



HAL
open science

Critique du discours musical et émergence d'une pensée " mixte " dans les œuvres électroacoustiques de Pierre Boulez et Luigi Nono

Kevin Gohon

► **To cite this version:**

Kevin Gohon. Critique du discours musical et émergence d'une pensée " mixte " dans les œuvres électroacoustiques de Pierre Boulez et Luigi Nono. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2018. Français. NNT : 2018REN20056 . tel-03506206

HAL Id: tel-03506206

<https://theses.hal.science/tel-03506206v1>

Submitted on 2 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de recherches Arts : pratiques et poétiques (EA 3208)

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

**Critique du discours musical et émergence d'une pensée « mixte »
dans les œuvres électroacoustiques de Pierre Boulez et Luigi Nono**

Thèse de Doctorat

Discipline : Musicologie

Présentée par Kévin GOHON

Directeur de thèse : Antoine BONNET

Soutenue le 03 décembre 2018

Jury :

Bruno Bossis, Professeur de musicologie à l'Université Rennes 2
(Examineur)

Jean-Marc Chouvel, Professeur de musicologie à l'Université Paris-Sorbonne
(Rapporteur)

Anne Sédès, Professeure de musicologie à l'Université Paris 8
(Rapporteuse)

Antoine Bonnet, Professeur de musicologie à l'Université Rennes 2
(Directeur de thèse)

Remerciements

J'adresse mes plus **chaleureux remerciements** à mon directeur de thèse Antoine Bonnet, qui a accepté de superviser cette thèse et m'a donné l'opportunité de bénéficier de ses nombreux conseils et son riche enseignement tout au long de ces années de doctorat. L'intérêt qu'il a manifesté pour mon projet, son implication dès les premiers instants, son soutien, son exigence et nos nombreuses discussions stimulantes ont orienté ce travail vers une dimension réflexive que je ne pouvais imaginer au début de ma formation universitaire. J'espère avoir été à la hauteur du contrat doctoral obtenu grâce à son engagement et à sa direction.

Je remercie également Bruno Bossis, qui m'a accordé sa confiance durant ces années, m'a offert de nombreuses opportunités professionnelles et m'a fait découvrir les enjeux des musiques électroacoustiques, nourrissant mes interrogations musicales depuis la dernière année de Licence. Merci à Patrick Otto pour avoir encouragé et supervisé mon travail de Master. Merci à Joseph Delaplace pour son soutien apporté aux doctorants et pour cette dernière année d'enseignement, particulièrement enrichissante.

Merci à Andrew Gerzso pour m'avoir éclairé sur la pratique et la pensée de Pierre Boulez. Merci à Claudia Vincis et Giovanna Boscarino pour m'avoir accueilli dans les meilleures conditions à la *Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS* à Venise et m'avoir permis d'obtenir une bourse de la Fondation Forberg-Schneider pour ce séjour.

J'ai une pensée pour Bruno Gillet, dont la passion, l'érudition musicale et la gentillesse n'ont cessé de me donner confiance depuis mes années lycéennes. Une autre pensée pour Michel Marie et sa connaissance quasi encyclopédique des répertoires orchestraux classiques et romantiques. À mes parents, mon frère et ma sœur pour leurs inestimables encouragements.

Merci infiniment à Dimitri Kerdiles pour son soutien, ses remarques avisées et nos longues discussions tout au long de ce doctorat. Merci à Mathilde et Coline pour avoir consacré un temps considérable à améliorer la qualité de rédaction de ces pages.

Je ne saurais remercier suffisamment Claire. Ta présence à mes côtés pendant toutes ces années a rendu mon parcours plus agréable, la lecture de Platon plus originale et m'a inspiré à chaque instant de cette recherche.

Aux doctorants d'Alef et de Sforzandoc, aux chercheurs et enseignants qui ont suivi mon doctorat.

Introduction

Dans l'introduction de son essai « L'esthétique et les fétiches » publié en 1962, adressant une réponse véhémement à l'encontre des tendances conservatrices qui revendiquent le retour de la tonalité et le rejet du sérialisme, Pierre Boulez écrit :

La musique est un art non signifiant : d'où l'importance primordiale des structures proprement linguistiques, puisque son vocabulaire ne saurait assumer une simple fonction de transmission. Je n'apprendrai à personne la double fonction du langage, qui permet une communication directe, quotidienne, aussi bien qu'il sert de base à l'élaboration intellectuelle, ou plus spécialement, poétique [...]¹.

Ce postulat, dont la citation figure également en exergue dans l'article « *Pierre Boulez and the Suspension of Narrative*² » écrit par Arnold Whittall, se propose ainsi de résumer succinctement l'état de la problématique à laquelle se confronte toute tentative de penser la musique depuis l'avènement de son « moment esthétique ». La relation que celle-ci entretient avec le langage, entendu dans son acception la plus large comme véhicule d'une expression formée au moyen de concepts et de signes désignant le monde des choses, mise en forme par la loi de la raison et de l'intelligibilité, réside au fondement de l'évaluation de son autonomisation vis-à-vis des disciplines de l'Art, réflexion primordiale et irrésolue depuis la parution de l'essai d'Eduard Hanslick *Du Beau musical*, au milieu du XIX^e siècle. Aussi, s'il est aujourd'hui communément admis que la musique ne doit plus nécessairement être inféodée à des productions de sens qui lui sont étrangères pour prétendre à la cohérence et que son expression « ne se plie pas à l'injonction représentative³ », l'abondante littérature musicologique, historique et esthétique consacrée à l'étude de ce rapport montre à quel point il demeure pourtant présent jusque dans les œuvres sonores les plus éloignées de l'idée de musique éloquente.

Selon Theodor W. Adorno, le rapprochement des deux domaines est inéluctable et immédiat, en vertu du régime de contiguïté avec les structures du langage qui préside à la

¹ P. Boulez, « L'esthétique et les fétiches » dans *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois / Seuil, 1981, p. 18.

² A. Whittall, « *Pierre Boulez and the Suspension of Narrative* » dans E. Campbell et P. O'Hagan (éd.), *Pierre Boulez studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 354.

³ J.-M. Le Lannou, « Musique et représentation », préface de E. Hanslick, *Du Beau musical*, Paris, Hermann, 2012, p. 5.

musique tant sur le plan conceptuel que dans sa relation au phénomène sonore. Ainsi écrit-il dans le préambule à *Quasi una fantasia* intitulé « Fragment sur les rapports entre musique et langage » :

Comme le langage, la musique se présente comme une succession dans le temps de sons articulés qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain. Et ils le disent avec d'autant plus de force que la musique est plus élaborée. Cette succession de sons s'apparente à la logique : elle peut être juste ou fausse. Mais ce qui est dit n'est pas séparable de la musique. Elle n'est pas un système de signe⁴.

Dès lors, l'affirmation ou la contestation d'une musique déterminée en tant qu'artefact du langage ne peut être résolue par l'examen de sa seule composante susceptible de signification. Comme l'affirment Adorno à travers l'idée de logique et Boulez en postulant la nécessité de « structures proprement linguistiques » en tant qu'elles servent « de base à l'élaboration intellectuelle », cette problématique doit également être évaluée à la lumière de la nature *discursive* de l'expression musicale et de la pensée qui la fait naître car « ce n'est pas seulement comme unité organisée de sons que la musique présente une analogie avec le discours, une similitude avec le langage : c'est aussi par la manière dont elle est concrètement agencée⁵. » Notons que le vocabulaire employé par le philosophe témoigne d'une différenciation sensible entre le discours et le langage. La nuance instaurée entre les termes « analogie » et « similitude » suggère en effet que la musique se rapporte au premier sur le plan de la pensée et au second sur celui de la présentation.

Le développement théorique auquel Adorno se prête dans ce texte confirme par ailleurs cette tendance. Dans le contexte hérité de la tonalité, l'œuvre agencerait *de facto* des « sigles » se rapportant à des « concepts primitifs⁶ ». Ces derniers formeraient alors un répertoire de « vocables » dont la fonction ne varierait pas d'une partition à l'autre, à l'instar du système harmonique. En ce sens, l'écriture d'une œuvre s'apparenterait à la composition d'un discours signifiant car les sigles « [laisseraient] place à la spécification musicale comme le concept à l'individualité, en même temps que le contexte les [sauverait], comme dans le langage, de leur caractère abstrait⁷. » Pour autant, ces sigles se distingueraient des concepts signifiants en ce

⁴ T. W. Adorno, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 3.

⁵ Idem.

⁶ Ibid., p. 4.

⁷ Idem.

qu'ils ne se réfèrent qu'à eux-mêmes. C'est alors dans le mode d'articulation des intentions que repose pleinement ladite similitude ; intentions qui, contrairement au système langagier, ne fusionnent pas en une détermination supérieure mais sont niées par le contenu musical de sorte qu'elles disparaissent de la musique dès l'instant où elle acquiert sa cohérence.

Ainsi la musique est-elle presque le contraire d'une unité de sens, même là où, en comparaison de la simple présence sensible, elle apparaît comme telle. De là la tentation qui naît en elle de se soustraire, de son propre chef, à tout sens : de faire comme si elle était bel et bien, directement, le Nom⁸.

D'un point de vue historique, le questionnement de la musique vis-à-vis de la logique est antérieur à l'hypothèse de son système de signification. Dans le troisième Livre de la *République* de Platon, lorsque Socrate discute avec Glaucon et Adimante de l'éducation dans la perspective de bâtir une cité idéale et en interroge les principes, le discours figure déjà comme un élément régulateur de la pratique – et de la pensée – de la discipline musicale. Selon le philosophe, l'art musical est susceptible de deux espèces. L'expression de la première, vertueuse, repose sur un nombre restreint de modes harmoniques et rythmiques choisis pour leur faculté à imiter « le mieux les accents de ceux qui souffrent et de ceux qui sont heureux, de ceux qui sont sages et de ceux qui sont courageux⁹. » La seconde accepte en revanche tous les rythmes et toutes les harmonies, y compris celles qui ne relèvent pas d'un sentiment de courage ou de sagacité mais entraînent à la paresse et à la mollesse. Aussi, pour satisfaire à la première espèce, la seule à être admise dans la cité de Platon, le philosophe prescrit-il que « la mélodie est constituée de trois éléments, la parole, l'harmonie et le rythme¹⁰. » Or, dans cette tripartition, c'est bien la parole en tant qu'elle est porteuse de discours qui conduit l'expression de la musique : l'harmonie et le rythme ne participent à la mélodie que dans la prononciation du discours en l'accompagnant de leur mesure et de leur force de persuasion. La bonne pratique musicale est celle éduquant le jeune citoyen à la douceur et à la modération de la « nature philosophique », par opposition à la gymnastique qui complète l'enseignement en éveillant « l'ardeur morale¹¹ ». C'est pourquoi Socrate recommande d'exclure de la cité les instruments capables de produire plusieurs sons simultanément et d'évoluer dans tous les schémas

⁸ Ibid., p. 7.

⁹ Platon, *République*, 399c.

¹⁰ Ibid., 398d.

¹¹ Ibid., 410b-e.

harmoniques, dont l'*aulós* se fait le modèle, mais qui ne sont pas guidés par la nécessité de représenter « de manière convenable les tons et les accents d'un homme courageux » ou d'un homme « engagé dans une action pacifique, non violente » qu'il effectue avec réflexion.

L'Étranger d'Athènes témoigne d'une pensée similaire dans les *Lois*, autre dialogue consacré à la cité dans l'Œuvre de Platon. Dans le deuxième Livre, traitant également de l'éducation de l'enfant pour qui « la vertu et le vice commencent à être présents à l'âme¹² », l'Étranger attribue aux deux dimensions de la musique la faculté de procurer le plaisir de la communauté que représente l'art choral, instaurant le sens de l'ordre dans l'expression vocale et le mouvement du corps. Les deux espèces soumises par Socrate sont alors réaffirmées à la faveur de l'idée selon laquelle « sont belles toutes les attitudes et toutes les mélodies qui sont l'expression de l'excellence du corps ou de l'âme, en elle-même ou dans une représentation, quand au contraire toutes celles qui sont l'expression du vice sont laides¹³. » Les pratiques artistiques désignées dans les douze Livres de ce texte par le « domaine des Muses » se rapportent donc à l'enseignement de la rectitude et de la morale. En conséquence, la musique est de nouveau soumise à l'hégémonie de la parole intelligible qui convient au statut de l'homme libre. Plus encore, elle en est inséparable : si la pratique exclusivement instrumentale de la composition est condamnable en raison de ce qu'il « est fort difficile de discerner ce que cherchent un rythme et une harmonie où la parole n'a pas de place et qui ils souhaitent représenter parmi les personnages dignes d'être imités¹⁴ », la séparation opérée par les poètes entre l'*harmonia*, le *rythmos* et le *logos* lorsqu'ils écrivent des poèmes sans accompagnement ne lui semble pas plus juste. Il ressort de ce dialogue sur la vertu et la musique que cette dernière nécessite une formation spécifique en même temps qu'elle participe à l'éducation générale de l'homme. De fait, si la mélodie associée à la poésie tend vers la représentation des choses de la vertu, il apparaît nécessaire que celui qui écoute soit en mesure d'identifier ce qui convient ou ne convient pas dans ce qui lui est donné à entendre. Aussi, parce qu'il relève de la sagesse, le mode d'expression doit non seulement revenir à l'homme instruit d'un âge avancé, mais être également sujet à une réglementation comme le propose l'Athénien au Livre VII des *Lois*.

Les différentes études du statut de l'art musical dans la pensée platonicienne aboutissent donc toutes au même régime théorique l'excluant de la philosophie mais le plaçant en deuxième position dans les méthodes d'enseignement de la vertu après l'écriture et avant la gymnastique. Il donne accès à la « nature philosophique », à l'état de modération et de réflexion nécessaire à

¹² Platon, *Les Lois*, 653a.

¹³ Ibid., 655b.

¹⁴ Ibid., 669d-e.

l'activité de la pensée et à la rigueur persuasive de la parole. Platon évalue la musique au regard de sa capacité à rendre sensible un ordre, une juste proportion adaptée au discours qu'elle agrmente mais dont le chant est fondamentalement absent¹⁵ et rejette toute forme d'expression qui n'obéissant pas au *logos*, à une parole qui la précède. Elle est enfin une métaphore de l'harmonie entre le discours et le comportement vertueux sous les mots de Lachès :

[...] lorsque j'entends discuter, au sujet de la vertu ou d'un savoir particulier, un homme qui en est vraiment un et qui est à la hauteur du discours qu'il tient, je me réjouis sans mesure de contempler la convenance mutuelle et l'harmonie qui règnent entre l'homme et son discours. Un pareil homme est à mon avis un musicien accompli, celui qui produit le plus bel accord, non pas sur une lyre, ni non plus sur des instruments visant à divertir, mais dans les faits sur sa propre vie, en faisant accorder ses paroles avec ses actes selon le mode authentiquement dorien¹⁶.

La pensée d'Aristote se fonde sur un constat similaire, quoique le traitement du rapport entre l'art musical et la discipline discursive y est sensiblement différent. À l'instar de Platon, son étude prend effet dans une analyse des principes de la cité. Le philosophe consacre la majeure partie du huitième et dernier Livre des *Politiques* à la musique, toujours inscrite dans une perspective éducative. Le troisième chapitre introduit la problématique qui se fait jour dans la prise en compte de la musique dans l'enseignement. Celle-ci se démarque par nature des trois autres disciplines fondamentales que sont les lettres, la gymnastique et l'art graphique en ce qu'elle ne participe pas à la formation au labeur mais vise à « mener noblement une vie de loisir, car c'est le principe de tout¹⁷ ». La musique ne relève certes pas du jeu, dont Aristote estime qu'il mène à la fin de la vie, mais n'est ni utile ni indispensable en tant que connaissance. Pour autant, son intégration dans les principes d'éducation est légitimée par le fait qu'on « lui donne une place dans ce qu'on pense être l'existence des hommes libres¹⁸. » C'est pourquoi le philosophe s'interroge sur la fonction que la musique revêt dans la formation. Le cinquième chapitre esquisse alors deux éléments de réponse. En premier lieu, la musique agit sur l'âme en

¹⁵ C'est ce que le philosophe affirme dans la définition qu'il donne à la fois du discours – « la voix, notée à l'aide de lettres, qui renvoie à chaque réalité ; élément langagier formé par un assemblage de noms et de verbes et dont le chant est absent. » – et du langage – la voix humaine notée à l'aide de lettres ; signe reconnu par un groupe et qui sert à désigner, sans que le chant n'intervienne – dans son recueil de *Définitions* (Platon, *Définitions*, 414d).

¹⁶ Platon, *Lachès*, 188c-d. Dans le troisième Livre de la *République*, les modes dorien et phrygien sont les seuls régimes harmoniques valables pour Socrate et Glaucon, car ils accompagnent la sagesse et le courage (voir Platon, *La République*, 399a).

¹⁷ Aristote, *Les Politiques*, 1337b [30].

¹⁸ Ibid., 1338a [20].

l'habituant aux caractères véritables des affections et exerce l'homme à les ressentir avec rectitude. Cette disposition indique un pouvoir cathartique qu'Aristote semble accorder prioritairement aux compositions sonores plutôt qu'à celles des arts visuels ou encore aux « objets du toucher et du goût¹⁹ ». En second lieu, l'art musical représente des « dispositions éthiques » dans un médium adapté au plus jeune âge en raison de sa nature agréable et doit ainsi participer à l'instruction des caractères dignes et à l'identification des mouvements relâchés. Il est donc bien lié à la vertu par essence :

[...] ceux qui entendent des sons imitatifs ressentent tous des affections semblables à ces sons, mêmes s'ils ne sont pas accompagnés de rythmes ou de mélodies. Et puisqu'il se trouve que la musique fait partie des choses agréables, et que la vertu concerne le plaisir, l'amour, la haine éprouvés correctement, rien n'est, évidemment, aussi important à apprendre et à faire entrer dans nos habitudes que de juger correctement et de trouver du plaisir dans des mœurs honnêtes et des belles actions²⁰.

Ayant statué sur la valeur éducative de la musique, Aristote se livre alors à l'examen des pratiques pour déterminer éthiquement le contenu de leur enseignement. L'activité est une composante essentielle de la formation dès l'instant où elle tend vers l'acquisition d'une connaissance technique au service d'une compétence de jugement. Pour autant, l'apprentissage doit être modéré pour ne pas éloigner l'homme de ses devoirs civiques. C'est pourquoi *Les Politiques* condamnent la pratique de la compétition et la professionnalisation du musicien. Celles-ci mènent non seulement à une approche artisanale virtuose ne correspondant pas aux « types acceptables de musique » mais en pervertissent également le but, en ce que « dans cette éducation l'exécutant ne déploie pas son habileté en vue de sa propre vertu, mais pour le plaisir des auditeurs et pour un plaisir grossier²¹ ». Il convient donc de bannir toutes les catégories d'instruments appartenant à ce domaine, au premier rang desquels figurent la cithare et la flûte. Or, les arguments que le philosophe avance pour l'interdiction de la flûte laisse de nouveau entrevoir l'hégémonie du *logos* sur l'art. S'il justifie en effet cette mise à l'écart d'abord par une absence *a priori* de fonction éthique de l'instrument au profit d'une fonction orgiastique, assertion qu'il ne démontre toutefois pas directement, la raison principale de la décision réside *de facto* dans ce que ce dernier « se trouve avoir quelque chose qui s'oppose à son utilisation

¹⁹ Ibid., 1340a [30].

²⁰ Ibid., 1340a [10-15].

²¹ Ibid., 1341b [10].

dans l'éducation, à savoir que le jeu de la flûte empêche de recourir au langage²². » Si la flûte instaure une musique ne pouvant s'adosser au langage et au discours dont il est l'unique support, alors elle ne peut inciter à la vertu et communiquer de manière intelligible les valeurs de la rectitude qui doivent pourtant guider toutes les activités de l'homme libre de la cité. Aristote rappelle en outre qu'Athéna, déesse de la science et de l'art, a elle-même rejeté la flûte tant en raison de la déformation du visage que son exécution impose que « parce qu'en ce qui concerne l'esprit l'apprentissage de la flûte n'a aucun effet²³. »

Aristote partage donc avec Platon l'idée selon laquelle la musique peut participer à la vie de la cité dans une perspective éducative si, et seulement si, elle est assujettie au domaine du *logos*, seul garant de la vertu que la pratique des arts sonores doit entraîner à reconnaître. Il refuse toutes les tendances qui ne sont pas valables sur le plan éthique tant en ce qui concerne le choix des instruments et la finalité de leur apprentissage, en lien avec les fonctions civiques et militaires, qu'en ce qui relève de la législation des modes harmoniques. Aussi, seule la musique vocale y est jugée convenable dans l'enseignement comme dans la représentation tragique où elle sert à agrémenter le texte versifié et participe de l'effectuation de l'art du poète. Toutefois, l'auteur des *Politiques* ne met pas les pratiques non conformes à ces principes au ban de la cité comme le suggérait son aîné. De fait, la cité n'est pas uniquement constituée d'hommes libres. Elle intègre également des « hommes de peine » et des gens « grossiers » qui doivent aussi pouvoir accéder aux compétitions et aux musiques non vertueuses, tout comme les vieillards affaiblis doivent pouvoir être en mesure de chanter dans des modes convenant à leur condition, à l'accord desquels Aristote leur affecte le plaisir. De plus, il est affirmé dès le premier chapitre de la *Poétique* que la musique instrumentale, qui repose seulement sur l'*harmonia* et le *rythmos*, appartient à la sphère des représentations au nom de la disposition des affections décrite plus haut. Elle sert ainsi la fonction de purification de la *catharsis*.

Mais l'auteur de la *Rhétorique* va plus loin et laisse entrevoir une configuration de la musique préfigurant sa constitution en tant qu'art libéral à partir du Moyen Âge. En effet, si le philosophe théorise l'art du discours oratoire en rappelant sans cesse ce qui le distingue des pratiques poétiques et musicales, notamment sur la question du rythme de la parole²⁴, la

²² Ibid., 1341a [20-25].

²³ Ibid., 1341b [5].

²⁴ Aristote décrit en effet la qualité rythmique du style de l'oraison au huitième chapitre du troisième Livre comme ne devant être « ni métrique ni dépourvue de rythme », en ce sens que la métrique appartient à l'art poétique. Dès lors, les rythmes choisis par l'orateur doivent être composés soigneusement, en usant de différentes espèces classées parmi l'héroïque, l'iambe, le trochée, les tétramètres et le péon. Ce faisant, le discours obéit à un rythme qui « s'écarte du parlé sans pour autant être musical » (Aristote, *Rhétorique*, 1408b [30]), critère décisif dans l'évaluation de l'expression orale.

description des deux parties le composant laisse entrevoir une mimétique de l'oraison dans la pratique instrumentale nuanciant le rejet éthique inscrit dans *Les Politiques*. La présentation de l'exorde dans le chapitre quatorze du troisième Livre commence ainsi :

L'exorde est le début du discours, ce qui correspond en poésie au prologue, et dans un morceau de flûte au prélude, car ce sont tous des débuts, qui ouvrent la voie pour ainsi dire, à celui qui s'y engage. Le prélude est similaire à l'exorde des discours épидictiques, car les joueurs de flûte interprètent d'abord ce qu'ils savent bien jouer, puis y rattachent la tonalité principale du morceau. Dans les discours épидictiques aussi, il faut écrire selon le même principe : dire d'emblée ce qu'on a envie de dire, donner la tonalité puis enchaîner²⁵.

Ce court extrait, qui n'a certes pas rang de loi dans la pensée d'Aristote, témoigne d'une attention, sinon un intérêt, pour la pratique musicale n'étant pas inféodée immédiatement à un support langagier. Mais il réaffirme dans le même temps l'hégémonie du *logos* comme concept supérieur. En effet, celui-ci semble être tout autant qualifié pour la conduite formelle d'un moyen d'expression qui ne relève pas *a priori* d'une structure linguistique, esquissant la notion de discours musical au moins par principe imitatif. Notons que la comparaison opérée par le philosophe est relativement précise car elle attribue à la musique instrumentale une qualité épидictique, selon l'un des trois genres du discours qu'il théorise. Or, c'est précisément dans cette analogie à l'oraison classique *démonstrative* que s'origine le style moderne de la fin de la Renaissance humaniste italienne et de la *seconda prattica* du début du XVII^e siècle.

La redécouverte des philosophes classiques et leur traduction libérée de l'interprétation chrétienne instaurée par la scolastique au Moyen Âge s'accompagnent en effet d'une première tentative de détermination d'un art sonore considéré *avant tout* dans son expression musicale. Comme le remarque Florence Malhomme, la musique est alors soumise au paradoxe de sa double nature, « rangée par tradition parmi les disciplines attachées à la connaissance de la matière, les *artes reales*, mais associée depuis l'origine, par son alliance incontournable avec le verbe, aux *artes sermonicales* dédiés à l'expression de la pensée²⁶. » La duplicité, qui se manifeste par la réification des proportions mathématiques héritée des siècles précédents, et l'intérêt grandissant pour l'expression d'un raisonnement musical de plus en plus attaché à la

²⁵ Ibid., 1414b [15-25]. La dernière phrase que nous citons rappelle que le mot « tonalité » ne se rapporte évidemment pas au ton de la musique et au système de pensée afférent, mais à l'effet dominant de la voix dans lequel se déploie la démonstration, selon le sens commun.

²⁶ F. Malhomme, « *Aetas ciceroniana* : humanisme linguistique et musique. Zarlino et la recherche de la langue parfaite » dans F. Malhomme (dir.), *Musica Rhetorians*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 101.

discipline rhétorique d'Aristote et de Cicéron deviennent les thèmes principaux des réflexions synthétisées dans les traités de la Renaissance. La figure de l'orateur correspond ainsi à l'idéal vers lequel doit tendre tout musicien et toute composition selon Zarlino. Or, dans le but de la rapprocher au plus près de l'art poétique, le théoricien entreprend dans son traité *Institutioni harmoniche* de formaliser l'ensemble des règles et principes de la polyphonie, imposant à la musique une première volonté de « rationalisation grammaticalisante²⁷ » conçue sur ses similitudes avec la poésie. L'idée classique selon laquelle la musique vertueuse est soumise au *logos*, désormais augmentée d'un régime linguistique – à partir duquel peut émerger l'idée d'une signification musicale –, acquiert alors une nouvelle autorité dans la création occidentale au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, dans la transition vers l'ère baroque qu'amorce Monteverdi.

La querelle opposant Artusi au compositeur italien met en effet au jour une véritable communauté de pensée autour de la notion de discours musical malgré l'opposition fondamentalement technique qu'ils entretiennent à travers leurs écrits pamphlétaires et musicaux. Denis Morrier montre que si le chanoine de Bologne critique dans un premier temps l'usage des modes harmoniques par le musicien de Venise dans ses madrigaux, usant de plusieurs échelles dans une seule composition, du mélange des modes diatonique, chromatique et enharmonique, ou recourant encore à la dissonance dont il lui apparaît qu'elle n'est pas justifiée sur le plan contrapuntique, la publication d'un second ouvrage critique intitulé *Seconda parte dell'Artusi* conclut la polémique en estimant que les libertés que s'autorisent les compositeurs modernes vis-à-vis de ce qu'il considère comme étant la convention – reposant sur les théories de Zarlino et des règles du contrepoint ancien – « ne peuvent être expliquées théoriquement, mais qu'elles peuvent être permises au titre de “licences poétiques” ». Le musicologue poursuit,

Par cette hypothèse, le pamphlet d'Artusi introduit l'idée que les dissonances musicales, et les excentricités d'écriture, peuvent être assimilées aux « figures de style » du discours²⁸.

Monteverdi assume quant à lui la référence platonicienne dans la préface de son cinquième Livre de madrigaux, réaffirmée dans l'essai conclusif du recueil *Scherzi musicali* publié en 1905 par Giulio Cesare dans lequel il cite directement le passage de la *République* qui assujettit l'harmonie et le rythme au *logos*, désormais traduit par « discours ». L'art musical se développe

²⁷ Ibid., p. 107.

²⁸ D. Morrier, *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2015, p. 78.

ainsi dans le sens d'une esthétique ambivalente, alliant à la fois le style polyphonique et contrapuntique spécifique à ce mode d'expression et une dimension logique adaptée à ses principes, à partir de laquelle se développe une pensée de la musique associée à celle du langage. Selon l'étude du musicologue, les traités baroques tels que la *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister, le *Tractatus compositionis augmentatus* (1655-1659) de Christoph Bernhard et *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson déploient ainsi une organisation du discours musical répartie en neuf catégories majeures qui s'insèrent dans la tripartition aristotélécienne : l'exorde, la narration – regroupant la proposition, l'argumentation à laquelle s'adjoignent la réfutation, la confutation ainsi que la digression, et la confirmation – puis la péroraison²⁹. En outre, la composition du style moderne prend en charge une catégorie inédite appelée « décoration³⁰ » par Morrier. Celle-ci décline dans le système d'écriture musicale les moyens dont dispose l'orateur pour rendre son intervention éloquente, soulignant ses idées et enrichissant sa démonstration de nombreuses figures de style. Ce dispositif que Monteverdi appelle *stile concitato* introduit donc un répertoire de règles et de formules au pouvoir évocateur duquel jaillit une dimension expressive signifiante.

Bien qu'elle n'en garantisse pas encore l'autonomie, la conception rhétorique de la musique qui émerge au début du XVII^e siècle offre à la musique une nouvelle valeur esthétique la disposant parmi les arts libéraux liés aux disciplines du langage. Elle lui octroie une structure de sens libérant théoriquement son expression du texte tout en consolidant la prééminence du discours ; tendance que le passage à la tonalité et l'élaboration des formes classiques achèvera de généraliser. Le langage tonal de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est d'abord érigé en rupture par rapport aux pratiques en vigueur pendant le siècle et demi qui le précède. Charles Rosen identifie « la phrase courte, périodique et articulée³¹ » comme l'élément le plus novateur de ce style. Cet idiome engendre en effet une forme nécessairement discontinue, abolissant le *continuo* séquentiel au profit d'un régime de tensions contrastantes absent de la musique Baroque. Pour le musicologue, la différence majeure entre les deux modes d'appréhension du discours musical réside précisément dans la répartition des tensions créant la cohérence de l'œuvre.

On oppose parfois les styles Baroque et classique en les qualifiant respectivement de décoratif et dramatique. [...] on peut dire qu'une œuvre

²⁹ Ibid., p. 102-104.

³⁰ Ibid., p. 125.

³¹ C. Rosen, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 2011, p. 70

Baroque n'est jamais dramatique dans le sens où sa tension reste en gros partout la même jusqu'à la cadence finale, et ne dépasse qu'exceptionnellement le niveau du début³².

À l'inverse, la forme de la sonate alterne entre des extrémités stables et une « tension accrue des sections centrales³³ ». Le contenu de la phrase musicale est également différent de la séquence, en ce qu'il est soumis à une détermination qui l'articule d'emblée à la totalité du discours, ce que ne prescrit pas l'écriture Baroque qualifiée « d'additive » par Rosen. L'œuvre du XVII^e siècle n'en est pas pour autant dénuée de cohésion entre les parties et le tout. Au contraire, la forme est intimement liée à la ligne que trace la mélodie : contrairement à une symphonie de Haydn où le matériau est articulé avec le schéma formel prévu avant même d'être mis en discours, une fugue de Bach se crée à mesure que se superposent ses strettes, jusqu'à ce que toutes les possibilités du sujet soient présentées, appelant à la conclusion de la polyphonie. Le principe thématique implique que la phrase initiale soit construite à partir de différents éléments clairement identifiés, agencés symétriquement pour correspondre au profil de tensions gouvernant la grande forme. Comme l'écrit à nouveau le musicologue,

La clarté de définition qu'on admire tant chez [Haydn, Mozart et Beethoven] exige précisément des phrases faites de parties qu'on puisse ainsi tout naturellement séparer, isoler les unes des autres. Ce qu'on appelle de nos jours « développement thématique » n'est autre qu'un procédé consistant à détacher les uns des autres ces éléments séparables, puis à les regrouper différemment³⁴.

Aussi la notion de discours musical s'en trouve-t-elle irrémédiablement infléchie en un sens qui lui confère pour la première fois une véritable autonomie vis-à-vis du support littéraire ou poétique duquel elle dépendait exclusivement jusqu'alors. L'extrait que nous venons de citer indique que les phrases écrites par les compositeurs classiques s'accordent à un principe de « clarté de définition » permettant d'identifier chaque composante de la phrase susceptible de développement. Or, le thème n'est plus conditionné *a priori* par des proportions mathématiques, des figures de style rhétoriques ou un symbolisme dicté par analogie à un contenu sémantique verbal. Dit autrement, le style classique engage un critère acoustique à la fois dans les procédés de traitement du matériau, dans la cohésion de l'œuvre et dans sa compréhension. Il va sans

³² Ibid., p. 85.

³³ Ibid., p. 86.

³⁴ Ibid., p. 111.

dire que les pratiques artistiques conçues sur le son n'ont jamais été exemptes de qualités sonores. Néanmoins, le mode de pensée induit par la tonalité s'empare de façon consciente de la nature de son expression et la fonctionnalise au sein même de sa construction raisonnée. Le rythme, l'harmonie et la mélodie ne sont plus rapportés en première instance à des modèles supérieurs de l'éthique, que ce soit l'imitation de la parole, de la nature ou d'un caractère divin, mais répondent à l'exigence de la perception auditive des structures déduites du thème.

Pour autant, le discours musical reste éminemment lié à la pensée aristotélicienne. En effet, bien qu'il ne se constitue plus en analogie avec le genre judiciaire de la *Rhétorique*, ainsi que le prescrit le traité de Mattheson, il en intègre les règles fondamentales. Le principe de déduction du contenu de l'œuvre théorisé par Rosen reprend *de facto* le dispositif syllogistique de la démonstration rhétorique. La dérivation des motifs du développement à partir des éléments de la phrase primaire reproduit ainsi le mode d'agencement des prémisses et des enthymèmes imaginé par le philosophe grec pour rationaliser les procédés de persuasion oratoire. Ainsi qu'il le définit au deuxième chapitre du premier Livre,

[...] de l'existence de certaines choses, il résulte – à cause d'elles – une chose différente et distincte d'elles, du seul fait que ces choses-là existent, soit de manière universelle soit en règle générale, c'est ce qu'on appelle [en dialectique] un syllogisme et [en rhétorique] un enthymème³⁵.

La comparaison avec le thématisme est immédiate : le thème, prémisses énoncées dans le « lieu » de la musique implique de lui-même un ensemble de propositions elles-mêmes musicales qui en découlent par le simple fait qu'est exposé un ensemble d'objets et de tensions appelant à être développés pour les uns, résolues pour les autres. L'œuvre devient alors épидictique, séparant le beau du laid, mêlant à la fois le temps présent dans lequel s'exerce nécessairement l'écoute, l'évocation du passé par l'activation de la mémoire et l'anticipation des événements futurs induite par la prédictibilité des proportions du développement et du profil des différentes clauses. La démonstration aristotélicienne impose en outre ses propres perspectives de conclusion à la forme. Le discours n'atteint en effet sa fin que lorsque tout ce qui avait pour but d'être dit l'a été sans que l'on puisse discuter encore de ce qui a été énoncé. Or, c'est précisément sur ce mode que survient la fin de la forme sonate, en ce que la réexposition provoque un retour à la stabilité affirmant que tout ce qui doit être déduit du thème vient d'être donné à entendre au cours du développement. Elle résout enfin par synthèse dialectique la

³⁵ Aristote, *Rhétorique*, 1356b [15].

relation bithématique laissée ouverte à la fin de l'exposition en neutralisant le jeu de modulation de la tonique à la dominante. Ce terrain esthétique logique instauré à la période classique se déploie alors jusqu'au début du XX^e siècle, depuis le romantisme durant lequel se multiplient les possibilités évocatrices de la formulation musicale, jusqu'à l'invention de la méthode de composition à douze sons par Schoenberg, dans laquelle la logique hypothético-déductive devient hégémonique.

Le contexte dont héritent les jeunes compositeurs se retrouvant à Darmstadt au cours des années 1950 est largement occupé par une crise de la logique musicale soulevée par la situation du dodécaphonisme et des implications sérielles qu'elle laisse entrevoir. Ceux-ci considèrent en effet le discours musical, qu'Adorno associe au « problème de la forme³⁶ », comme une notion rendue caduque par l'épuisement des possibilités d'invention du mode syllogistique. La volonté qu'ont manifesté Schoenberg, Berg et Webern d'émanciper la musique des sphères référentielles auxquelles elle avait toujours été assujettie, afin de réinstaurer un critère de nécessité dans l'engendrement formel, a en effet abouti à une remise en question de l'extension des œuvres dans la durée, non par opposition à la déduction du matériau mais précisément par l'application rigoureuse de ce principe. « L'abolition du sensible³⁷ » se manifestant dans la tendance à l'aphorisme chez Webern est par essence hypothético-déductive car, sur le plan logique, la déduction parfaite est intégralement contenue dans son hypothèse. Son exposition peut donc se suffire à elle-même. Le philosophe montre en outre que la forme sonate persiste même dans les pièces dodécaphoniques réduites à un seul instant. Comme il l'écrit dans le texte « La forme dans la Nouvelle Musique », dédié – et adressé – par ailleurs à Pierre Boulez,

Il est frappant que les œuvres de Webern qui se débarrassent de tous les états architectoniques conservent, je dirais par leur propre force interne, l'esprit de la sonate : ainsi les « Bagatelles » du *Quatuor à cordes* op. 9, pièces radicales et courtes : elles sont organisées de telle manière qu'elles se densifient souvent dans des enchaînements, dans des développements réduits, dont la résolution, activée par les arts les plus différents, emprunte quelque peu au

³⁶ T. W. Adorno, « La forme dans la Nouvelle Musique » dans *Beaux passages. Écouter la musique*, Paris, Payot, 2013, p. 140.

³⁷ T. W. Adorno, « Anton Webern » dans *Figures sonores. Écrits musicaux I*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 102.

style de la reprise, même si rien ne se répète qu'on puisse vraiment saisir, comme d'un motif ou d'un thème³⁸.

Adorno fait ici allusion à la propension du compositeur viennois à mettre au point des procédés de symétrie générant localement des structures à retour conçues sur des similitudes harmoniques ou des simples correspondances d'intervalles. Le schème de résolution des tensions imposé par le langage classique occidental dirige alors la composition jusque dans ses manifestations les plus éloignées *a priori* de l'idiome qui a toujours gouverné la pensée musicale, mais il ne s'expose plus. Paradoxalement, l'œuvre conçue de cette manière peut être intégralement réalisée en dehors de son texte dans les relations établies avec précision entre les différents éléments qu'articule le matériau, intrinsèquement. Dès lors, il apparaît que l'approche syllogistique contient en elle les conditions de son aporie dont le dodécaphonisme puis le sérialisme généralisé font l'expérience, appelant nécessairement au renouvellement des modes discursifs de la musique.

Parallèlement à la prise en charge de cet héritage et du sentiment d'urgence qu'elle suscitait, la génération de Pierre Boulez et Luigi Nono se confrontait à une évolution technologique sans précédent invitant à repenser le mode d'être et d'apparaître du fait musical. Le développement des technologies d'analyse et de synthèse du son révélait la complexité du phénomène sonore et tendait à contredire le modèle de la convention, alors considérée comme caduque dans l'espace même de sa notation. En ce sens, l'outil électronique, bien plus que son parent de la musique concrète, apparaissait comme un prolongement devenu indispensable dans la recherche d'un langage musical dépassant la crise que nous venons de décrire. Ainsi, comme le résume Célestin Deliège,

C'est donc le métier de compositeur qui a forcé les décisions. [...] Si Stockhausen a cru découvrir dans le son généré électroniquement une voie plus appropriée à son dessein, c'est parce qu'il abordait le studio avec l'espoir d'y prolonger les acquis de la technique sérielle. Cette orientation impliquait de travailler à partir du son et non à partir de l'objet sonore, ce qui se pratiquait volontairement à Paris³⁹.

³⁸ T. W. Adorno, « La forme dans la Nouvelle Musique », *op. cit.*, p. 144.

³⁹ C. Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Wavre, Mardaga, 2011, p. 150. La dernière partie de la citation, qui fait référence à « ce qui se pratiquait volontairement à Paris », renvoie à la musique concrète et au GRMC de Pierre Schaeffer, dont la pratique est historiquement opposée à celle de la musique électronique.

La première œuvre électronique que constitue la *Musica su due dimensioni* (1952) de Maderna témoignait elle-aussi d'une extension du sérialisme vers un matériau nouveau dont la découverte promettait alors un champ d'investigation inédit à partir duquel il devenait envisageable de libérer la musique de notions acoustiques par trop attachées à l'inertie d'une convention sclérosée jusque dans les structures de pensée qu'elle engendrait. Pourtant, les premières expérimentations ne manquaient pas de décevoir certains des compositeurs et des théoriciens les plus influents de la scène musicale d'après-guerre, à l'instar d'Adorno qui affirmait en 1954 que « cela sonne comme si l'on jouait du Webern sur un instrument électronique⁴⁰ », ou bien encore Boulez qui écrivait en introduction de son article « À la limite du pays fertile » :

On est loin de l'enchantement que l'on s'apprêtait à découvrir, enchantement au pouvoir du compositeur qui allait enfin se libérer de toutes les entraves accumulées par des siècles résiduels⁴¹ !

Aussi, malgré une réception mitigée suscitant de vifs débats autour des projets de musique électronique discutés notamment à Darmstadt dès 1953 par Herbert Eimert et Werner Meyer-Eppeler⁴², ce domaine allait devenir l'un des thèmes principaux des rencontres estivales de la création musicale contemporaine, tant ils laissaient entrevoir la possibilité d'une émancipation de la contrainte discursive perçue comme le parangon de la tonalité et de l'exigence d'une œuvre fixée, figée dans le temps et dans l'espace.

Si nous nous sommes attardé sur la présentation historique de la notion de discours musical et les problématiques d'ordre esthétique qu'elle soulève, c'est dans le but principal d'expliquer la première partie du titre que nous proposons pour cette étude. La *Critique du discours musical* associée à *l'émergence d'une pensée mixte* chez Pierre Boulez et Luigi Nono doit ainsi être comprise à la lumière du développement que nous venons d'introduire, en tant qu'interrogation critique portée sur la nature épideictique de la pensée musicale qui,

⁴⁰ T. W. Adorno, « Le vieillissement de la nouvelle musique », traduit par M. Lhomme, A. Lhomme et A. Boissière, *Rue Descartes*, n° 23, Mars 1999, p. 127.

⁴¹ P. Boulez, « À la limite du pays fertile », *PdR I*, p. 315.

⁴² La première conférence du directeur artistique du studio de la *Westdeutscher Rundfunk* de Cologne créé en 1951, intitulée « *Die kompositorischen Grundlagen der elektronischen Musik (mit musikalischen Demonstrationen)* » fut prononcée le 28 Juillet 1953 avec celle de son ingénieur le plus célèbre, nommée quant à elle « *Die akustischen Grundlagen der elektronischen Musik* ». Ces deux présentations furent précédées la veille d'une lecture du texte de Siegfried Mager « Ziel und Begrenzung der elektronischen Musikinstrument ». À titre de comparaison, la seule participation de Schaeffer – qui fut par ailleurs – la seule représentation de la musique concrète aux *Ferienkurse* – remonte à 1951.

contrairement à la composante signifiante du langage dont on peut affirmer qu'elle est apparue au moment des relectures humanistes des textes classiques concomitamment à l'émergence du style moderne de la première période baroque, est constituante de l'expression musicale. Notre étude prétend alors démontrer que cette problématique partagée par la génération de musiciens européens émergeant au début de la deuxième moitié du XX^e siècle s'incarne singulièrement dans les perspectives tant théoriques que pratiques se faisant jour dans l'Œuvre de chacun des deux compositeurs.

Le rejet sans concession d'une pensée « logique » et rationnelle du fait musical, qui se manifeste avec force dans les dernières années de création de Luigi Nono et constitue même l'argument principal sur lequel se fondent le projet monumental du *Prometeo* et toutes les œuvres gravitant autour de lui, s'annonce dès les premières années de sa carrière en creux des analyses proposées lors de sa première conférence à Darmstadt en 1957, « Le développement de la technique sérielle ». Les procédures sérielles y sont décrites non comme un moyen d'engendrement de la forme mais comme un réseau de possibilités techniques destiné à créer un matériau musical fondamentalement nouveau auquel l'écriture doit s'adapter sans se restreindre à des méthodes ou à des systèmes préconçus, imposés par le haut pour garantir l'objectivation du discours. Dit autrement, « se développe non plus la fonction thématique, mais seulement la fonction “sérielle” de la série dodécaphonique⁴³ », celle-là même qui rompt d'emblée avec les préceptes de la logique musicale classique en ce qu'elle neutralise toutes les tensions présidant à la mise en forme tonale, depuis les espèces harmoniques jusqu'à l'idée de dissonance. La même tendance, quoiqu'exposée de manière beaucoup plus dissimulée, surgit en creux des écrits théoriques et des essais polémiques de Pierre Boulez, rédigés au cours des années 1950 et du début de la décennie suivante. Depuis la revendication célèbre « Schoenberg est mort », le compositeur français n'a cessé d'affirmer le besoin d'abolir définitivement la prédétermination tant du matériau que de son articulation ; position qui, comme nous le détaillerons au cours de notre réflexion, ne manque pas de contredire au moins de façon sous-jacente l'idée d'un sérialisme généralisé à l'écriture automatique que les critiques de Boulez lui associaient parfois. Ainsi estime-t-il dans le texte compilant les conférences prononcées à Darmstadt en 1961 sous le titre « Nécessité d'une orientation esthétique » :

L'observation des avatars « esthétiques » d'une génération nous conduit à révéler le fait suivant : la direction de l'œuvre, sa signification, avait été

⁴³ L. Nono, « Le développement de la technique sérielle » dans L. Nono, *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 62.

délibérément choisie avant toute réflexion sur le vocabulaire lui-même. Réflexe assez commun, du reste : on pense qu'il suffit de donner à l'inspiration un sens suffisamment précis pour que les moyens suivent sans que l'on ait, outre mesure, à s'en préoccuper⁴⁴.

Le refus de qualifier esthétiquement l'évolution des langages musicaux sériels est donc justifié rétrospectivement par la volonté d'échapper à l'écueil d'une « survivance du romantisme, sous sa forme la plus paresseusement dégradée⁴⁵ », qui remplace un système rigide par un autre et rend ses principes caducs dès l'instant où ils s'imposent au matériau qu'ils entendent pourtant favoriser. Néanmoins, la libération de l'écriture envisagée par les deux compositeurs ne peut avoir lieu au détriment de la notion de composition et de la responsabilité qu'elle implique. Boulez et Nono se rejoignent en effet sur la dénonciation des tendances se faisant jour à la fois dans le domaine de l'indéterminisme inspiré de John Cage et dans une attitude académiste émergeant parmi les compositeurs européens fréquentant Darmstadt, qui mettent *a priori* en péril le principe même de la pensée musicale, la notion d'œuvre et, par extension, l'exigence d'articulation réfléchie attenante à la conception intellectuelle classique de l'écriture.

Une observation rapide des parcours empruntés par les deux compositeurs depuis leurs expérimentations sérielles dévoile un ensemble non négligeable de nœuds de convergence esthétique et invite ainsi à repenser le caractère opposé de leurs démarches respectives. En effet, si Boulez et Nono affichent dès leurs premières œuvres des tendances divergentes, le second se revendiquant d'une tradition passant à la fois par les pratiques d'écriture issues de la Renaissance vénitienne avant tout⁴⁶ et par une affinité particulière avec les idées de Varèse ou l'Œuvre de Schoenberg – affirmée dès 1950 dans ses *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* pour orchestre –, compositeur que le premier critique avec véhémence et dont il se fait l'adversaire en se réclamant d'un modèle essentiellement webernien aux inspirations wagnériennes et debussystes, le cheminement critique par lequel ils appréhendent l'outil électronique témoigne d'une véritable communauté de pensée. Contrairement à Bruno Maderna ou Karlheinz Stockhausen, ils ne manifestent pas de véritable enthousiasme pour le médium électronique lorsqu'ils en découvrent les capacités pour la première fois. De fait, Boulez ne cache pas sa frustration quant à la rigidité des procédures et

⁴⁴ P. Boulez, « Nécessité d'une orientation esthétique », *PdR I*, p. 531-532.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁶ Nono fait systématiquement référence au principe du canon énigmatique qu'il a étudié avec Bruno Maderna lorsqu'il évoque les origines de sa pratique. Lorsqu'il envisage l'exploitation de l'espace, ce sont majoritairement les pièces des Gabrieli et l'écriture des *cori spezzati* qu'il convoque pour exprimer le renouvellement de la situation d'écoute auquel il aspire.

la pauvreté des moyens sonores qu'il entrevoit au cours d'un stage effectué auprès de Pierre Schaeffer au début des années 1950 – dont sont issues deux courtes *Études de musique concrète* –, sentiment à l'origine du texte de 1955 que nous avons mentionné plus haut, où la machine est décrite en des termes peu élogieux⁴⁷. Il éprouvera la même impression au cours de la réalisation de *Poésie pour pouvoir* trois ans plus tard. Nono ne montre pas plus d'enthousiasme lorsqu'il accède pour la première fois à des dispositifs de manipulation du son enregistré sur support durant sa période d'apprentissage menée auprès de Hermann Scherchen. La découverte du studio du GRMC en 1952, ses entretiens avec Varèse à l'époque du *Poème électronique* (1958) ou les visites du studio de la RAI à Milan avec Maderna ne s'accompagnent d'aucune réalisation musicale avant 1960, année où il crée l'*Omaggio a Emilio Vedova* et étudie les possibilités de synthèse et de projection électronique du son avec une assiduité annonçant les longues périodes de recherche dans le studio de Freiburg au cours des années 1980.

Ces moyens interviennent cependant dans un second temps d'expérimentation, alors que les deux compositeurs engagent leur invention vers le renouvellement des modes d'engendrement de la forme et s'opposent à l'univocité du discours musical. La méthode de composition élaborée par Nono dans le domaine du théâtre musical engagé politiquement repose sur la réification du caractère collectif de la création et la libération des moyens d'expression dramaturgique vis-à-vis d'une convention de représentation imposant une lecture unique de l'œuvre dominée selon lui par « l'origine rituelle antique, sur laquelle la perspective statique du catholicisme s'est développée à une époque précise⁴⁸ ». Les procédés de mise en espace et de traitement du signal fixé sur bande intègrent son répertoire technique dès 1960 à l'occasion de *Intolleranza 1960*, projet réalisé avec Emilio Vedova et Josef Svoboda qui adjoint des chœurs virtuels projetés dans la salle à l'action se déroulant à la fois physiquement sur la scène et virtuellement dans le lieu d'exécution de l'œuvre. Lorsque le compositeur italien généralise l'utilisation des technologies de traitement du son en temps réel à partir de *Das atemde Klarsein*, son projet esthétique est donc déjà à un stade de réflexion avancé et le rejet de l'articulation thématique se fait jour tant dans ses pièces vocales qu'instrumentales et électroacoustiques.

La chronologie de l'Œuvre de Boulez est quelque peu différente. Principalement occupée par la mise en acte d'une pensée de la forme conçue sur son ouverture et sur le concept

⁴⁷ Outre l'extrait déjà reproduit plus haut, citons encore la phrase : « La nullité d'un produit aussi rudimentaire n'est que trop évidente » (P. Boulez, « À la limite du pais fertile », *op. cit.*, p. 316), résumant la dénonciation de la simplicité des manipulations et leur intérêt limité du point de vue du traitement du matériau en comparaison avec ce que l'écriture exige.

⁴⁸ L. Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel », *op. cit.*, p. 111.

de potentialité qui se concrétisera non seulement dans la *Troisième Sonate pour piano* (1957) et *Éclat* (1965), mais dont on trouve également des traces dans les esquisses de *Pli selon Pli* – notamment à travers la notion d'improvisation déclinée en trois pièces pour voix et orchestre – ou encore dans la construction de la grande forme du *Marteau sans maître* (1954), sa pratique ne prend en charge les nouvelles technologies qu'à partir de la deuxième moitié des années 1970. C'est à cette période qu'il crée l'Ircam et débute l'écriture de deux œuvres mixtes, *...explosante/fixe...* – partition jouée pour la première fois dans son intégralité en 1994 mais dont la gestation remonte à 1972 – et surtout *Répons* qui s'impose comme un des opus majeurs du catalogue boulezien dès la création de sa première version en 1981. À l'instar de son contemporain italien, le compositeur français associe les moyens électroniques à une réflexion portée sur l'articulation du matériau guidant sa création depuis la fin des années 1950. L'analyse de *Messagesquisse* proposée par Antoine Bonnet, pièce pour violoncelle solo et six violoncelles – dont la courte durée est inversement proportionnelle à l'importance qu'elle revêt dans l'établissement du nouveau langage musical de son auteur –, montre en outre que les enjeux formels présidant à l'élaboration d'une méthode d'écriture électroacoustique ont d'abord été éprouvés dans le registre instrumental et la notation symbolique traditionnelle⁴⁹.

La mise en acte d'une pensée musicale véritablement *mixte* témoigne donc dans les deux cas d'une attention particulière accordée à la logique d'engendrement du matériau et de la forme participant d'un projet plus vaste pour lequel les nouveaux moyens de production du son ne constituent pas une fin en soi. Comme l'indique Luigi Nono dans un long entretien accordé à Enzo Restagno,

L'important est [...] que le compositeur retourne à la composition, après avoir assimilé les leçons de la technologie. L'utilisation de la technologie n'est ni obligatoire, ni exclusive, mais l'étude et l'expérimentation le sont, parce que ce n'est qu'ainsi que se transforment la pensée musicale, les principes compositionnels, l'écoute et la composition elle-même⁵⁰.

C'est en raison de ces points de convergence que nous choisissons de rapprocher les deux démarches : la mise en évidence de notions esthétiques dont l'application se soumet nécessairement à des postures idéologiques et musicales radicalement distinctes permet ainsi

⁴⁹ Voir A. Bonnet, « Écriture and perception, on Messagesquisse by P. Boulez » (1985), *Contemporary Music Review*, p. 173-209, Londres, 1987 ; repris en français dans *InHarmoniques* n°3, Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 211-243.

⁵⁰ L. Nono & E. Restagno, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno » dans L. Nono, *Écrits*, Paris, Bourgois, 1993, p. 95-96.

de soulever des problématiques qui ne se limitent pas à des préoccupations isolées dans le paysage musical de la fin du XX^e siècle mais révèlent l'urgence de repenser le fait musical et son discours dans sa spécificité.

L'approche que nous adoptons pour mener la réflexion qui occupe ce volume implique dès lors deux corpus distincts. Puisque nous proposons d'interroger les conséquences esthétiques et musicales du renouvellement de la logique d'articulation du matériau dans les œuvres électroacoustiques de Pierre Boulez et Luigi Nono, le choix des sources théoriques doit être effectué avec autant d'attention que la détermination des partitions sur lesquelles nous portons nos analyses. Le premier support concerne naturellement les écrits des compositeurs qu'il convient de décrire succinctement. Les textes de Pierre Boulez auxquels nous nous référons peuvent être rassemblés en trois catégories distinctes. Le premier ensemble comprend les essais et les conférences prononcées entre 1950 et 1965. Composés dans un style oscillant entre le discours polémique caractéristique de l'article « Schoenberg est mort » (1951) inaugurant ce répertoire et le traité de composition des chapitres de *Penser la musique aujourd'hui* ou de sa suite restée à l'état de projet, ces textes participent à la mise en œuvre des concepts fondamentaux du modèle compositionnel que Boulez développera durant toute sa carrière. Parmi ceux-ci, signalons d'une part « À la limite du pays fertile », article de 1955 cité plus haut, qui rend compte des problématiques soulevées par le médium électronique. D'autre part, « Aléa » (1957) et « Sonate "que me veux-tu" » (1959-1960) accompagnent la création de la *Troisième Sonate* et introduisent le principe de virtualité, composante essentielle pour la formulation de sa pensée mixte, comme nous l'expliciterons au cours de notre démonstration.

La deuxième catégorie d'écrits désigne les Leçons données au Collège de France, institution que le compositeur a intégrée à la fin de l'année 1976 en tant que titulaire de la chaire « Invention, technique et langage » jusqu'en 1995. Pourtant contemporains de *Répons*, ces différents cours ne se présentent pas sous la forme de traités thématiques mais embrassent plutôt un ensemble large de questions transversales abordant tous les domaines de la musique écrite occidentale et toutes les périodes de son histoire. Néanmoins, ces longs développements exposent indirectement de nouvelles notions inspirées directement des problèmes pratiques que génère l'écriture de l'œuvre mixte. Ainsi trouve-t-on une réévaluation de la notion de thématisme entreprise durant les trois séminaires de 1983, 1984 et 1985, respectivement intitulés « La notion de thème et son évolution », « L'enjeu thématique I » et « L'enjeu

thématique II »⁵¹. Le statut de l'œuvre occupe quant à lui majoritairement les derniers enseignements, au nombre desquels figure « L'œuvre : tout ou fragment » (1994-1995) dont le contenu évoque rétrospectivement tous les concepts opératoires imaginés par Boulez depuis ses premiers opus sériels.

Enfin, le troisième type de sources théoriques correspond à des textes qui n'entrent pas dans les deux catégories précédentes. C'est le cas de l'ouvrage intitulé *Le pays fertile. Paul Klee*, publié pour la première fois en 1989 et réédité sous la direction de Paule Thévenin en 2008⁵², long éloge associant une description détaillée de l'esthétique du peintre allemand et une explication de la manière dont cette dernière a influencé sa propre esthétique musicale jusqu'à *Répons*. Il nous faut également mentionner l'essai « fragment : entre l'inachevé et le fini » qui introduit le catalogue de l'exposition *Pierre Boulez ; Œuvre : fragment ; Dessin, partitions et textes choisis* dirigée par le compositeur sur l'invitation du Musée du Louvre la même année, dans lequel il revient sur le principe de l'ouverture de l'œuvre et évoque la forme spirale, notion figurant parmi les dernières propositions esthétiques des Cours au Collège de France. En outre, le corpus des écrits de Pierre Boulez compte un nombre non négligeable d'entretiens divers. Nous ne pouvons les citer tous mais il convient toutefois de signaler le recueil *Par volonté et par hasard*⁵³ qui compile plusieurs échanges à caractères biographiques menés avec Célestin Deliège en 1972 et 1974 ; projet également réalisé en 1958 avec Antoine Goléa ayant abouti à la publication d'un ouvrage regroupant des transcriptions de conversations, une biographie racontée par le critique et des éléments analytiques⁵⁴. Enfin, le volume posthume *Entretiens*⁵⁵ publié chez Gallimard réunit une sélection d'entrevues avec Michel Archimbaud. Le lecteur trouvera plusieurs références supplémentaires au cours de l'étude.

Les deux premières catégories que nous venons d'évoquer ont fait l'objet de différentes publications depuis les années 1970. Une première collection fut éditée par Paule Thévenin en 1966 sous le nom *Relevés d'apprenti* aux éditions du Seuil, rassemblant certains documents de la période de Darmstadt. Le premier recueil *Points de repère* dirigé par Jean-Jacques Nattiez et publié en 1981 complète ce volume avec les textes inédits et non catalogués depuis 1945. Une première partie des Cours dispensés au Collège de France figure dans l'ouvrage intitulé *Jalons*

⁵¹ Les deux derniers textes figurent sous les titres « Thème, variations et forme » et « Athématisme, idée et variation » dans la version éditée des Leçons. Voir à ce sujet J.-J. Nattiez, « Pierre Boulez professeur » dans P. Boulez, *PdR III*, p. 15.

⁵² P. Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 2008.

⁵³ P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

⁵⁴ Voir à ce propos A. Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Slatkine, 1982.

⁵⁵ P. Boulez, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, 2016.

(pour une décennie), publié en 1988. Tous ces textes ont enfin été reproduits par le musicologue dans une édition en trois tomes, réunis à nouveau sous le titre *Point de Repères. Imaginer* propose l'ensemble des documents écrits ou retranscrits entre 1945 et 1963, à l'exception notable de cinq conférences prononcées à Darmstadt : « Possibilités compositionnelles de la musique électronique » prononcée en 1955 – écartée du recueil par le compositeur –, « La harpe dans la nouvelle musique » (1960), « Possibilités compositionnelles des instruments (1962), « Représentation du son et réalisation » (1965) et « Phraséologie et technique instrumentale » (1965). *Regards sur Autrui* (2005) présente une vaste somme d'hommages et de courts écrits qui n'est pas directement consacrée à la musique de Boulez mais renvoie à des figures tutélaires ou des personnalités l'ayant accompagnées au cours de sa carrière, depuis 1945 jusqu'à la fin du XX^e siècle. Ce deuxième livre ne présente que peu d'intérêt vis-à-vis de la posture analytique et esthétique que nous adoptons pour cette étude et n'est donc pas cité dans notre démonstration. Enfin, le contenu des enseignements de la chaire « Invention, technique et langage » est intégralement reproduit dans les *Leçons de musique* (2005). Signalons que la majorité des citations auxquelles nous nous référons proviennent des recueils les plus récents, qui sont aussi les plus exhaustifs. Pour alléger les notes de bas de page, nous choisissons les abréviations couramment utilisées *PdR I* et *PdR III*. Les quelques extraits provenant de l'édition de 1985 sont mentionnés sous le sigle *PdR*.

La fonction qu'accorde Luigi Nono à l'écrit théorique dans la gestation de sa pensée musicale n'est certes pas aussi prééminente mais n'en est pas pour autant négligeable. La majorité des textes publiés appartient à un contexte idéologique et militant qui n'est pas directement lié à notre recherche. Néanmoins, certains essais indiquent les points importants de l'évolution du langage musical du compositeur italien. « Le développement de la technique sérielle », conférence donnée à Darmstadt à l'été 1957, pose ainsi les jalons d'une vision esthétique dépassant le sérialisme généralisé au profit d'une conception inédite du « matériau sonore » préfigurant la dimension phénoménologique primordiale de l'écriture mixte dans ses derniers opus. Le célèbre essai pamphlétaire « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », prononcé aux *Ferienkurse* en 1959, s'oppose à la fois à l'indéterminisme de John Cage et au nouvel académisme sériel européen. Dans le corpus théorique de Luigi Nono, son statut est ainsi comparable à celui accordé par les exégètes de Boulez à « Aléa » car il énonce l'ensemble des idées fondamentales permettant de comprendre la singularité de l'entreprise musicale de son auteur. L'article « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », issu d'une leçon donnée en 1962 dans le cadre du Quatrième Cours international de haute culture contemporaine à Venise, esquisse à son tour les perspectives d'exploitation de

l'espace et de dislocation des composantes du discours musical dont le *Prometeo* se fait l'aboutissement. Aussi, bien que le corpus d'œuvres qu'il convoque ne soit pas directement lié au thème de notre étude, nous analyserons ce texte et les notes qui le précèdent dans la deuxième partie de ce volume.

Quatre textes accompagnent en outre sa dernière pratique. Le premier dans l'ordre chronologique, paru sous le titre « L'erreur comme nécessité » en 1983, reprend en substance la conférence d'introduction de la représentation de *Das atmende Klarsein* à Genève la même année. Le compositeur y énonce les différentes préoccupations qui président à la réalisation de ses partitions pour instruments et traitement électronique en temps réel telles que la requalification de l'écoute, le rôle de l'espace et la volonté de penser une musique non univoque ; notions explicitées et illustrées avec des exemples techniques en 1985 dans « D'autres possibilités d'écoute », puis en 1989 dans une conférence donnée au centre Acanthes que Laurent Feneyrou, traducteur et éditeur des écrits, désigne comme la « Conférence à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon ». Notons enfin les « fragments de journaux » qui ouvrent le programme de la création de *Prometeo*⁵⁶ et fournissent de nombreuses informations quant au projet poétique et musical de la « tragédie de l'écoute ». L'ensemble de ces textes a fait l'objet de deux éditions françaises préparées par Laurent Feneyrou : la première, publiée chez Christian Bourgois en 1993, rassemble les articles et conférences du compositeur italien, tandis que la seconde, établie pour Contrechamps en 2007, y adjoint de nombreux documents relatifs à son engagement politique et social. Nous nous référerons majoritairement à la version la plus récente du recueil pour citer les écrits de Nono. Toutefois, le premier ouvrage comporte un long entretien mené par Enzo Restagno contenant des informations spécifiques quant à la formation et à l'évolution de la pratique compositionnelle du compositeur. Aussi, afin de différencier les deux volumes, nous n'ajouterons la mention de l'éditeur à la citation que lorsqu'elle est tirée de la publication de 1993. Il convient enfin de signaler un entretien transcrit par Philippe Albèra⁵⁷ et la « Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari⁵⁸ » menée par Michele Bertaglia, dans lesquels les notions de discursivité, d'espace et d'électronique sont longuement discutées à l'occasion de la création du *Prometeo*.

La seconde partie de notre corpus concerne les œuvres que nous nous proposons d'analyser. Pour exemplifier la pensée musicale mixte de Pierre Boulez, nous choisissons

⁵⁶ L. Nono, « Verso Prometeo. Frammenti di diari » dans M. Cacciari (dir), *Verso Prometeo*, Milan, Ricordi, 1984, p. 7-16. Traduit en français par Laurent Feneyrou dans L. Nono, *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 517-529.

⁵⁷ P. Albèra, « Entretien avec Luigi Nono » dans coll., *Luigi Nono 1987*, Paris, L'Age d'Homme/Contrechamps, 1987, p. 13-22.

⁵⁸ M. Bertaglia, « Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari » dans *Ibid.*, p. 132-146.

logiquement de travailler sur *Répons*, œuvre pour ensemble instrumental, six solistes et dispositif de traitement du son en temps réel. Cette partition créée pour la première fois en 1981 a subi de nombreuses révisions au cours des trente dernières années de la vie du compositeur, tant dans son texte musical que dans sa partie électronique. Longtemps limité à un facsimile du conducteur manuscrit proposé par Universal Edition, le matériel a fait l'objet d'une gravure publiée en 2015, enrichie de nombreuses informations concernant la programmation électronique. Un guide d'exécution rédigé par Andrew Gerzso, réalisateur d'informatique musical des œuvres mixtes de Boulez, figure en postface de la partition d'étude et un *Manuel Technique* paru séparément fournit les données nécessaires à la réalisation de l'œuvre. Bien que le catalogue boulezien compte d'autres œuvres électroacoustiques, parmi lesquelles on compte *Dialogue de l'ombre double*, *...explosante-fixe...* ou *Anthèmes 2*, nous limitons notre analyse à *Répons* en raison du caractère monumental qu'elle revêt tant dans ses proportions que dans l'étendue des problématiques d'ordre esthétique qu'elle soulève. De plus, cette œuvre pourtant majeure n'a pas encore bénéficié d'une étude universitaire approfondie à notre connaissance. L'analyse de l'introduction instrumentale proposée par Célestin Deliège dans le programme accompagnant l'exécution de l'œuvre au Festival d'Avignon en 1988⁵⁹ ne peut en effet rendre compte des spécificités de l'écriture électroacoustique. Notons que le musicologue nuance lui-même la validité des déductions harmoniques qu'il y présente à l'occasion de son ouvrage encyclopédique *Cinquante ans de modernité musicale*⁶⁰. La description effectuée par Jean-Jacques Nattiez de la « matrice poétique⁶¹ » et de la rhétorique musicale suggère quant à elle un répertoire de notions fondamentales pour l'analyse que nous livrons au cours des deux dernières parties de notre réflexion, mais se restreint elle aussi aux paramètres de la notation. Or, notre démarche prétend traiter avec la même attention les écritures instrumentale et électronique. La démonstration pratique des perspectives esthétiques formulées par le compositeur est donc le fruit d'un travail inédit issu de l'observation des sources primaires présentées plus haut.

La partie de notre étude consacrée à Luigi Nono est fondée quant à elle sur un exposé des principes d'écriture mis en acte dans deux de ses opus tardifs. En premier lieu, *Das atmende Klarsein* (1981) pour chœur, flûte basse et électronique en temps réel, annonce l'ensemble des moyens de renouvellement du discours musical déployés dans le *Prometeo*. Première partition

⁵⁹ C. Deliège, « Moment de Pierre Boulez. Sur l'introduction orchestrale de *Répons* » dans coll., *Répons/Boulez*, Paris, Actes Sud/Papiers, 1988, p. 45-71.

⁶⁰ Voir C. Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, op. cit., p. 723.

⁶¹ J.-J. Nattiez, « *Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine » dans coll., *Répons/Boulez*, op. cit., p. 37.

convoquant les technologies issues des développements de l'informatique musicale, elle assure la transition entre une méthode de composition encore attachée à certaines résurgences de la syntaxe thématique sérielle et les pièces plus erratiques de la deuxième moitié des années 1980. En second lieu, *Risonanze erranti* (1986) pour mezzo-soprano, flûte, trombone, crotales, percussions et dispositif de traitement du son en temps réel, figure parmi les œuvres les plus radicales dans l'exécution d'une forme non déductive, abolissant définitivement le mode syllogistique de l'expression musicale. Le matériel musical et électronique de ces deux opus est publié par Ricordi. Le lecteur pourra s'étonner de l'absence de l'action scénique de 1984 au centre de notre corpus. Rappelons que *Prometeo* est l'une des œuvres emblématiques du compositeur italien. Monumentale tant par l'effectif et les moyens scéniques nécessaires à sa réalisation que par la variété des sections qui en composent les deux heures et demi de musique, cette œuvre tragique a fait l'objet de nombreuses études, depuis les essais et la thèse de doctorat de Laurent Feneyrou jusqu'à une analyse complète de la dramaturgie et de la construction de la partition récemment publiée par Carola Nielinger-Vakil dans son ouvrage *Luigi Nono. A composer in Context*⁶². De plus, la partie électronique souffre d'une documentation quasi absente que les esquisses du compositeur conservées à la *Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS* ne suffisent pas à combler. Pour toutes ces raisons, il nous a semblé plus pertinent d'exemplifier notre propos par une observation approfondie de deux œuvres bénéficiant d'une littérature musicologique francophone restreinte tout en illustrant secondairement notre démonstration par des exemples tirés du *Prometeo*. De fait, il n'existe à notre connaissance aucune étude complète portant sur *Risonanze erranti*, tandis que l'ouvrage de Elfriede Elisabeth Reissig, intitulé *Luigi Nono, Das atmende Klarsein. Text-Musik-Struktur*, constitue la seule ressource traitant de la pièce de 1981 dans son intégralité⁶³.

Les sources secondaires sont directement impliquées par les thématiques explorées dans chaque chapitre. Nos recherches sur la notion de discours et sur la problématique de la logique musicale se manifestant au tournant de la deuxième moitié du XX^e siècle s'appuient très largement sur les essais critiques d'Adorno car ils offrent un point de vue qui diverge de celui proposé notamment par Boulez vis-à-vis de la méthode sérielle. De manière générale, le corpus esthétique et philosophique que nous convoquons dans les deux premières parties de notre étude nous semble être représentatifs des différentes conceptions de la notion de discours en musique et de ses implications sur la composition. Les travaux musicologiques portant sur la pratique de

⁶² C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A composer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

⁶³ E. E. Reissig, *Luigi Nono, Das atmende Klarsein. Text-Musik-Struktur*, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2014.

Pierre Boulez n'interrogent pas l'électronique dans son versant esthétique, ainsi que nous prétendons le faire. Nous retenons toutefois certaines contributions essentielles à notre propos. La biographie proposée par Dominique Jameux constitue ainsi l'un des ouvrages fondamentaux à partir desquels nous avons fondé notre compréhension de l'Œuvre du compositeur. Notre démarche analytique repose quant à elle sur les concepts fondamentaux de la pensée boulezienne tels que les introduit Antoine Bonnet afin d'en interroger la portée poétique. La notion d'aura, peu développée sur le plan théorique par le compositeur mais primordiale dans son projet compositionnel, est ainsi discutée dans deux articles publiés en 2010 sous les titres « Aura et perception. Réflexions sur la musique mixte à partir de Benjamin⁶⁴ » et « L'aura et le terrier⁶⁵ ». Ce dernier texte est par ailleurs publié dans un ouvrage regroupant certaines des perspectives principales de la littérature musicologique francophone consacrée au compositeur de *Répons*. Notons enfin l'essai « Enregistrement, résonance et composition musicale : pour un infléchissement de l'intelligence du sensible » paru en 2014 qui ne concerne pas directement l'objet de notre étude mais propose une définition du « paradigme de la résonance⁶⁶ ». Nous expliciterons ce principe dans la perspective du renouvellement de la logique musicale au cours de la deuxième partie de ce volume. Pour conclure, signalons les publications anglophones d'Edward Campbell et Peter O'Hagan, sources privilégiées pour aborder la production musicale de Boulez et en comprendre les enjeux compositionnels, à l'instar du récent *Pierre Boulez studies*⁶⁷.

Outre les documents analytiques que nous avons déjà mentionnés à propos de l'Œuvre de Luigi Nono, les travaux sur la dramaturgie du *Prometeo* rédigés par Laurent Feneyrou attirent notre attention. Le statut du discours musical mixte que nous tentons de décrire s'apparente en effet à la *dramaturgie négative* que le musicologue définit dans la plupart de ses articles. Toutefois, notre projet est sensiblement différent : Feneyrou s'attache à théoriser cette notion à partir de Walter Benjamin et de la pensée juive dont Nono se revendique, tandis que nous déployons l'idée d'un discours négatif à partir de configurations purement musicales déduites des œuvres que nous avons citées plus haut. Nous faisons également référence à la monographie que consacre Marinella Rammazzotti à la description et à l'exemplification du

⁶⁴ A. Bonnet, « Aura et perception. Réflexions sur la musique mixte à partir de Benjamin » dans E. Anquetil, F. Bimbot, A. Bonnet & B. Bossis (éd.), *JIM 2010*, Rennes, AFIM/Université Rennes 2, 2010, p. 61-66.

⁶⁵ A. Bonnet, « L'aura et le terrier » dans J. Goldman, J.-J. Nattiez & F. Nicolas (dir.), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Paris, Delatour, 2010, p. 126-148.

⁶⁶ A. Bonnet, « Enregistrement, résonance et composition musicale : pour un infléchissement de l'intelligence du sensible » dans P.-H. Frangne et H. Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, actes du colloque des 14-16 mars 2013, Rennes, PUR, 2014, p. 219.

⁶⁷ E. Campbell & P. O'Hagan (éd.), *Pierre Boulez studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

catalogue de Luigi Nono⁶⁸. Enfin, nos recherches sur la spatialisation ont été alimentées par deux textes aux thématiques distinctes. Dans « L'espace sonore du *Prometeo* de Luigi Nono⁶⁹ », Anne Sédès dresse un état des ressources techniques et des moyens d'écriture de la mise en espace du son utilisés par le compositeur dans sa « tragédie de l'écoute » ; perspective complémentaire de celle plus esthétique que propose Ivanka Stoïanova dans « L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono⁷⁰ ».

Afin de tenter de répondre aux problématiques que nous avons soulevées au début de cette introduction, selon la démarche théorique et analytique que nous venons de décrire, notre thèse articule six chapitres disposés en trois parties. Les deux premiers déterminent le contexte musical et esthétique dont héritent les deux compositeurs au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Nous initierons ainsi notre étude par une réflexion sur les différentes définitions de la notion de « discours musical » telles qu'elles se présentent dans les écrits théoriques de Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jankélévitch, Eduard Hanslick et Carl Dahlhaus. La comparaison de ces pensées parfois radicalement opposées nous permettra de mettre en exergue la prééminence de la dimension rhétorique du discours, affirmée sur le mode de l'*éloquence* dans la musique baroque vue par Harnoncourt et non moins omniprésente en creux du « moment esthétique » de la musique que recherche l'auteur du *Beau musical*, ainsi que dans le système pourtant vigoureusement opposé à la notion de langage que dévoile *La musique et l'ineffable*. Nous nous attarderons alors sur le chapitre de la *Théorie Esthétique* d'Adorno consacrée à la notion de « logicité », à partir de laquelle nous tenterons de qualifier une crise de la logique musicale. Nous évaluerons alors les enjeux de cette situation chez Schoenberg, Webern et Berg. Dans le deuxième chapitre, nous observerons comment Boulez et Nono s'emparent de cette crise pour concevoir une musique émancipée du référent langagier traditionnel au cours des années 1950. Dans un premier temps, nous démontrerons que les approches *a priori* opposées d'Adorno et de Boulez vis-à-vis de la généralisation de la méthode sérielle partagent le même sentiment d'urgence à propos de la refonte des structures de sens dans l'écriture musicale occidentale et aboutissent à la définition d'un principe de virtualité dans la *Troisième Sonate* similaire à l'idée de « musique informelle » du philosophe. Nous mettrons alors en regard les théories relatives à la musique vocale soumises par les deux

⁶⁸ M. Ramazzotti, *Luigi Nono*, Palerme, L'Epos, 2007.

⁶⁹ A. Sédès, « L'espace sonore du *Prometeo* de Luigi Nono » dans G. Ferrari, *L'opéra éclaté. Ma dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 223-238.

⁷⁰ I. Stoïanova, « L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono » dans J.-M. Chauvel & Makis Solomos, *L'espace : Musique/Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, 425-441.

compositeurs pour identifier les solutions qu'ils proposent afin de libérer l'expression musicale du support de la langue et de sa syntaxe. Nous verrons que le médium électronique s'impose alors à eux comme un moyen de renouveler les structures logiques de l'expression musicale.

La seconde partie se concentrera sur l'analyse des moyens d'articulation du matériau mis en acte dans les œuvres de notre corpus. En considérant le répertoire de concepts formels définis pour la *Troisième Sonate*, le troisième chapitre analysera la construction structurale de *Répons* afin de caractériser la singularité de l'écriture mixte de Pierre Boulez. Nous nous attarderons sur la requalification de la perception proposée dans les *Leçons*, réflexions qui aboutiront à la définition des notions déjà évoquées d'aura et de résonance, lesquelles constituent le matériau principal de la dernière révision de la partition. Le chapitre suivant sera consacré à l'approche négative du discours musical dans les œuvres électroacoustiques de Nono. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'intégration du médium électronique dans le projet esthétique du compositeur italien au cours des années 1960. La volonté de concevoir un théâtre musical véritablement moderne, dans lequel la narration n'est plus univoque et le récit libéré de l'hégémonie du texte littéraire ou poétique, encourage en effet la refonte de la logique d'écriture de la musique instrumentale vers un régime monodique collectif de la polyphonie esquissant l'approche nouvelle du thématisme dans *Das atemde Klarsein*. Nous décrirons les moyens mis en œuvre dans cette partition pour articuler le discours sans se soumettre au mode syllogistique aristotélicien. Enfin, nous évaluerons la pertinence des principes d'aura et de résonance dans *Risonanze erranti* de sorte à appréhender le mode de négation du discours musical que déploie Nono grâce aux technologies de traitement du son en temps réel.

La troisième partie envisagera alors deux paradigmes visant à caractériser le principe logique mis en exergue par nos analyses. Le cinquième chapitre s'attachera ainsi à montrer comment l'espace constitue un paramètre d'unification des deux natures d'écriture permettant dans le même temps de développer des structures non univoques et non conventionnelles. L'observation de la notion d'espace sonore dans *Penser la musique aujourd'hui* nous permettra d'envisager cette dimension comme une catégorie abstraite de la composition instaurant un régime de réflexion qui s'oppose par essence à la déduction syllogistique ; idée qui se manifeste chez Nono par une esthétique de la réverbération. Enfin, le dernier chapitre interrogera la pensée mixte à la lumière de l'ornement dans son acception philosophique. La conception du décoratif défendue notamment par Christine Buci-Glucksmann, Gilles Deleuze ou Hans Georg Gadamer détermine ainsi une fonction ontologique de l'ornement de laquelle surgit un modèle esthétique

de la représentation de la négation en art dont les enjeux font écho aux démarches compositionnelles de Pierre Boulez et Luigi Nono.

Partie n°1 :

La problématique moderne du discours musical, un contexte fertile pour l'émergence d'une logique orientée vers les musiques mixtes

Chapitre Premier

Le paradigme discursif de la musique à l'épreuve de la modernité

Alors qu'il aborde la question de l'émancipation de la musique instrumentale dans son ouvrage *L'esthétique de la musique* (1967), Carl Dahlhaus rappelle d'emblée que « si le concept de langage musical est devenu un cliché, il dut plutôt apparaître comme un paradoxe aux lecteurs du XVIII^e siècle qui le rencontrèrent dans *Der vollkommene Capellmeister* (1739, p. 82) de Johann Mattheson⁷¹ ». De fait, la musique instrumentale que cette expression se propose de qualifier ne peut prétendre au statut de *langage* à ce moment précis de son histoire : elle n'est pas considérée comme proprement éloquente et ne peut être une « manifestation du réel ou de l'imaginaire considéré comme un ensemble de signes porteurs de signification⁷² », selon le sens figuré du langage que sous-entend l'idée de « discours sonore » développée par le théoricien allemand.

La référence au texte de Mattheson – que Dahlhaus convoque également aux premiers instants de sa réflexion esthétique sur la musique pure dans *L'idée de la musique absolue* (1978) – témoigne du rapport problématique de la détermination autonome du medium musical à plusieurs égards. Il est en effet significatif que cette tentative de *penser* la musique instrumentale sans le support *a priori* d'une référence langagière à laquelle elle serait adossée, intervienne à la fin de la première moitié du XVIII^e siècle, alors même qu'un répertoire de musique écrite non-vocale existe depuis le début du siècle précédent. Ceci d'autant plus que, comme l'analyse à nouveau le musicologue,

[...] cette tentative de défense s'appuie sur l'argument qu'elle serait au fond, “essentiellement”, la même chose que la musique vocale. Elle aussi devrait – et pourrait – toucher notre cœur ou occuper utilement l'imagination de l'auditeur *comme représentation d'un discours sensé*⁷³.

⁷¹ C. Dahlhaus, *L'esthétique de la musique*, Paris, Vrin, 2015, p. 68. L'auteur fait référence au traité de Mattheson, dans lequel celui-ci définit la musique instrumentale comme un « langage musical » ou un « discours sonore », citation qui introduit son chapitre.

⁷² Cette définition provient de l'entrée « langage » du *Trésor de la Langue Française Informatisée*, disponible à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/langage> (consultée pour la dernière fois le 08/05/2018).

⁷³ C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 13. Nous soulignons.

Le fait que les premières considérations « sérieuses » d'une musique capable d'exprimer par elle-même un état de choses, de pensées ou d'affects restent intimement liées à l'expression d'un texte oral n'a rien de surprenant en soi. Cependant, elle contient déjà en elle le caractère aporétique d'une musique qui se définira comme absolue au cours du Romantisme, laquelle engendrera le contexte esthétique propice à l'abrogation de la tonalité dont se réclame la modernité musicale. En effet, au-delà du rapport de surface qu'entretiennent la musique et le langage – dont découle l'ensemble des positions musicologiques et esthétiques portant sur la possibilité qu'aurait la musique de *signifier* par elle-même, voire de supporter un récit –, le paradigme langagier de la musique reparaît directement dans la construction du fait musical, sa logique et son discours. Aussi Dahlhaus affirme-t-il que la notion de discours musical émerge au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles en tant que moyen de légitimation du concept d'œuvre, qui ne va pas de soi en musique. Selon lui,

L'interprétation de la musique instrumentale comme « discours musical » – comme musique vocale sans texte – et la recherche de « programmes cachés » sont des tentatives pour se justifier, soutenues par la prémisse selon laquelle la musique doit exprimer ou représenter un contenu clair si elle veut qu'on l'écoute pour elle-même⁷⁴.

Ce qui apparaît comme discursif dans le fait musical relève alors de sa nécessité à s'adresser à un auditoire sans qu'il s'adjoigne une production signifiante linguistique pour être correctement reçu par des agents extérieurs à la réalisation de la partition. La situation de communication qu'exigent le concert et la perception « d'extérieur⁷⁵ » le caractérisant reprend en effet les critères qui dirigent le mode discursif de la langue, entendu dans son acception rhétorique : la rigueur « architectonique de la forme » reposant sur une construction claire et équilibrée ; l'unité logique, « le développement de thèmes et de motifs dont la répartition sur tout un mouvement confère une cohésion interne au déroulement musical⁷⁶. »

L'évidence d'une conception logique de la musique, telle que la souligne le musicologue, relève donc d'une proximité avec le phénomène de la langue qui semblait pourtant devoir être remise en cause pour permettre l'autonomisation de son expression. En effet, défini à la fois comme un « développement oratoire sur un thème déterminé, conduit

⁷⁴ C. Dahlhaus, « La désagrégation du concept d'œuvre musicale » (1970-71), *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps, 2004, p. 136.

⁷⁵ Ibid., p. 137. Cette expression s'oppose à la perception de « l'intérieur » propre à la pratique musicale polyphonique de la musique de chambre, dans laquelle les musiciens jouent pour eux-mêmes.

⁷⁶ Idem.

d'une manière méthodique, adressé à un auditoire⁷⁷ » et comme l'éventuel « texte écrit » dudit développement, le terme « discours » correspond à la forme sensible de la musique en vertu de son essence compositionnelle et de l'écart qu'elle entretient entre le phénomène et l'articulation symbolique de sa représentation. Bien que sa philosophie ne s'inscrive pas directement dans la prolongation des discussions sur le rapport de la musique au langage et au discours, Ludwig Wittgenstein semble lui aussi considérer que la musique prétend d'emblée à une structure logique en raison du lien de similarité qui réside entre « la relation représentative interne » des choses et de la langue d'une part, entre le son et le système symbolique de la notation musicale d'autre part. C'est du moins ce qui apparaît lorsqu'il convoque la musique pour exemplifier et détailler l'assertion 4.01 de son *Tractatus logico-philosophicus* :

La proposition est une image de la réalité.

La proposition est un modèle de la réalité, telle que nous la figurons⁷⁸.

Comme les mots, les signes de la musique se rapportent autant à la réalité dont ils sont la représentation qu'ils s'en détachent en apparence dans le texte, qui ne les considère que les uns par rapport aux autres, sans faire état de leur fonction d'image. Dans les deux domaines, l'agencement des signes entre eux forment ainsi des *propositions* organisant leurs objets – des « simples » – selon des rapports déterminés dans un ensemble de règles – « l'espace logique » – et désignant un sens qui n'existe que dans cet espace. Le philosophe semble donc répondre dans le même temps à la question de la configuration discursive de la musique et, corrélativement, à celle de son essence langagière : non seulement, l'expression musicale se rapporte à la logique par son modèle syntaxique et sa qualité d'écriture mais, en tant qu'elle est un objet propositionnel et en vertu de cette structure logique inhérente aux systèmes notationnels symboliques, elle se manifeste comme la représentation conventionnelle d'un phénomène.

Cependant, ce que le philosophe et le musicologue identifient ici ne relève pas à proprement parler du « discours *musical* ». Le fait d'évaluer l'aspect logique de la musique par rapport aux similitudes phénoménologiques et pratiques qu'elle entretient avec le langage des choses ne désigne rien d'autre que la possibilité d'organiser les sons selon un système rationnel. Or, ce principe n'est pas spécifique à la musique, puisqu'il est également constitutif de la langue. Cette « structure mathématique⁷⁹ » de la musique constitue précisément son sens

⁷⁷ Les aspects oral et textuel du discours sont tous deux représentés dans la définition usuelle du discours du *Trésor de la Langue Française Informatisée*, disponible à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/discours> (vérifiée pour la dernière fois le 02/07/2018).

⁷⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2017, p.

⁷⁹ E. Dufour, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2011, p. 57.

extramusical depuis l'Antiquité et la subordination de son expression à la raison et à la morale que définit Platon ; elle est l'*harmonia* de la tripartition *harmonia-rythmos-logos* qui interdit à la musique son autonomie esthétique, d'après Carl Dahlhaus⁸⁰. Définir le discours musical à partir de l'analogie qu'elle entretient avec le domaine linguistique aboutit alors au paradoxe qui consiste à pérenniser l'assujettissement de son expression au langage signifiant en la déterminant invariablement dans sa relation structurale avec la langue, même quand elle revendique son autonomie en se déployant dans le seul médium instrumental. Circonscrire l'évaluation des modes discursifs de la musique à la seule *tekhnê* du *logos* implique de considérer *de facto* le postulat de son *telos* langagier immédiatement pour vrai, reproduisant ainsi le schéma esthétique de la philosophie classique. La problématisation du statut logique de l'activité musicale est en effet l'une des conditions premières pour penser sa spécificité et lui attribuer une valeur ontologique. Le refus d'une telle démarche installerait alors la musique dans une compétence rhétorique restreinte toujours insatisfaisante, en ce qu'elle ne serait apte à représenter des « raisonnements » et des « caractères⁸¹ », deux éléments constitutifs de la rhétorique aristotélicienne selon Barbara Cassin, mais ne serait pas elle-même un *énoncé*. En conséquence, les conditions de possibilité d'un étant *musical* du discours sonore résident alors moins dans une réflexion portée sur l'expérience pratique rationalisée de sa construction que sur le contexte de légitimation de sa loi d'intelligibilité, sa *discursivité*.

La notion de « discours musical » ne peut donc être envisagée que dans la diversité des configurations du rapport établi entre la discursivité de la musique et sa forme sensible rationalisée qui jalonnent l'évolution de l'esthétique de la musique. C'est ce que nous nous proposons d'interroger à travers trois postures théoriques distinctes : l'approche d'inspiration baroque de Nikolaus Harnoncourt, qui met en exergue le critère d'éloquence et évalue précisément la compétence musicale dans son affinité avec la rhétorique classique, où le terme « discours » se rapporte finalement à la discursivité du langage et le terme « musical » au seul phénomène sonore ; la pensée de Vladimir Jankélévitch qui s'oppose radicalement au caractère « métaphysique » de l'expression musicale et défend une conception non discursive de la

⁸⁰ Introduisant la musique pure, le musicologue allemand rappelle en effet que « La conception ancienne contre laquelle l'idée de musique absolue, héritée de l'Antiquité et jamais contestée jusqu'au XVII^e siècle, définissait la musique, selon la formulation de Platon, comme formée de *harmonia*, *rhythmos* et *logos*. Par harmonie, on comprenait des relations entre les sons ordonnées en un système rationnel ; par rythme, l'ordre temporel de la musique, qui incluait dans l'Antiquité la danse ou le mouvement réglé ; et par logos, le langage comme expression de la raison humaine » (C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 15).

⁸¹ B. Cassin, *Aristote et le logos. Contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, PUF, 1997, p. 52.

musique, tant dans son *telos* que dans sa *tekhnê* ; enfin, la démarche plus complexe issue du moment esthétique de la musique que pense Eduard Hanslick qui, à travers l'analyse que mène Carl Dahlhaus, instaure une relation dialectique entre le *logos* et la spécificité du musical qu'elle tente de réfléchir et envisage la *discursivité* comme production d'une activité de l'esprit au-delà de son contexte traditionnel et de son lien conventionnel avec le monde des choses. L'état du discours et de la discursivité que revendique la musique absolue dont hérite la modernité musicale surgit alors comme une véritable problématique pour la composition. En effet, l'inertie d'une conception formelle rhétorique issue de la tonalité est devenue incompatible avec la pensée musicale libérée du caractère langagier que lui a imposée la pratique utilitariste depuis l'Antiquité, préfigurant une crise majeure dans la composition : le matériau, qui n'a cessé de progresser, ne peut plus s'accommoder de l'œuvre objectivée et rationalisée instaurée dans le prolongement de sa qualification en tant que discipline artistique et impose une réévaluation de l'engendrement de la structure du texte à chaque instant de sa composition. Dès lors, la distinction entre la discursivité et le discours se présente au compositeur comme une crise face à laquelle il endosse une nouvelle responsabilité critique.

1. Le « discours musical » : une notion aux définitions multiples

Le « discours sonore » de Nikolaus Harnoncourt, une approche langagière néobaroque de l'œuvre musicale

La démarche théorique qu'entreprend Nikolaus Harnoncourt lorsqu'il interroge la notion de « discours musical » dans son ouvrage éponyme appartient à un contexte historique spécifique qui semble *a priori* éloigné des réflexions contemporaines. Se positionnant avant tout comme un musicien qui s'interroge sur l'exécution d'une « musique historique », le chef d'orchestre circonscrit sa réflexion aux seules tendances préclassiques et classiques de la musique écrite occidentale, établissant une critique *a priori* moins esthétique qu'historiographique sur l'évolution des pratiques de composition et d'interprétation de la musique – celle-ci étant entendue à la fois comme la production d'un texte et sa réalisation en situation de concert, indissociablement. La pensée que défend Harnoncourt se veut toutefois éminemment contemporaine, en ce qu'elle s'origine précisément dans une observation du rapport que la société actuelle entretient avec son patrimoine musical. Ainsi écrit-il en introduction de son essai – introduction qu'il intitule « La musique dans notre vie » –,

Du Moyen Âge jusqu'à la Révolution Française, la musique a toujours été l'un des piliers de notre culture et de notre vie. La *comprendre* faisait partie de la culture générale. Aujourd'hui, la musique est devenue un simple ornement [...]. D'où ce paradoxe : nous entendons aujourd'hui beaucoup plus de musique qu'autrefois – presque sans interruption –, mais elle n'a pratiquement plus aucun sens pour notre vie : elle n'est plus qu'un joli petit décor⁸².

L'objet de la dénonciation qu'entreprend ici l'auteur est sans équivoque : la perte de la composante signifiante de la musique constituant l'essence même de l'expression artistique des répertoires qu'il prend pour référence, et en conséquence, la réification de la contemplation esthétique des œuvres sonores aboutissent à un phénomène d'épuisement observé par tous les théoriciens de l'art au cours du XX^e siècle, à savoir la rupture entre la société et la nécessité immanente de sa production artistique. L'abolition de la conception langagière de la musique permettrait ainsi d'expliquer l'ensemble de l'évolution des rapports de la société occidentale à la création musicale :

[La modification radicale de la signification de la musique] s'est accompagnée d'un changement d'attitude vis-à-vis de la musique contemporaine – et d'ailleurs de l'art en général : car tant que la musique faisait essentiellement partie de la vie, elle ne pouvait naître que du présent. *Elle était le langage vivant de l'indicible, et seuls les contemporains pouvaient la comprendre*⁸³.

Harnoncourt introduit ici le critère de *compréhension* pour définir le discours musical. Selon lui, l'expression est fondée sur la transmission d'un contenu sonore analogue au fonctionnement du langage. Comme nous l'avons rappelé en introduction de ce volume, les formes à partir desquelles la musique s'est affirmée comme discipline artistique ayant été subordonnées à la poésie puis au langage parlé au début du XVII^e siècle, elles ne pouvaient émerger que des principes de formulation et de communication de la pensée. Cette musique devait alors répondre aux règles du drame, « son contenu étant argument, persuasion, mise en

⁸² N. Harnoncourt, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, 2014 (première édition, 1994), p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

⁸³ Ibid., p. 10. Nous soulignons. Paradoxalement, Harnoncourt y voit également l'explication de l'intérêt renaissant pour la musique ancienne. Reposant principalement sur la beauté superficielle de l'objet qu'elle embrasse, la contemplation ne pouvait mener qu'à une requalification de la musique du passé « car c'est là que l'on trouve la beauté et l'harmonie tant désirée » (Idem), cette même musique qui demandait pourtant à celui qui l'écoutait de s'être auparavant familiarisé avec son « langage » pour la comprendre.

question, négation, conflit⁸⁴ » à l'image du dialogue, forme privilégiée de la parole selon l'interprétation des textes de l'Antiquité redécouverts à la même époque. L'éloquence de la musique est ainsi la première loi de régulation de son mode discursif. Dès lors, ce que Nikolaus Harnoncourt présente comme le discours de la musique ne se situe pas seulement au niveau du contenu de l'œuvre, c'est-à-dire au seul agencement raisonné de son matériau par des opérations de composition, mais implique également une forme réalisée de ce *texte*, l'éloquence étant liée à un mode oratoire par essence.

Si l'ensemble du vocabulaire que l'auteur choisit pour caractériser sa vision du discours musical semble relever du sens commun, chaque notion revêt dès lors une double acception intégrant les deux dimensions sonore et textuelle de la musique. C'est le cas notamment du critère d'articulation qui, non seulement, ne caractérise plus en première instance la nécessité d'une construction logique du développement, mais tend, en outre, à se présenter sous le principe de la « prononciation⁸⁵ ». De fait, si l'œuvre se comporte essentiellement comme un discours langagier sur le modèle de l'éloquence, l'agencement de ses différentes propositions ne suffit pas à en garantir la cohérence : le sens de la musique n'existe pas en soi, mais seulement dans la mesure où il est correctement saisi par l'auditeur. Ce dispositif implique nécessairement une restitution convaincante du contenu par l'effectuation sonore de la partition. En d'autres termes, une telle musique reposerait sur un « vocabulaire » que l'interprète – et, dans une moindre mesure, l'auditeur – doit maîtriser de telle sorte qu'il puisse accéder à l'intention interne à l'œuvre, pour être en mesure de la transmettre dans son exécution. Apparaît alors un nouveau paradoxe dans la pensée d'Harnoncourt : si la musique se comporte comme une « langue étrangère⁸⁶ » qu'il nous faut traduire, elle ne peut accéder à l'éloquence que lorsque sa « prononciation » dépasse les modes linguistiques et qu'elle accède à ses propres schémas de liaison et de dynamique⁸⁷.

Si nous appliquons ces préceptes à l'exécution, cela ne signifie pas, tant s'en faut, que nous faisons de la musique ; c'est plutôt comme si nous épelions à l'aide de notes. Ce sera peut-être bien et joliment épelé ; mais nous ne pouvons faire de la musique qu'à partir du moment où nous ne songeons plus à la

⁸⁴ Ibid., p. 177.

⁸⁵ L'auteur utilise régulièrement l'idée de prononciation pour signifier l'articulation de la musique baroque. Voir notamment *ibid.*, p. 55 et p. 128.

⁸⁶ Ibid., p. 51.

⁸⁷ Harnoncourt estime en effet que la « micro-dynamique » est un élément primordial dans la musique éloquente, en ce qu'elle « rend clair le “discours musical” » (*Ibid.*, p. 62), la dynamique générale étant encore inspirée de l'intonation du langage. Ce niveau dynamique inférieur s'applique alors aux « notes isolées » (*idem*), dont la fonction revêt celle de la « syllabe isolée » (*Ibid.*, p. 55).

grammaire ni au vocabulaire, où nous ne traduisons plus, mais *parlons* tout simplement, bref, lorsque c'est devenu notre langue propre et naturelle⁸⁸.

Notons que le lexique employé dans cet extrait témoigne d'une ambiguïté majeure dans la théorie que propose le musicien. En effet, si « [épeler] à l'aide de notes » caractérise péjorativement l'acte d'interprétation dont l'attention est uniquement dirigée vers l'articulation de la langue, et si « parler » consiste à « faire de la musique » en ce qu'elle a de spécifique dans son expression, alors le rapproche de l'interprétation *musicale* et de la *parole* est éminemment contradictoire.

L'approche rhétorique du discours sonore sur laquelle est fondée la « nouvelle conception de la musique⁸⁹ » que propose Harnoncourt impose en outre un régime d'individualisation aux œuvres. Si le texte musical est établi en analogie avec le discours linguistique, il est en effet tributaire de formules de syntaxe, d'articulation et de dynamique propres à son auteur. En outre, l'œuvre est pensée comme un système composé de plusieurs dimensions techniques, chacune avec leur organisation et leur sens propres, et requiert un ensemble de *décisions* de la part de l'instrumentiste. C'est l'ordre de priorité accordé à ces différents plans qui conditionne l'exécution et module significativement d'une réalisation à l'autre la représentation du contenu imaginé par le compositeur⁹⁰. C'est pourquoi le langage musical ne peut prétendre à l'objectivité et à l'universalité – par extension, l'idée d'une œuvre qui accèderait à l'autonomie en échappant à l'autorité du compositeur dès l'instant de son achèvement ne peut satisfaire ce modèle. C'est là l'argument central pour le renouvellement de la formation musicale et des principes d'interprétation de la musique ancienne qui occupe la majeure partie du propos de Nikolaus Harnoncourt : la musique étant nécessairement « l'expression artistique d'une époque et d'un homme, avec des exigences particulières vis-à-vis des auditeurs et des musiciens⁹¹ », son effectuation ne peut être correctement prise en charge par un instrumentarium et un solfège uniformisés. De même, l'évaluation d'une interprétation ne peut plus résider dans le seul critère de fidélité par rapport au texte mais doit intégrer un

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ L'essai *Le discours musical* est en effet sous-titré : « Pour une nouvelle conception de la musique ».

⁹⁰ Ce principe est par ailleurs valable à une échelle plus large, en ce qu'on peut l'observer à l'articulation des différentes grandes périodes historiques jalonnant l'ère de la tonalité. L'auteur explique ainsi la segmentation historique enchaînant les musiques baroque, classique et romantique – jusqu'à Mendelssohn – par l'infléchissement de l'ordre de priorité global dans la construction de la musique. La période baroque se caractériserait par l'éloquence et une attention particulière portée au détail, à « l'articulation des “mots” en petits groupes sonores » (Ibid., p. 127) ; l'ère classique par une approche nouvelle du timbre, opposant des contrastes dynamiques et intégrant les nuances dans l'acte d'écriture ; la musique romantique par « la disparition de l'articulation de détail dans des grandes surfaces et lignes legato » (Idem).

⁹¹ Ibid., p. 131.

paramètre de persuasion *a priori* indépendant de la justesse de restitution des indications inscrites sur la partition. Pour l'auteur,

Il nous faut chercher dans l'exécution la force de persuasion et non le « vrai » ou le « faux » ; nous finirons alors par être beaucoup plus tolérants à l'égard d'opinions divergentes qui procèdent du même esprit⁹².

Ce qui vaut pour discours dans la musique selon Harnoncourt, c'est le lieu de la transmission d'un contenu sonore choisi, articulé et formulé par un compositeur selon sa propre sensibilité, acceptant pour autant une grande diversité dans sa réalisation. L'instrumentiste doit en effet communiquer les intentions du compositeur telles qu'il est en mesure de les appréhender par l'action combinée de sa propre compréhension du texte écrit et de son aisance à manier les formules idiomatiques du langage musical en lien avec le style spécifique de la pièce qu'il interprète. Dès lors, une interprétation acquiert moins sa légitimité par la justesse de son exécution vis-à-vis des prescriptions fournies dans la partition que par sa capacité à rendre le sens de manière convaincante. Le discours n'est donc pas le support d'une œuvre d'art autonome mais l'expression d'un acte de pensée effectué par un créateur, *prononcé* par un instrumentiste, véhiculant un ensemble de structures rhétoriques référencées – un « vocabulaire de possibilités musicales⁹³ » concrètes et abstraites – de sorte à être *comprises* par un auditeur, à la manière du langage parlé ou, pour les artefacts à la « grammaire » plus complexe, de la poésie.

Bien que la conception de la musique qui se manifeste ici reprenne presque exclusivement les caractéristiques esthétiques des pratiques baroques, elle ne vise pas seulement à défendre une approche plus historiquement juste des répertoires anciens. À travers elle, Harnoncourt développe également une critique des modèles romantiques et post-romantiques de l'autonomie totale de la musique. Selon lui, le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles marque une rupture historique majeure qui se manifeste par une mutation de la fonction de la notation et, corrélativement, des critères d'interprétation. La distinction qu'il opère entre les pratiques anciennes issues d'une perspective langagière et le tournant « pictural » de 1800 – qui se prolonge au XX^e siècle – indique précisément le moment critique où la musique perd ce qui constituait pourtant l'essence de son expression artistique. Selon le musicien allemand, la théorie du sentiment sur laquelle se développe majoritairement l'idée de la musique absolue induit la disparition de son sens. Aussi résume-t-il,

⁹² Ibid., p. 127.

⁹³ Ibid., p. 162.

Au XIX^e siècle cependant, ce sont des climats d'ensemble que l'on peignait, et qui pouvaient s'étendre relativement longtemps ; des impressions y sont décrites, l'auditeur y est plongé dans un certain état, mais on ne lui *dit* rien⁹⁴.

L'abolition de la « parole » remet alors précisément en question le caractère discursif du musical : en instaurant un régime de contemplation esthétique, cette conception aplanit son contenu jusqu'à rendre caduque toute la dynamique d'éloquence qui assurait la légitimité de ce mode d'expression. Cet infléchissement n'était toutefois pas une incidence involontaire de l'évolution des pratiques, car il reposait au centre de l'idéal galant de l'*Empfindsamkeit* qui défendait l'idée selon laquelle la musique devait toucher toutes les âmes, notamment à travers l'hégémonie de la mélodie. Or, si l'art devait « s'adresser directement même aux incultes⁹⁵ », sa cohérence ne devait plus dépendre uniquement de sa construction discursive, qui nécessitait une instruction pour accéder à la compréhension des intentions du compositeur. C'est pour cette raison que Nikolaus Harnoncourt refuse la perspective esthétique de la musique romantique, qu'il qualifie tour à tour d'« erronée⁹⁶ » et de « peinture à plat⁹⁷ » : si elle n'est pas régie par une expression rhétorique langagière ordonnant et garantissant l'enchaînement entre les sons tout en *dirigeant* – au sens premier du terme – l'exécution, alors son texte n'est plus qu'une organisation architecturale qui privilégie l'harmonie de la structure sonore et tend à autoriser indifféremment toutes les interprétations.

L'écueil majeur de cet axiome réside dans ce qu'il tend à réduire l'expression musicale aux seuls paramètres que la partition est en mesure de retranscrire, même imparfaitement. De fait, si l'œuvre ne se comporte plus comme un discours, si elle n'a plus pour objectif d'exprimer une pensée du langage formulée dans le médium sonore, il n'est désormais plus indispensable de connaître les conventions de « prononciation » propres à chaque région, époque ou style pour en restituer une version convaincante. L'invention du compositeur peut ainsi se limiter aux paramètres de la partition pour se déployer. Ce système qui place l'émergence de ce qui est musical dans la restitution exacte de ce que prescrit la notation, qui contient en elle toute les indications nécessaires à son effectuation, constitue ce que le musicien allemand appelle le principe de notation de « l'exécution » :

C'est l'*exécution* qui est notée, la notation étant alors en même temps une *indication de jeu* ; elle ne montre donc pas [...] la forme et la structure de la

⁹⁴ Ibid., p. 128. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁵ Ibid., p. 167.

⁹⁶ Ibid., p. 169.

⁹⁷ Ibid., p. 187.

composition, qu'il faut retrouver à partir d'autres informations, mais la restitution, aussi précisément que possible : c'est *ainsi* qu'il faut jouer ici – l'œuvre se livre alors pour ainsi dire d'elle-même lors de l'exécution⁹⁸.

Harnoncourt oppose à ce principe celui de la notation « de l'œuvre » qui ne décrit pas l'exécution mais le contenu de la composition. Selon lui, une musique conçue sur ce modèle inspiré de son observation des pratiques baroques permet d'éviter le caractère aporétique de la « peinture » musicale romantique. La notation de « l'exécution » apparaît en effet à la fois comme un symptôme et une cause de la conception « autobiographique⁹⁹ » de la musique, abolissant peu à peu l'individualisation des œuvres et de leurs interprétations au profit d'une pensée du « même » et de la reproduction. Il convient toutefois de noter que, bien que cette esthétique de la musique constitue le centre de la critique de l'essai, son auteur ne porte pas sa réflexion sur la légitimité de cette conception à partir du XIX^e siècle. Si la musique absolue apparaît comme la source de tous les problèmes d'appréhension et d'exécution du patrimoine historique, c'est précisément parce que l'idée d'immédiateté sur laquelle elle repose a mené à une mauvaise compréhension du principe d'authenticité que les différents mouvements de redécouverte et de valorisation des répertoires pré-classiques ont placé au fondement de la musique ; et, par extension, à la perte de la faculté d'éloquence pourtant primordiale dans le régime d'expression de la musique que formule Harnoncourt. Toutefois, la définition du discours musical à laquelle celui-ci s'attèle témoigne d'une réelle dépréciation des modes de pensée émancipés du caractère langagier. Outre la mise en garde contre l'épuisement inévitable d'une telle conception de la musique annoncé à de nombreuses reprises, conséquemment à la neutralisation de l'œuvre et la répétition mécanisée de l'interprétation, le fait que la musique puisse être envisagée en dehors d'un système éloquent, c'est-à-dire contre le modèle de la musique ancienne – « celle que nous nommons vraiment musique¹⁰⁰ », comme indiqué en introduction du *Discours musical* –, mène selon lui à la perte de ce qu'il définit comme son caractère musical, précisément conçu sur le modèle de la discursivité langagière.

⁹⁸ Ibid., p. 35.

⁹⁹ Ibid., p. 44.

¹⁰⁰ Ibid., p. 11.

« *“L’expressivo” inexpressif* » de Vladimir Jankélévitch : l’opposition fondamentale du principe discursif et de la musique

À l’opposé de la définition baroque qu’expose Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jankélévitch tente d’établir un contexte de détermination théorique du discours véritablement spécifique à la musique. Sa réflexion s’origine précisément dans une critique de la conception langagière héritée des pratiques artistiques anciennes. Le philosophe rappelle en effet que le rapport qu’entretient la musique avec le *logos* doit être perçu à son origine en tant qu’organe de régulation de l’expression. C’est du moins ce qu’instaure Platon pour qui la faculté de la musique à flatter celui qui l’écoute et à faire « dérailler la dialectique du droit itinéraire qui ramène notre esprit au devoir et à la vérité » doit être impérativement soumise à une perspective vertueuse, à l’instar des « enchantements périlleux¹⁰¹ » de la rhétorique. Aussi la musique est-elle légitimement soumise à deux régimes de valeur : celui de la persuasion éloquente, certes, mais essentiellement soumise à celui de la morale.

Cela implique qu’on peut distinguer entre incantation et enchantement : il y a une musique abusive qui, comme la rhétorique, est simple charlatanerie et flatte l’auditeur pour l’asservir, – car les odes de Marsyas nous « enchantent » comme les discours de Gorgias nous endoctrinent ; mais il y a aussi un mélòs qui ne dément pas le logos et dont la seule vocation est [...] la guérison et l’apaisement et l’exaltation de notre être¹⁰².

L’assujettissement de l’expression musicale aux règles du discours garantit donc son caractère « moral », son application sérieuse, au service de la vérité. Le langage étant *de facto* « le mode d’expression humain par excellence¹⁰³ », ses schémas semblent les plus aptes à contrôler objectivement la construction musicale, à lui attribuer une unité de sens et une cohérence globale. Dès lors, il ne semble pas illogique que la musique apparaisse, au moins par analogie, comme une configuration linguistique dans laquelle elle « dit en hiéroglyphes sonores ce que le *logos*, occulte ou non, dit avec des mots¹⁰⁴ » – analogie qui devient même l’essence de la musique dès lors qu’elle repose sur un support littéraire ou linguistique, à l’instar de la musique vocale. Or, selon la critique de Jankélévitch, le caractère langagier de la musique est, depuis ses origines, ce qui s’oppose directement à son caractère purement musical. Ainsi,

¹⁰¹ V. Jankélévitch, *La musique et l’ineffable*, Paris, Points, 2015, p. 13, (Première édition en 1961).

¹⁰² Ibid., p. 15.

¹⁰³ Ibid., p. 27.

¹⁰⁴ Idem.

lorsque Platon propose de la soumettre au *logos* pour en assurer la vertu, il s'attache à lui refuser ce qui fait la spécificité de son expression.

Platon semble réserver toutes ses faveurs aux modes les moins musicaux et les moins modulants, à l'austère monodie dorienne et phrygienne ; il les apprécie sans doute pour leur valeur morale, tant irénique que polémique [...]. En fait, la musique est plutôt morale que musicale, plutôt didactique que persuasive ; sa fonction est donc toute objective¹⁰⁵.

Le premier écueil de la définition logique de l'art sonore que le philosophe met en évidence tient à ce qu'elle se heurte à un problème fondamental *a priori* indépassable concernant la construction du texte et la perception de sa réalisation. La métaphore d'une musique discursive serait en effet issue d'une pensée spatialisant les objets qu'elle réfléchit, dans sa capacité à organiser son raisonnement et le compartimenter : lorsqu'elles sont articulées en un discours, les « significations intentionnelles » du langage sont organisées en différents moments qui s'offrent à une identification immédiate par l'esprit humain capable d'associer sans effort les éléments de l'exorde, de la narration et de la péroraison – pour reprendre trois parties majeures instaurées par la rhétorique classique – pour suivre le cheminement de la démonstration. La perception du contenu de la musique ne peut correspondre à ce modèle car elle se déploie majoritairement dans le domaine de l'expérience, de la chose vécue, et est donc nécessairement soumise au devenir sensible de sa réalisation. Dit autrement, « sans la vision rétrospective du chemin parcouru, la pure audition ne remarquerait pas le plan de la sonate. Car le plan est chose conçue, non point chose entendue ni temps vécu¹⁰⁶. »

La distance entre la pensée et sa formulation sur laquelle repose l'argumentation de Jankélévitch n'est ni nouvelle, ni spécifique à la musique. Comme le rappelle Hans Georg Gadamer, la conception stoïcienne du discours repose précisément sur cette observation, opposant les concepts de *logos* intérieur et extérieur pour « marquer la différence entre le principe cosmique stoïcien du *logos* et l'extériorité de la simple répétition verbale¹⁰⁷. » Néanmoins, la perspective discursive de la musique soulève une difficulté concernant la préservation du sens qui n'apparaît pas dans le domaine linguistique. En effet, aussi distincts que puissent être le *logos* et sa verbalisation – dans sa forme orale, sa prononciation –, ils restent liés par un réseau commun de signification, les signes de la parole étant rattachés aux concepts

¹⁰⁵ Ibid., p. 17.

¹⁰⁶ Ibid., p. 28

¹⁰⁷ H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2018, p. 662.

de la pensée. Le système symbolique de la musique ne permet pas un tel rapport puisque sa convention n'articule pas des signes et des concepts. Or, si elle n'est pas apte à se comporter comme une langue, elle ne peut donc *dire* dans le domaine sonore. C'est pour cette raison que l'expression musicale reste essentiellement soumise à la succession d'instantanés, et que son organisation générale ne peut être perçue qu'*a posteriori*.

L'écueil de la communication de sens est immédiatement tangible si l'on interroge la notion de « traduction » au présupposé de la conception langagière de la musique. De fait, si le discours musical était en mesure de véhiculer par ses propres moyens le sens d'un texte, ou plus généralement de quelque contenu linguistique, il serait corollairement possible pour tout auditeur de reconstituer le sens perçu de toute œuvre dans le langage. Pourtant, selon le philosophe, il est « impossible, en présence d'un poème donné, de prévoir la mélodie que le musicien créateur en extraira » et, inversement, « à partir d'une musique déjà écrite, de reconstituer le texte ou de deviner le prétexte qui lui donna naissance¹⁰⁸ ». La raison principale tient à ce que la musique apparaît comme un langage « général » – pour autant qu'il puisse être établi qu'elle agit comme un langage, par analogie ou par essence – qui ne peut concorder avec l'articulation du particulier dans le langage parlé. On voit bien que, par extension, cette critique ne vaut pas uniquement pour le cas où la musique serait une forme de langue universelle exprimant l'indicible, elle s'applique également pour toutes les démarches esthétiques qui la définissent comme un moyen d'expression de concepts représentant le monde sensible dans le domaine sonore. Ainsi, même lorsqu'elle vise à exprimer des sentiments à partir de la théorie des affects, la musique ne semble pas capable d'une traduction efficace, en ce qu'elle reste soumise à un régime de généralité limitant son sens à un niveau d'indétermination suffisant pour en rendre les effets « génériques¹⁰⁹ ». Notons que, si la musique n'est pas en mesure d'exprimer le langage, elle ne se situe pas *en-dessous* de lui dans le dispositif critique de Jankélévitch. L'impossibilité de *dire* y apparaît comme la limite d'une pensée biographique de la musique : tout comme elle ne peut présenter un raisonnement sous la forme d'un discours, elle ne peut *raconter* ou véritablement *décrire* un récit ou un paysage. En vertu de sa généralité, la musique ne peut que suggérer un sens abstrait, dégager « le sens du sens, c'est-à-dire le sens avec exposant, le sens secondaire, et [soustraire] le sens primaire », elle ne peut être qu'*autobiographique*¹¹⁰.

¹⁰⁸ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁰ Notons que l'expression « musique autobiographique » ne recouvre pas la signification que lui accorde Harnoncourt. Par opposition à la musique éloquente, celui-ci désigne la musique autonome comme « autobiographique » en ce qu'elle ne renvoie qu'à elle-même. Comme nous l'avons montré plus haut, cet adjectif

C'est là l'argument central de la critique du philosophe. Si la musique ne peut exprimer un sens langagier, elle ne peut que « suggérer après coup » et en gros, ou décrire évasivement le sens de ce qu'elle représente. Elle ne peut donc *signifier*, son « langage » agissant à distance des concepts et des signes de la langue parlée. En outre, penser la musique comme un langage implique de lui accorder un statut métaphysique que refuse Jankélévitch. Cela signifierait en effet que le sens préexiste à la musique, celle-ci le réalisant en seconde instance – ce faisant, elle le fixerait partiellement et le réduirait. La composition serait alors subordonnée à une « musique intelligible¹¹¹ » silencieuse et préexistant à toute intention artistique, dans une perspective univoque allant d'un sens absolu vers sa représentation sensible. Cette démarche tendrait finalement à nier les possibilités de découverte et d'invention du processus de création, restreignant celui-ci à un simple acte de formulation agissant par soustraction.

Prenant le contrepied de la théorie de Nikolaus Harnoncourt, l'expression musicale telle que la pense le philosophe semble être incompatible avec le principe discursif. En premier lieu, la musique ne lui apparaît pas comme un « système cohérent¹¹² », en ce sens qu'elle n'est pas obligée par les lois de la logique dans la présentation de ses idées. Si une grande partie du répertoire issu de la musique éloquente puis de la tonalité s'attache à des formes déductives, la composition n'est toutefois pas absolument tenue à articuler les idées avec leurs conséquences. Selon lui, le fait que le modèle du *logos* et sa rhétorique ait prévalu depuis le XVI^e siècle jusqu'à l'épuisement de la tonalité, notamment à travers le principe d'engendrement thématique, n'autorise pas pour autant à considérer la musique comme un mode d'expression hypothético-déductif par essence. Ce que Jankélévitch pointe ici dans son essai peut être corroboré par le refus de « développer » qui se manifeste dans de nombreuses esthétiques compositionnelles au début du XX^e siècle, en réaction à l'inertie du paradigme tonal. Les perspectives compositionnelles modernes ont en effet révélé à quel point la conduite de la forme est libre de toute loi de progression *a priori*. Par ailleurs, la pratique de la polyphonie, dominant l'écriture même lorsque le compositeur construit son œuvre de sorte à ce qu'elle respecte la loi du langage discursif, entre en contradiction avec la rigueur de présentation que requièrent les significations intentionnelles. Comme l'écrit Jankélévitch,

caractérise donc péjorativement une musique qui ne repose que sur l'harmonie, sur la beauté de ses proportions sonores et structurelles. Pour Jankélévitch, la musique autobiographique signifie à la fois son incapacité à raconter et sa faculté à produire une couche supérieure de sens.

¹¹¹ Ibid., p. 38.

¹¹² Ibid., p. 29.

La parole portant le sens, deux interlocuteurs ne peuvent parler ensemble sous peine de confusion : car plusieurs monologues simultanés ne font qu'une innommable cacophonie ; les interlocuteurs doivent se succéder, et c'est l'alternance qui constitue le dialogue. Mais « l'ensemble », dans un chœur, suppose l'ajustement mutuel des parties l'une sur l'autre réglée [...] ¹¹³.

Or, comme le note Harnoncourt, l'application stricte du dialogue tel que les défenseurs de la monodie et du récitatif de la *seconda prattica* le revendiquaient impliquerait immédiatement une conception aporétique de la musique, qui s'épuiserait aussitôt dans l'idéal de la langue parlée. Ainsi, « la musique en tant que telle se serait trouvée proprement réduite à néant – si l'on avait suivi les dogmes des “Florentins” et rejeté complètement le madrigal et le contrepoint ¹¹⁴ ». Bien que la polyphonie soit réduite à une fonction rhétorique dans la musique éloquente, elle reste donc un obstacle à l'expression stricte d'un discours.

En outre, le « discours musical » apparaît comme une expression paradoxale pour le philosophe, en raison de la fonction primordiale qu'a acquise la répétition au fil de l'évolution des langages compositionnels. La logique du discours signifiant du « langage didactique » ne peut s'accorder avec la répétition de ses propositions, chaque idée énoncée l'étant définitivement. Le sens qu'il déploie engendre une progression invariable pour laquelle toute réitération nuit à la cohérence de la démonstration. C'est précisément sur cette règle qu'est établi le fondement discursif de la musique éloquente défini par Harnoncourt :

Dans cette nouvelle forme, il n'y avait bien entendu guère de répétitions de mots, à la différence du madrigal, où les mots et les groupes de mots étaient souvent répétés. Dans un dialogue véritable, on ne répète, en fait, les mots que lorsqu'on suppose que l'interlocuteur ne les a pas compris, ou lorsqu'on veut leur donner par la répétition un poids particulier – et c'est ainsi qu'on procédait dans la nouvelle musique appelée monodie ¹¹⁵.

La répétition y surgit donc ponctuellement, à la faveur d'un effet rhétorique interrompant localement la logique de sens pour insister sur un effet. Cela ne vaut toutefois que parce que la répétition est une redite littérale, une reproduction stricte de la même idée. La situation est alors tout à fait différente du cadre de la logique musicale. De fait, la musique n'étant pas support de signification dans le système de pensée de Jankélévitch, sa construction

¹¹³ Ibid., p. 30.

¹¹⁴ N. Harnoncourt, *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁵ Ibid., p. 178.

ne peut être *a priori* soumise cette règle du discours ; « celui qui ne “dit” rien ne peut *a fortiori* redire¹¹⁶ ». Le principe de répétition répond au contraire à une fonction structurelle primaire dans un médium artistique où l’expérience sensible est assujettie à la perception de ses objets dans le temps. Répéter un élément de la composition dirige l’écoute et participe à rendre l’œuvre intelligible. C’est par ailleurs sur ce principe que reposent les formes de la tonalité.

Dans une sonate où il n’y a pas (sinon métaphoriquement) « d’idées » à développer, la « réexposition » n’est pas une redite, mais au contraire, le principe d’un ordre : la forme nous est rendue sensible par la régularité de la coupe, qui donne l’illusion de la symétrie, du système clos et du « circuit »¹¹⁷.

La répétition est également le critère principal du travail thématique, car un thème ne remplit sa fonction qu’à partir de sa deuxième apparition dans le développement. C’est précisément parce que la répétition n’y est pas « redite » – la première apparition du thème ne correspondant pas à sa prononciation comme l’exposition d’un mot est la prononciation de sa signification – qu’elle peut être prise en charge par l’invention du compositeur sans remettre en cause la cohérence de son organisation. À l’inverse, chaque présentation d’un matériau s’inscrit dans un contexte singulier par définition et révèle ainsi une configuration chaque fois différente des rapports qui le composent. Les nombreux systèmes et méthodes de composition qui ont tenté d’interdire la répétition au cours de l’histoire – à l’instar de la musique éloquente et de la musique « contemporaine », pour reprendre l’exemple de Jankélévitch¹¹⁸ – montrent bien que la musique ne rejette pas la répétition de manière absolue : c’est par souci de cohérence avec les modèles esthétiques sur lesquels reposent ces pratiques que cette règle est légitimée *a posteriori*. L’analyse de la répétition révèle en outre une autre caractéristique du « discours musical » qui l’écarte d’autant plus du modèle discursif signifiant qu’il échappe à l’une de ses lois fondamentales : le principe d’économie. La musique n’est en effet pas tenue de tendre directement vers l’exposition claire et unique de ses idées. Si « la musique n’est pas l’exposé d’une vérité intemporelle, mais c’est l’exposition elle-même qui est la seule vérité¹¹⁹ », la redite, l’ornementation et la suspension de son développement ne nuisent pas à l’intelligibilité de son

¹¹⁶ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁸ Comme nous l’avons vu avec Harmoncourt, l’interdiction de la répétition dans la musique éloquente provient de son idéal langagier, tandis que, dans la musique contemporaine, « avide de renouvellement et de perpétuelle originalité », cette règle est justifiée par ce qu’elle « se veut elle-même à l’image de la vie, qui est jaillissement spontané et progrès imprévisible » (V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 33). Si cette description de la musique du XX^e siècle est, sinon erronée, au moins très réductrice, le refus de la réitération littérale fait toutefois partie des tendances observables depuis les débuts de la modernité jusqu’au musiques sérielles et post-sérielles.

¹¹⁹ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 81.

sens mais elles y participent directement en ce qu'elles lui offrent une résonance et une expansion dans le temps qui en orientent nécessairement la perception. L'expérience d'écoute attenante au discours musical n'étant dirigée vers aucun but, elle ne peut alors être évaluée selon les critères du discours de vérité : le *melos* se distingue du *logos* dès l'instant où on lui accorde la capacité à exprimer un sens.

La démonstration du philosophe aboutit finalement à un constat d'échec qui se présente dès l'instant où l'on tente de penser une métaphysique de la musique, dans la perspective d'en faire un art signifiant – particulièrement lorsque cette caractéristique est considérée comme apodictique. Cet échec n'est toutefois pas synonyme d'aporie mais crée un contexte fertile pour l'émergence d'une définition dialectique de l'expression proprement musicale. En effet, si « la musique n'est certes pas un système d'idées à développer discursivement, ni une vérité dont il s'agirait de parcourir successivement les degrés¹²⁰ », elle n'en reste pas moins le vecteur d'un sens qui se révèle à la fois par l'articulation du contenu selon les intentions du compositeur et par la production d'intentions secondaires issues de relations incidentes. Ainsi,

de même que des richesses de sens implicites et latentes sommeillent dans les mots d'un texte « profond », de même une musique « profonde » accumule dans ses notes, à l'état d'implication réciproque, un nombre infini de virtualités¹²¹.

La notion de « virtualité » de sens qu'introduit ici Jankélévitch, supposant dès lors une tendance à l'équivocité dans la conception du discours musical, se différencie du caractère équivoque de la musique éloquente d'Harnoncourt. La « profondeur » que mentionne le philosophe s'apparente moins à la notion de style qu'au principe tonal du développement ou à la polyphonie, en tant qu'ils sont des modes de représentation rationalisée de la virtualité dans l'acte de composition – non dans celui de l'interprétation. Développer en musique consiste en effet à dévoiler une part des potentialités inhérentes à un ou plusieurs thèmes tout en les contraignant à un énoncé déductif qui articule logiquement les ramifications de sens avec l'exigence temporelle de la réalisation. L'opposition des deux approches tient donc à ce que le « *logos* musical » d'Harnoncourt accepte l'hétérogénéité comme paramètre de style et, ce faisant, la réduit à des micro-inflexions de formulation du discours et de son interprétation – la « prononciation » globale de l'œuvre –, mais la signification doit rester claire et univoque, selon

¹²⁰ Ibid., p. 83.

¹²¹ Idem.

le critère de compréhension. À l'inverse, le sens du *melos* de Jankélévitch, étranger à toute signification, ne se donne à percevoir que dans les structures sonores qu'il articule, permettant de prolonger ses objets – et, par voie de conséquence, de les rendre perceptibles – tout en les actualisant pour satisfaire au principe de progression qu'impose l'essence temporelle de l'œuvre.

Par ailleurs, cette faculté de sens purement musicale qui dépasse la construction rationnelle de l'œuvre reparaît avec force lorsque certains compositeurs du début du XX^e siècle proposent de concevoir la musique à partir de catégories et de matériaux immédiatement issus du monde réel pour échapper à l'inertie du paradigme tonal. De fait, les œuvres produites dans une telle perspective échappent à la seule imitation du réel que suppose pourtant le matériau en lui permettant d'accéder à une forme d'expressivité spécifiquement musicale par l'acte de composition. La musique concrète en est l'exemple par excès, mais c'est à travers le « *parlando* » que Jankélévitch formule cette observation. En effet, si le mode vocal de la parole est par essence anti-musical, en ce que « les catégories univoques de la musique musicale fondent dans l'indétermination d'un *portando* où l'intonation soutenue n'a plus de sens et où le son en général devient approximatif¹²² », les œuvres convoquant cette technique restent fondamentalement expressives, et attribuent précisément la valeur de projection du réel à ce procédé. Comme le résume le philosophe,

[...] cette musique qui ne distingue plus entre chant et récit reste profondément musicale et intimement émotionnelle. C'est donc qu'au moment d'atteindre les choses en elles-mêmes, la voix de la nature elle-même, la vérité elle-même, et par conséquent l'ipséité de la vérité, la musique inexpressive redevient expressive ; sur le point de perdre son caractère musical, le réalisme extrême redevient musique¹²³.

Pour le philosophe, le musical surgit donc d'un paradoxe : l'œuvre ne se donne à percevoir que sous un mode de l'apparaître éminemment expressif – la composition altérant nécessairement le matériau pour lui conférer une qualité artistique qui dépasse le réel –, mais n'*exprime* rien, elle ne rend sensible aucune pensée, vérité ou signification intentionnelle. En tant qu'« *”espressivo”* inexpressif¹²⁴ », elle n'est pas l'énonciation de l'indicible, comme le suppose Harnoncourt, mais de l'*ineffable* : dans la critique de Jankélévitch, l'indicible est une

¹²² Ibid., p. 51.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Ibid., p.

négarion du langage, il est à la fois absence de chose à désigner et échec du discours qui n'a rien à nommer¹²⁵, tandis que l'ineffable est au contraire un enchantement absolu rapporté au divin qui démunit le langage précisément parce que les objets le composant dépassent la faculté qu'a le *logos* de nommer les choses de manière univoque. C'est là le dernier niveau d'opposition de la musique au principe discursif. Au-delà de son impossibilité à transmettre une signification, sa construction ne peut être régulée par un modèle reposant sur la rétroactivité du critère de compréhension – l'œuvre n'est réalisée que si, et seulement si, le contenu signifant qu'elle transmet est validé en seconde instance par l'agent récepteur, de sorte qu'elle ne lui apparaît en tant qu'œuvre que s'il est lui-même capable d'en désigner l'objet en retour.

Le refus de l'application de la logique du langage à la musique, motivé uniquement par la critique de la signification et du *logos*, mène le raisonnement du musicologue à une difficulté indépassable sur le plan terminologique. Comme nous l'avons montré plus haut, le « discours » s'apparente avant tout à un mode d'organisation et d'articulation du contenu d'une pensée, déterminé par une progression méthodique. En ce sens, une œuvre musicale produite par un acte de *composition* se présente nécessairement sous la forme d'un discours : pour qu'elle soit perçue comme un tout, les éléments qui constituent son matériau initial doivent être confrontés les uns aux autres, de sorte à engendrer une articulation cohérente déployée dans le temps à mesure que la musique se donne à l'écoute. Or, si Jankélévitch ne discute jamais la perspective discursive sous l'angle de la *composition* structurale, le fait qu'il maintienne le terme « discours » pour signifier le contenu apparent d'une œuvre musicale écrite montre bien qu'il reconnaît, au moins indirectement, la double définition de la notion et, partant, l'adéquation du mot à désigner la tendance qu'a la composition à organiser et présenter sa pensée de manière logique. Ce conflit terminologique est particulièrement sensible lorsque le philosophe introduit l'idée de « virtualité » du matériau comme vecteur de « profondeur » de sens dans la musique. Tentant de montrer que ces virtualités ne sont pas exprimées isolément dans chaque terme d'une proposition, à l'instar du système de signification du langage parlé, la démonstration tire sa conclusion de ce que le sens musical se dévoile au fil de l'écoute, par les rapports créés dans le temps entre les différents objets de la composition.

Bien entendu ces possibilités ne sont pas à la lettre contenues ou conservées dans chaque membre de phrase, dans chaque fragment de la mélodie : car c'est

¹²⁵ D'après Jankélévitch, « est indicible [...] ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. » (Ibid., p. 86.)

le progrès même du discours qui les fait surgir au fur et à mesure, et qui nous fait conclure après coup à leur immanence¹²⁶.

Justifié par le rapprochement opéré en amont entre la profondeur de sens de la musique et celle de la philosophie, le terme « discours » semble s'appliquer autant au développement musical qu'à celui d'un texte littéraire : outre le fait que sont citées indifféremment à titre d'exemple la phrase et la mélodie, l'idée selon laquelle l'articulation d'un matériau révèle un ensemble de relations secondaires au fil de son exposition dans le temps – et instaure ainsi un régime de perception du sens *a posteriori* – semble plus apparentée au phénomène musical – qui, rappelons-le, n'existe que dans sa réalisation sonore pour Jankélévitch – qu'au texte littéraire. Pourtant, cette démonstration intervient après avoir invalidé la théorie d'une discursivité musicale et introduit le modèle d'expression de l'ineffable. Le *melos* apparaît dès lors comme l'articulation d'un contenu sonore dont le sens est soumis à la logique, donc aux règles de construction du discours, mais son expression diffère radicalement du *logos* musical d'Harnoncourt en ce qu'il ne se situe pas à la rencontre de l'acte de pensée du compositeur, de la prononciation de la signification par l'instrumentiste et de la réception active de l'auditeur : il agit principalement au moment de l'écriture, dans la mise en relation des sons et la prescription des objets de la composition.

Carl Dahlhaus et le moment esthétique de la musique absolue : une approche philosophique de la discursivité en musique

Carl Dahlhaus n'envisage pas la critique de la discursivité de la musique dans son seul rapport avec le langage – que ce soit en lien ou en réaction avec le principe de signification – mais tente de l'évaluer comme un moyen esthétique pour assurer la cohérence du fait musical. D'après le musicologue allemand, le caractère langagier de la musique n'est pas fondamentalement problématique pour l'acquisition de son autonomie. En effet, c'est la nature logique de la composition – entendue au moins dans son acception structurale – qui assure à son expression une cohérence et permet de l'objectiver, tout comme l'agencement d'une pensée en un *texte* assure l'objectivation de sa signification. C'est pourquoi « le fait que la musique se présente comme un discours sonore, comme le développement de pensées musicales, justifie

¹²⁶ Ibid., p. 84.

du point de vue compositionnel l'exigence esthétique que la musique doit être écoutée pour elle-même¹²⁷ ».

La notion de discours sur laquelle repose l'affirmation de Dahlhaus semble donc s'approcher du *melos* de Jankélévitch, en ce qu'il dissocie les lois de formalisation de la pensée et la contrainte de signification, essentiellement corrélées dans le *logos* grec. Toutefois, son approche se différencie nettement de la critique du philosophe français car il n'oppose pas le « musical » avec le développement discursif ou langagier de la musique, mais érige la « logique musicale » comme un moyen de légitimation de l'acte de composition coexistant avec le système éloquent. Le recours au principe thématique dans les *concerti* de Vivaldi témoigne précisément de cette perspective : usant d'une ritournelle – pourtant rapportée « à la *propositio* d'un plaidoyer devant le tribunal¹²⁸ » par Johann Mattheson – comme d'un thème, c'est-à-dire en la transposant, l'altérant et en développant individuellement les éléments qui la composent, le musicien italien établit une forme fondée sur la logique de la tonalité – donc spécifiquement musicale – mais il ne rompt pas pour autant avec la justification esthétique de son œuvre portée par « la représentation pittoresque d'un programme ou d'un sujet¹²⁹ », donc de la qualité éloquente et discursive de la musique. Aussi contradictoires que puissent paraître ces deux démarches sur le plan ontologique, la logique et le postulat d'un caractère langagier de l'expression de la musique éloquente ne semblent pas incompatibles pour la composition.

Sur le plan historique, l'émergence même de la notion de logique propre à ce qui relève du musical dans les œuvres sonores témoigne également de ce que la pensée langagière – ou, plus largement, le principe aristotélien de *représentation*, qu'il soit langagier ou pictural – n'exclut pas la spécificité du médium sonore dans son expression. Lorsque Johann Gottfried Herder associe pour la première fois la relation harmonique à une science logique similaire à celle employée par le poète¹³⁰, il reconnaît certes qu'une partie du travail de composition obéit à des lois qui lui sont propres mais il ne leur concède qu'une fonction secondaire. Selon lui, la perception d'une musique est avant tout dirigée par les sentiments qu'elle suscite puis par la mélodie, premier niveau d'écoute du rapport établi entre les sons « par la relation de leur succession agréable à l'oreille, efficace sur l'âme¹³¹ ». On voit donc bien que, si la musique

¹²⁷ C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 94.

¹²⁸ Ibid., p. 97.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ « La science de l'harmonie en tant que telle, au sens où les modernes emploient ce mot, représentante dans [l'esthétique de l'esthéticien de la musique] uniquement ce qu'est la logique pour le poète ; quel sot voudra rechercher en elle le but principal de la poésie ? » (J. G. Herder, *Kritische Wäldchen*, cité dans C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, op. cit., p. 94).

¹³¹ C. Dahlhaus, op. cit., p. 97.

reste assujettie à la *mimésis*, elle contient toujours en elle-même les conditions de son émancipation de la représentation et de son autonomisation esthétique. La fonction de la logique dans l'évaluation de l'essence du musical devait dès lors devenir graduellement prépondérante. D'après Dahlhaus, la première attention véritable donnée aux effets des lois qui gouvernent les rapports entre les sons sur le contenu de la musique revient à Johann Nikolaus Forkel. Ce dernier ne considère plus l'harmonie comme un élément secondaire de la musique accessible à son seul « exégète philosophique » dont l'étude porte sur la construction technique de l'œuvre, mais il lui accorde le pouvoir d'une influence directe sur le contenu de sentiments par laquelle émanent des affects plus différenciés et une expression « plus définie¹³² ». Ainsi, comme le résume le musicologue,

C'est cette régulation harmonique des rapports entre les sons [que Forkel] nomme « logique musicale », puisqu'à travers elle, en musique, les signes d'une émotion sont installés dans une relation vraie [...], tout comme les signes pour les objets et ou les représentations le sont dans le langage¹³³.

Considérée par Herder comme extérieure aux forces constituantes de la musique dans sa dimension artistique, l'harmonie s'impose ici comme une composante nécessaire de l'expression de l'œuvre et de la bonne représentation des affects qu'elle est censée véhiculer. Dans ce contexte, le passage d'une musique assujettie à la *mimésis* vers une musique esthétiquement autonome n'apparaît pas tant relatif à une rupture radicale en opposition au principe d'éloquence que comme une réévaluation des forces constitutives de l'œuvre.

Le premier paramètre du modèle discursif que met en exergue l'étude de la musique absolue menée par le musicologue allemand réside donc dans sa capacité à s'adapter à différentes finalités, qu'elles lui soient attribuées de l'extérieur ou par sa nécessité absolue. Cette observation n'est pas nouvelle car elle reprend notamment l'un des aspects principaux de la théorie d'Eduard Hanslick : si la thèse de la *représentation* constitutive de la conception poétique aristotélicienne de l'Art est étrangère à l'*essence* de la musique, cette dernière n'en est pas pour autant exclue de l'expression musicale, sous le régime de la contingence¹³⁴. C'est

¹³² Ibid., p. 95.

¹³³ Idem.

¹³⁴ C'est en effet ce que Hanslick affirme dès le premier chapitre de l'essai *Du Beau musical*, lorsqu'il critique la position esthétique aristotélicienne et ses prolongements dans la théorie des sentiments. Selon lui, le fait de penser la musique dans sa finalité est étranger à l'essence même de ce qui est musical. Le beau musical ne peut être évalué dans sa nécessité à susciter ou produire des sentiments, précisément parce que, de manière générale, « le beau n'a absolument aucune finalité » (E. Hanslick, *op. cit.*, p. 66). C'est pourquoi il définit le beau comme une forme pure : la forme n'a « en elle-même aucune autre finalité qu'elle-même. » Or, c'est précisément parce qu'elle n'a absolument aucun but *a priori* qu'on peut lui imposer médiatement tous les contenus et toutes les fins attenantes.

pourquoi Dahlhaus ne juge pas le passage de la musique éloquente à la musique absolue comme un infléchissement qualitatif, contrairement à ce que proposent Jankélévitch et Harnoncourt : pour lui, interroger le discours musical revient moins à discuter la légitimité d'une conception discursive de la musique *en fonction* d'une prise de position préalable vis-à-vis de l'influence du langage dans les critères d'évaluation de ce qui est musical, qu'à souligner une certaine évidence de la fonction du discours dans l'expression du pur phénomène musical, qu'il soit adossé à un dogme de la représentation ou bien qu'il soit considéré comme objet esthétique en propre.

En outre, la position critique estimant que le musical est strictement opposé au langagier, défendue notamment par le philosophe français dans *La musique et l'ineffable*, ne semble pas recevable pour le musicologue allemand. En effet, s'il n'existe « aucun rapport nécessaire entre [les idées se rapportant à des concepts] et de belles combinaisons de sons¹³⁵ », pour reprendre l'assertion de Hanslick, il n'en reste pas moins que la musique peut esthétiquement supporter l'analogie avec le langage sous certaines conditions. Penser la musique comme un mode d'expression autonome exclut certes le régime de signification, mais ne la limite pas à son seul phénomène sonore. L'élaboration d'une œuvre est une activité de l'esprit dans toutes les disciplines artistiques. C'est seulement à ce titre que la musique absolue peut prétendre au Beau que décrit Hanslick : les rapports établis entre les sons ne relèvent pas d'une détermination mécanique, ils sont légitimés par l'imagination du compositeur, de sorte qu'ils ne s'épuisent jamais complètement dans le phénomène. Or, en tant que représentation sensible d'une pensée abstraite, la musique peut se conformer à une définition philosophique du langage. Ce que Dahlhaus nomme alors « un “esprit” de la langue¹³⁶ », notamment à la suite de Humboldt, relève précisément de la logique du discours lorsqu'elle est envisagée au-delà du système de communication de concepts du langage signifiant. Le principe thématique au fondement du paradigme tonal est la manifestation la plus évidente de ce caractère. C'est ce que Hanslick affirme indirectement en reconnaissant une fonction esthétique au thème, alors pensé comme idée principale du développement musical. En effet, « L'invention d'une mélodie

C'est pourquoi le philosophe conclut : « On ne peut donc pas non plus en ce sens parler d'une finalité en ce qui concerne la musique ; le fait que cet art se trouve inscrit dans une relation vivante avec nos sentiments n'autorise en aucun cas à infirmer que sa signification esthétique réside dans cette relation » (Ibid., p. 67). Ainsi que le souligne Alexandre Lissner dans la préface de sa traduction de l'essai de Hanslick, convoquant notamment l'analyse de Eric Dufour, le philosophe n'exprime pas un paradoxe en faveur de l'expressionnisme lorsqu'il dit que « la musique peut mais ne doit pas susciter des sentiments » (A. Lissner, « La dialectique de la forme selon Hanslick », dans E. Hanslick, *op. cit.*, p. 55), contrairement à ce que défend Jean-Jacques Nattiez dans la préface de l'édition française de *Du Beau musical* en 1986.

¹³⁵ E. Hanslick, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁶ C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, *op. cit.*, p. 100.

déterminée¹³⁷ » constitue, pour le philosophe, le matériau atomique de toute composition, en ce qu'il lui semble impossible d'identifier un élément qui révélerait aussi immédiatement sa richesse idéale dans sa forme sensible :

La beauté d'un thème simple et indépendant se révèle au sentiment esthétique avec une immédiateté qui n'admet d'autre explication que la conformité intime du phénomène à son but, l'harmonie de ses parties, sans référence à un élément extérieur¹³⁸.

La musique apparaît donc comme un processus logique à la faveur de sa prédétermination mélodique, articulant un matériau concret issu d'opérations techniques propres au médium sonore et un sens caractérisé par un thème et l'exposition du réseau de relations qu'il contient en propre. Mais la dimension discursive attendant à ce modèle n'est pas seulement autorisée par la nature esthétique de la création musicale. Le phénomène sonore dans lequel se réalise pleinement l'expression tend lui aussi à imposer une logique de sens, particulièrement lorsqu'il est considéré comme l'essence de la musique. L'expression musicale est intrinsèquement liée à une ambiguïté qui fait sa spécificité sur le plan ontologique : si « la musique est transitoire » – « elle *pass*e, au lieu de s'exposer à la contemplation¹³⁹ » –, en tant qu'art, elle reste « un objet esthétique, c'est-à-dire un objet pour la contemplation esthétique¹⁴⁰ ». Il doit donc exister un mécanisme d'objectivation du phénomène *a posteriori* qui puisse garantir sa *forme*. Pour Dahlhaus, ce dispositif passe par la mémoire, qui seule peut compenser le caractère évanescent du son.

Son objectivité [celle de la musique] ne se révèle toutefois pas tant de façon immédiate qu'indirectement : non au moment même où elle retentit, mais seulement lorsqu'à la conclusion d'un phrasé ou de l'une de ses parties, l'auditeur fait retour sur ce qui s'est évanoui et se le remémore comme une totalité close¹⁴¹.

La clôture de l'œuvre sonore n'est donc pas matérielle, comme c'est le cas dans les disciplines plastiques, mais abstraite ; elle s'offre à l'oreille à partir de l'exposition et de la perception des rapports qui composent la structure et de leurs fonctions. Le musicologue

¹³⁷ E. Hanslick, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ C. Dahlhaus, *L'esthétique de la musique*, Paris, Vrin, 2015, p. 46. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁰ Ibid., p. 47.

¹⁴¹ Idem.

souscrit ici à conception « spatiale » du discours musical, qui s'écarte de la conception traditionnellement admise de la musique absolue : quand Hanslick oppose à la conception langagière la nature temporelle de la musique, Dahlhaus reconnaît à la spatialisation de la pensée – modèle tiré de la pensée conceptuelle – la possibilité de fournir à l'esprit une forme distanciée qu'il peut contempler à loisir sans l'altérer. Dans cette perspective, le sens ne caractérise pas seulement l'articulation des idées – la dimension textuelle de la musique – mais également la qualité de perception de ces nœuds d'articulation. Réparaît finalement le critère de compréhension propre à la musique éloquente, à la différence qu'il est ici entièrement développé dans le médium sonore et ne vise plus à garantir la régulation de l'expression par une signification extérieure. Dès lors, le sens musical n'est pas unilatéralement contenu dans son écrit mais il est « intentionnel », en ce qu'il « n'existe que dans la mesure où l'auditeur le saisit¹⁴². » À nouveau, la musique supporte l'analogie avec le langage, au moins dans sa conception philosophique.

L'étude du premier moment esthétique de la musique à laquelle se livre Dahlhaus met enfin en exergue une légitimation de la discursivité par l'exigence stylistique de l'esthétique romantique de l'expression qui constitue, avec le formalisme d'Hanslick, l'un des principaux moyens de penser l'autonomisation du musical à la fin du XVIII^e siècle. L'idéal compositionnel soutenu par ces tendances vise en effet à détourner la création de sa fonction de *représentation* à partir de l'infléchissement « objectif » de son éloquence : la composition ne vise plus à retranscrire un contenu de sentiments dictés préalablement par un support figuratif ou textuel, mais devient le produit d'une expression directe, entendue comme la manifestation d'un étant musical. Autrement dit, ce n'est pas le compositeur qui se livre subjectivement à travers le matériau qu'il arrange ; le moi qui s'affirme est « l'*analogon* du “moi lyrique” de la Poésie¹⁴³. » C'est pourquoi le musicologue allemand estime que l'expressionnisme s'inscrit dans une perspective dialectique paradoxalement provoqué par la volonté de créer un modèle dans lequel l'homme s'exprime par le chemin le plus court de l'esprit à l'expérience, en maintenant toutefois une distanciation nécessaire par rapport au sujet pour que l'œuvre puisse essentiellement prétendre au statut artistique de musique. De fait,

Si la musique aspire à devenir éloquente et expressive, comme la langue (et le principe d'expression est depuis le XVIII^e siècle l'agent de son histoire), il

¹⁴² Ibid., p. 49.

¹⁴³ Ibid., p. 65. C'est l'auteur qui souligne.

lui faut pour être comprise forger tout d'abord des *formules*. [...] Mais il appartient par ailleurs à l'*expressivité*, qui est un « épanchement du cœur » et une expression de l'intériorité propre, qu'on évite tout ce qui est habituel et semble aller de soi¹⁴⁴.

L'expressionnisme pense donc l'acte compositionnel en tension permanente entre le primat stylistique, requérant l'individualisation et le caractère unique de chaque œuvre – et, par extension, de chaque exécution –, et l'obligation de la convention qui régule l'expression et lui confère son statut esthétique, en tant que phénomène sonore articulé à une pensée musicale. Or, cette dualité fait écho au régime rhétorique classique du style qui définit la composition comme un acte d'actualisation et de transformation des catégories préétablies assurant par elle-même la cohérence, l'équilibre et la clôture du texte. C'est précisément par cette rhétorique spécifique que se fait jour la libération de la musique en tant que discipline artistique. En ordonnant au compositeur de rejeter sans cesse des formules consacrées pour en inventer de nouvelles qui ne sont pas encore identifiées et référencées dans la mémoire commune, l'éloquence de ce système mène inéluctablement à l'effondrement du registre de significations auquel elle avait précisément inféodé la musique au cours des siècles précédents. Le moment esthétique qu'envisage Hanslick renouvelle la fonction attribuée au discours dans le processus de création. Celui-ci n'agit plus comme un moyen de régulation contraignant l'expression à partir d'un ensemble d'états d'âme ou de concepts identifiés au préalable. Au contraire, il maintient l'œuvre à l'écart de toute production de sens qui lui est étrangère en exigeant du compositeur qu'il entretienne son développement avec des idées musicales toujours nouvelles et ne préserve les instances de la composition qu'à la condition qu'il les altère suffisamment pour en déduire des objets inédits. Le principe d'évolution qui préside l'invention garantit en outre la fonction sociale de la musique et sa cohérence : l'émancipation du sens s'y effectue progressivement, à mesure que les œuvres articulent un matériau de plus en plus « musical » et l'affirment comme la dérivation objective des règles de la composition.

Si Hanslick adopte une posture plus radicale pour promouvoir la musique absolue, revendiquant une rupture franche avec les dogmes musicaux antérieurs qu'il rejette *a priori* sans concession, le formalisme semble pourtant s'accommoder lui aussi de la dialectique du style et de la discursivité afférente. Que l'œuvre se libère des intentions du compositeur dès l'instant où elle est écrite n'empêche pas qu'elle est issue d'un processus intellectuel, s'adressant depuis un esprit humain à un esprit humain. Le créateur laisse alors des traces de

¹⁴⁴ Ibid., p. 66. C'est l'auteur qui souligne.

son individualité dans la composition. Toutefois, en tant que vestiges des choix effectués par le compositeur dans le but de construire une « forme objective¹⁴⁵ » de la pensée, ces traces ne peuvent être investies d'un intérêt esthétique qu'à la condition qu'elles soient comprises « comme déterminités musicales, comme caractère de la composition, et non du compositeur¹⁴⁶ ». Le « style » intervient donc dans la pensée du philosophe allemand comme épithète de la composition dans le processus de création ; il est un critère d'évaluation de la qualité d'une œuvre en tant qu'il agit au-dessus de l'articulation du matériau et de la structure, conférant l'attribut artistique à la forme. Cette « loi supérieure aux seules proportions, que le changement d'une seule mesure, impeccable en elle-même mais en désaccord avec l'expression du tout, suffit à compromettre¹⁴⁷ » fait donc directement écho au principe rhétorique du discours que nous avons évoqué plus haut : le beau de la musique absolue surgit d'une dialectique complexe entre les « déterminités » proprement musicales d'une construction technique qui s'objective par elle-même – et, ce faisant, se libère de toutes les intentions subjectives qui l'ont fait naître – et l'actualisation des lois d'articulation du matériau nécessaires à toute activité artistique, issues des singularités de la pensée compositionnelle.

Bien que le fondement de la musique autonome repose sur une refonte de la conception du texte musical, Hanslick n'oublie pas de questionner la nature de l'interprétation en lien avec cette approche discursive inédite. En effet, le rejet du primat de la transmission de signification extérieure à l'expression conséquemment à l'avènement d'une production de sens spécifique à la musique rend caduque le système langagier de l'interprétation. L'effectuation d'une œuvre ne peut plus être entendue comme une tentative de restitution d'un sens métaphysique ; moins encore comme un procédé éloquent de persuasion. Dans le contexte du formalisme, l'exécution d'une œuvre acquiert une véritable fonction de *réalisation* car elle concrétise l'objet intellectuel figé par le compositeur en une forme sensible et dynamique. L'interprétation est alors déterminée comme la manifestation d'une activité à la fois double et unique : l'établissement du texte musical dans lequel s'efface les intentions initiales du compositeur dès l'instant où elles sont façonnées par la pensée, en vertu de l'accession de l'œuvre au « moi Poétique » impersonnel du moment esthétique de la musique ; l'activité de l'interprète qui fait jaillir de son propre esprit cette production de sens dans un mode d'apparaître intelligible pour l'auditeur, remplissant l'instant de l'objet atemporel dont le compositeur lui a donné la charge.

¹⁴⁵ E. Hanslick, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

L'étude de la musique absolue menée par Dahlhaus révèle donc une conception de la discursivité qui semble moins radicalement opposée au caractère langagier que ce que suggère Jankélévitch à travers l'idée de « "l'espressivo" inexpressif ». Loin de s'affranchir complètement de la légitimation qu'assurait le régime de signification imposé par la *mimesis* à l'expression musicale, le formalisme de Hanslick s'appuie fondamentalement sur le système des idées pour accéder à une véritable esthétique de la musique. Toutefois, s'il n'interroge pas clairement le statut du *logos* dans la création musicale, c'est précisément parce qu'il conçoit le discours sonore non comme un mode de transmission de significations mais comme l'essence même de la manifestation sensible d'une activité de l'esprit. Cet « esprit de la langue » mentionné par Dahlhaus est alors moins la cause de l'expressivité de la musique que son effet : la problématique du discours ne se situe pas au seuil de la définition de ce qui est musical, ainsi que sa fonction régulatrice l'imposait dans la pensée de l'éloquence, elle résulte plutôt de l'observation de ce qui est spécifique à ce médium, sa cohérence et son dispositif esthétique global. Le moment esthétique de la musique prescrit de lui-même la contrainte logique et la forme discursive, en tant que celle-ci est l'outil le plus adéquat pour penser la pluralité d'un acte de l'esprit et sa réalisation sensible.

La problématisation du discours musical qui se manifeste dans ces trois approches représentatives des grandes tendances esthétiques dans les corpus antérieurs à la modernité ne se limite pas au renouvellement de principes d'engendrement de l'œuvre, mais elle se heurte systématiquement à l'évaluation ontologique de la musique. Bien que la réification du dispositif signifiant qui transparait de l'idée de musique éloquente néobaroque défendue par Harnoncourt et la critique de cette tendance formulée par Jankélévitch n'envisage pas l'interrogation du fondement « musical » de la musique au centre de leur démonstration à la manière du Formalisme d'Hanslick, elles aboutissent pourtant à la même difficulté, qui ne se résout que dans une tentative de définition de l'essence musicale.

2. Vers un épuisement *logique* du discours musical, un acte fondateur de la modernité ?

Le statut de la logique musical nécessite alors d'être intégralement repensé au contact de la modernité, consécutivement à la perspective d'une autonomisation du musical et de l'abandon du paradigme tonal attendant à une conception langagière de l'expression. L'écueil majeur du

renouveau romantique des modes discursifs dont Hanslick se fait le représentant tient en effet au refus de dissocier *a priori* le principe de discursivité et l'engendrement du discours dans un système de pensée. Ce paradoxe surgit d'emblée dans la perspective formaliste du philosophe allemand, le moment esthétique de la musique étant dérivé d'une conception rhétorique généralisée du discours. Dès lors, l'infléchissement des lois de la composition, rendu nécessaire par l'effondrement de la tonalité et la recherche d'une *expression* musicale retrouvée, se confronte à l'aporie du discours, entendu comme forme sensible de la pensée rationnelle, dans une musique discursive *a priori*. Il met en cause le statut de l'œuvre et, par extension, sa nature temporelle. C'est à partir de cette difficulté que Theodor W. Adorno entreprend de repenser la notion de logique musicale, en lien avec les tendances compositionnelles de la Seconde École de Vienne.

Une réévaluation « par le bas » de la cohérence de l'art : Adorno et le concept de logicité

À l'instar de Dahlhaus, Theodor W. Adorno consacre une part importante de ses réflexions sur l'art à la problématique de la légitimation des modes d'expression et d'articulation du matériau, particulièrement dans ses derniers écrits. Il consacre notamment un chapitre de la *Théorie esthétique* à l'évaluation esthétique et critique de ce qui apparaît comme une nécessité discursive de l'art, sous l'intitulé « Cohérence et sens¹⁴⁸ ». Ce n'est cependant jamais sous l'angle du « discours » que la question y est abordée – le mot n'apparaît pas une seule fois au cours de la discussion – mais sous celui d'une « logicité » de la musique, dont le philosophe présente les traits principaux dès l'introduction. Toute œuvre, en tant qu'elle est justement œuvre d'art, est soumise à une dimension logique, malgré le fait qu'elle n'appartienne pas à l'expression d'une signification, « des concepts ou des jugements¹⁴⁹ ». Dans le cas de la musique, cette logique s'impose selon deux principes. En premier lieu, la composition est régie par la dialectique de l'identique et du non identique, « du même et de l'autre¹⁵⁰ » pour reprendre l'expression d'Anne Boissière. Elle est prioritairement un *ars combinatoria* fondé sur le principe thématique, étant entendu que ce dernier désigne un processus dialectique pris entre l'ordonnement du matériau à partir des rapports de forces qui se jouent entre ses éléments constitutifs et la conscience temporelle que la musique a d'elle-même, instaurant nécessairement l'idée d'une progression et, par extension, d'une reconfiguration dynamique de

¹⁴⁸ T. W. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 193-229.

¹⁴⁹ Ibid., p. 193.

¹⁵⁰ A. Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Septentrion, 1999, p. 148.

la forme. En ce sens, Adorno place la *discursivité* au fondement artistique de la musique : c'est seulement en tant que devenir formel évoluant au plus près des contraintes que lui impose son contenu que le raisonnement musical peut prétendre à son objectivation. La conception qui se manifeste ici est essentielle pour le système critique avec lequel le philosophe évalue la musique au début de la deuxième moitié du XX^e siècle. Comme nous le verrons notamment au cours du prochain chapitre, c'est ce postulat thématique qui lui permet de penser l'idée « musique informelle ».

Adorno ne tient toutefois pas la cohérence logique pour la seule finalité de la musique. De fait, si « l'aspect rationnel¹⁵¹ » est nécessaire à l'œuvre, il tend dans le même mouvement à éloigner celle-ci de son essence artistique. Hypostasier la structure revient non seulement à circonscrire la composition au réel et la priver ainsi de toute possibilité d'extension expressive ou spirituelle, mais induit également une situation hautement paradoxale qui vise l'intégrité de la structure. La *Théorie Esthétique* introduit en effet une configuration de la cohérence propre à l'art qui dépasse le simple équilibre structural à travers le concept de « réussite ». L'œuvre d'art ne peut se satisfaire de la « médiocrité¹⁵² » et elle doit, pour cela, se refuser à la généralité. La composition qui se restreint à sa construction architectonique, aussi juste soit-elle, cède devant cet élément de tension et se limite à un objet superficiel qui reste étranger à l'esprit. La logique contient donc en elle les conditions de sa liquidation. Si elle permet d'objectiver la pensée, elle risque également de la neutraliser et, partant, de disparaître : le principe d'articulation logique ne se légitime que lorsqu'il accorde des forces antagonistes. C'est ce qu'affirme le philosophe lorsqu'il écrit :

Ce qui est uniquement et parfaitement cohérent ne constitue pas une cohérence. Ce qui n'est rien d'autre que cohérent, privé de tout élément à former, cesse d'être quelque chose en soi et dégénère en « pour-autre-chose », c'est-à-dire en polissage académique. Les œuvres académiques ne valent rien car les composantes que devrait synthétiser leur logicité n'engendrent aucune impulsion antagoniste et n'existent en fait absolument pas. Le travail de leur unité est superflu, tautologique, et dans la mesure où cette unité se présente comme unité de quelque chose, ce travail est incohérent¹⁵³.

¹⁵¹ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 193.

¹⁵² *Ibid.*, p. 262.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 263.

La configuration logique dialectique que désigne la notion de logicité s'inscrit donc dans le prolongement du moment esthétique de la musique pensé par Hanslick. L'idée selon laquelle la cohésion de l'œuvre est sans cesse mise à l'épreuve de la conservation des tensions et des contradictions des éléments – qu'elle doit pourtant synthétiser – interdit en effet tout recours à des règles d'organisation qui ne seraient pas immanentes, indiquées par le contenu – ou, du moins, les idiomes extérieurs ne peuvent légitimer la musique car ils ne sont pas effectifs en elle. C'est là la définition qu'Adorno donne à la forme esthétique, en tant qu'elle est « la cohérence des artefacts – aussi antagoniste et brisée soit-elle – par laquelle toute œuvre d'art réussie se sépare du simple étant¹⁵⁴. » Or, contrairement à la conception rhétorique qui se manifeste encore dans l'idée de musique absolue, cette approche de la forme ne se satisfait pas d'une simple analogie avec le langage mais entretient un rapport complexe avec lui mettant en cause le fondement même de l'expression « discours musical ». Le dispositif esthétique par lequel le philosophe accède à cette pensée est certes éminemment corrélé au caractère langagier historiquement à l'origine de toute forme d'activité humaine. En premier lieu, la distinction du contenu compris comme « tout ce qui a lieu dans le temps¹⁵⁵ » et du matériau qui, hors-temps, fournit le support sur lequel repose l'actualisation de la décision qui forme ledit contenu, reproduit rigoureusement le schéma fonctionnel de présentation de la pensée, à l'instar de l'intégration du *logos* émancipé de sa dimension signifiante dans le formalisme d'Hanslick et l'esthétique de Humbolt – « "l'esprit" de la langue » dont parle Dahlhaus. De plus, le triomphe de l'esprit sur le réel qui permet à l'œuvre de transcender sa réalisation matérielle reprend également le modèle conceptuel de la discursivité en un sens similaire à celui observé par Dahlhaus lorsqu'il propose d'étudier l'émergence d'une logique spécifique au moment esthétique de la musique. Selon Adorno, la possibilité d'*exprimer* accorder à l'art surgit *de facto* d'une réappropriation du langage, non plus envisagé « en tant que médium de l'art » mais comme un « caractère de langage » intrinsèque. Le philosophe va d'ailleurs plus loin car il considère le principe d'ordonnement discursif comme un critère de l'expression artistique. C'est, du moins, ce qui apparaît dans la définition dynamique de la forme à laquelle il se livre dans la *Théorie Esthétique* :

Les œuvres d'art ne se rapprochent de l'idée d'un langage des choses que par leur propre langage, par l'organisation de leurs éléments disparates ; plus elle

¹⁵⁴ Ibid., p. 201.

¹⁵⁵ Ibid., p. 209.

est articulée en soi sur le mode syntaxique, plus elle devient expressive dans tous ses moments¹⁵⁶.

Pour autant, la logicité résiste à la fixité et l'universalité qu'impose la science du discours. Étant libre de tout concept et de tout jugement, elle autorise des situations que la logique langagière relèguerait au rang de non-sens ou d'illogisme et n'accepterait pas. Le sens d'une œuvre musicale réside moins dans sa proximité avec l'ordre des choses du réel que dans le respect de ses intentions qui assurent sa cohérence rationnelle. Le philosophe identifie ainsi deux types de sens pouvant opérer dans l'art, le sens « théologique » et le sens « esthétique¹⁵⁷ ». La dissociation des deux dimensions du dispositif logique langagier – la signification et la discursivité – se manifeste particulièrement dans le paradoxe que soulève la modification des paradigmes de l'art à l'origine de la modernité. La volonté de libérer la pensée créatrice des schémas structurels traditionnels s'est heurtée, dans ses premières réalisations, au phénomène d'accoutumance des règles d'organisation de l'esthétique classique qui apparaissaient comme « naturelles » du fait de leur inertie, quel que soit le médium artistique. C'est pourquoi les œuvres musicales produites à partir de la remise en question des fonctions de la tonalité, pourtant devenues caduques, pouvaient être considérées comme étant déséquilibrées ou « superficiellement plus alogiques¹⁵⁸ » alors même qu'elles réinstauraient un régime de composition conçu au plus près du matériau. Paradoxalement, ce sont les œuvres dont le contenu se limite « aux schémas et aux formules généralement préétablis de type conceptuel¹⁵⁹ » qui revêtent l'apparence de l'équilibre logique, bien que ces formules ne répondent à aucun principe de causalité et ne souscrivent à aucune unité en profondeur.

L'observation que fait ici Adorno pointe moins le caractère aporétique de la logicité qu'elle n'affirme la possibilité qu'a l'art d'être critique vis-à-vis de lui-même. Si le sens esthétique garantit en effet l'autonomie de l'art vis-à-vis du système signifiant qui le dirigeait à son origine, il peut dès lors se retourner contre les conventions de son « sens théologique » sans s'exposer au déséquilibre et à l'effondrement de sa structure. Partant, il peut exprimer autant l'illogisme de façon sensée que faire du relâchement de la logique son argument fondamental. Par un mouvement dialectique, la destruction de l'unité se constitue alors en cohérence ; si elle est purement intentionnelle, la discordance des parties, le refus d'articuler l'ensemble des éléments

¹⁵⁶ Ibid., p. 198.

¹⁵⁷ Ibid., p. 217.

¹⁵⁸ Ibid., p. 195.

¹⁵⁹ Idem.

de la composition en un énoncé synthétique ne signifie pas nécessairement que l'œuvre ne puisse accéder à l'unité du tout.

Vers une discoursivité musicale dialectique : logique de l'œuvre, logique du matériau

Ce procédé déduit de la technique du montage et de la « construction technologique qui est profondément liée à elle¹⁶⁰ » tend toutefois à se retourner en son contraire et laisse entrevoir la liquidation de la conception discursive de la manifestation sensible de l'art, particulièrement dans le cas de la musique. Si « tout élément non intégré est comprimé par l'instance supérieure de la totalité, de sorte que celle-ci provoque de force la cohérence des parties qui fait défaut et redevient évidemment par là-même apparence de sens¹⁶¹ », l'articulation de tous les objets contradictoires internes à la structure ne semble pas aussi nécessaire que ce que le raisonnement à l'origine du concept de logicité laissait entendre. C'est alors l'idée même de discours dans les arts temporels qui devient problématique. Celle-ci réside en effet tout autant dans la tension qui surgit de la mise en rapport des éléments non intégrés et du matériau engendré par le principe de causalité dans un contexte polarisé autour d'idées principales et secondaires clairement identifiées, que dans le dynamisme induit par la tentative de résolution de cette tension. La neutralisation de la tension qui s'élève depuis le niveau du détail, opérée par la force unificatrice du tout, tend donc à compromettre cette dynamique. Or, un tel état d'instabilité est essentiel aux arts du temps. En premier lieu, c'est lui qui assure l'extension temporelle de l'œuvre, les éléments non intégrés agissant comme des impulsions qui activent le processus d'articulation et prolongent ainsi la présentation de l'idée et sa contemplation esthétique. Mais il assure aussi la clôture de l'œuvre et l'intégrité de la totalité car l'articulation est orientée vers un but, celui de l'équilibre et du statisme retrouvé qui, une fois atteint – ou considéré comme étant atteint – appelle à la conclusion du discours. C'est pourquoi la démonstration du philosophe parvient à la conclusion suivante :

L'art le plus exigeant tend à dépasser la forme comme totalité et aboutit au fragmentaire. C'est sans doute dans la difficulté de finir que connaissent les arts temporels que s'annonce avec la plus grande insistance le problème de la forme [...]. Une fois débarrassée de la convention, aucune œuvre d'art ne peut manifester plus conclure de façon satisfaisante, alors que les dénouements

¹⁶⁰ Ibid., p. 219.

¹⁶¹ Idem.

traditionnels se contentent de faire comme si, avec le point final dans le temps, les éléments de l'œuvre constituaient en même temps la totalité de la forme¹⁶².

Cette problématique est particulièrement sensible dans le cas de la musique moderne. Avec l'effondrement de la tonalité, la forme générale s'est peu à peu accommodée de tout ce qui subsistait dans la composition comme éléments inaltérés par la médiation de l'écriture, résistant à l'intégration. La suspension de la fonction structurale de l'harmonie entreprise par Debussy à la suite de l'hyperchromatisme wagnérien introduisit en effet la possibilité d'appréhender les composants expressifs du discours selon une fonction constructive. Puisqu'ils étaient alors pleinement intégrés, les opérations d'articulation visant à faire correspondre dynamiquement une réponse d'ordre logique à un signal expressif devinrent superflues ou explétives. Le discours musical se privait finalement d'un de ses principaux moyens d'extension temporelle : en se satisfaisant de tout ce qui lui parvenait auparavant comme *dis-sonant*¹⁶³, la musique atonale renonçait à la part de contingence que ces objets étrangers étaient susceptibles de lui fournir pour prolonger sa présentation sans risquer toutefois l'épuisement ni céder à la redondance. « L'émancipation de la dissonance » que revendique Arnold Schoenberg dans sa méthode dodécaphonique parachève cette « extension de l'intelligibilité¹⁶⁴ » et, en conséquence, se heurte directement à la question de la légitimation de l'enchaînement des parties en l'absence de références harmoniques fonctionnelles. Ainsi que le résume le compositeur viennois,

il devenait bien difficile de satisfaire à tous ces impératifs, analogues à ceux que requièrent dans un livre la ponctuation des phrases, la subdivision en paragraphes et la répartition en chapitres, en employant des accords dont la valeur constructive n'avait pas encore été élucidée. En conséquence, il parut impossible de composer des morceaux de structure compliquée ou de grande longueur¹⁶⁵.

Le constat que dresse Schoenberg est certes attendu si l'on reconnaît que l'abandon des schémas formels ayant prévalu durant la majeure partie de l'Histoire de la musique ne peut être immédiatement compensé par des systèmes capables de soutenir des proportions similaires. Il serait pourtant inexact de minimiser cette problématique au titre d'une période transitoire

¹⁶² Ibid., p. 208.

¹⁶³ Le terme fait ici référence à son sens étymologique : ce qui « sonne à l'écart » de la logique.

¹⁶⁴ A. Schoenberg, « La composition avec douze sons (I) », *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2011, p. 164.

¹⁶⁵ Ibid., p. 165.

comprise entre la dislocation d'un paradigme ayant conditionné la pensée depuis son origine et l'avènement de nouvelles procédures toujours en gestation. Elle est par essence contenue dans le projet de la série et, ce faisant, caractérise la *discursivité* des œuvres se revendiquant du sérialisme : selon les mots du compositeur, « on ne doit pas utiliser plus d'une série dans une même œuvre, parce que la même note se trouverait répétée trop tôt dans deux séries différentes contigües » et « l'effet d'unité s'en trouverait amoindri¹⁶⁶. »

Notons que l'aporie qu'Adorno met en évidence et qui se cristallise en l'inadéquation de la conduite discursive dans l'idéal d'une musique, pourtant intégralement pensée selon le critère logique, tend à expliquer à elle seule l'absence remarquable du terme « discours » dans le chapitre de la *Théorie Esthétique* consacré à la cohérence, le sens et la logicité de l'art. La réévaluation critique de l'objectivation de l'œuvre par sa logicité, c'est-à-dire par l'ensemble des catégories substantielles qui organisent la présentation des idées et la médiation de l'esprit dans l'établissement de la forme, entraîne par voie de conséquence la réfutation du discours comme forme sensible idéale pour la discursivité. La modernité musicale ne peut donc plus se satisfaire d'une approche statique du rapport entre le niveau local et la structure générale, mais doit désormais reposer sur une conception évolutive de la forme. Le renouvellement du discours musical dépend alors d'une réévaluation dialectique permanente des forces structurantes émergeant au cours de la composition afin de ne pas reproduire l'écueil d'une construction unilatérale devenue éminemment problématique. La réification du matériau mène certes à la libération de l'expression consécutive à l'abolition des schémas discursifs préformés, mais révèle *de facto* son incapacité à engendrer des structures étendues dans le temps. À l'inverse, hypostasier la logique de l'œuvre prolongerait l'assujettissement du matériau et limiterait l'expression au détail dans le processus d'articulation des éléments intégrés et non intégrés de la composition. L'approche esthétique d'Adorno vise donc à établir une relation organique entre les parties et le tout médié par une logique conçue « comme refus de l'être et de toute position thétique¹⁶⁷ » dissociant la logique de l'œuvre et la logique du matériau pour favoriser leur reconfiguration critique.

Le dispositif esthétique complexe que le philosophe désigne par la notion de « logicité » réaffirme par ailleurs l'appartenance de la musique aux disciplines de la pensée et du *logos*. La thèse dialectique qu'il formule tend en effet à reproduire le schéma du caractère langagier qui subsiste en dernière instance dans la musique, au-delà des équivalences structurelles de surface

¹⁶⁶ Ibid., p. 167.

¹⁶⁷ A. Boissière, *op. cit.*, p. 100.

imposées par la pensée éloquente classique. Comme le rapporte Dahlhaus, le sens profond de la musique ne provient pas de l'analogie entre les configurations syntaxiques des deux domaines, il est une production de « la rencontre – c'est-à-dire la dialectique – de l'élément expressif-gestuel et de l'élément syntaxique-formel¹⁶⁸ », de la forme sensible et de l'esprit dans la réalisation de la pensée. La logique organique d'Adorno déplace cette rencontre dans un cadre réflexif exclusivement musical et parachève ainsi la démarche entreprise par les penseurs de la musique absolue, en ce que ceux-ci n'ont pas réévalué la construction de l'œuvre, acceptant qu'elle repose encore sur une acception rhétorique élargie, « dé-conceptualisée » du discours : le moment esthétique que revendique Hanslick se focalise sur la libération du matériau, mais ne remet pas en question le postulat de l'engendrement de la forme, toujours dirigée par la loi de déduction rationnelle, la fixité du raisonnement, le goût de la formule et la fonctionnalisation syntaxique des objets de la composition. Adorno ne refuse évidemment pas ces moyens techniques à l'acte d'écriture, mais il les inscrit dans une réflexion critique que l'œuvre porte sur elle-même et les déchoie ainsi de leur caractère structurant *a priori*. Ces procédés hérités participent au matériau car ils se présentent au compositeur comme des objets complexes nécessitant la médiation de l'écriture pour s'insérer dans la composition.

Modernité musicale et crise de la logique de l'œuvre

L'émancipation de la logique de l'œuvre vis-à-vis des schémas préétablis hérités des pratiques signifiantes et fonctionnelles de la musique apparaît comme l'une des difficultés principales dans l'établissement des projets esthétiques libérés de la tonalité. Nous l'avons déjà dit, Schoenberg est pleinement conscient de l'obstacle au déploiement temporel de la musique que représente sa méthode de composition avec douze sons. Le principe de la série, qui garantissait une rupture définitive avec le paradigme tonal en interdisant la hiérarchisation des sons et, partant, leur fonctionnalisation selon une échelle préétablie, devait nécessairement restreindre les possibilités d'articulation. Ainsi Schoenberg conseille-t-il dans l'essai prescriptif intitulé « La composition avec douze sons » :

Doublé une note, c'est mettre l'accent sur elle et mettre l'accent sur une note risque de la faire prendre pour une note importante, voire une tonique. Il faut proscrire tout ce qui peut risquer d'amener pareille interprétation. Même la

¹⁶⁸ C. Dahlhaus, « Sens et non-sens dans la musique », *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps, 2004, p. 169.

plus petite réminiscence de l'écriture tonale causerait ici la confusion, car elle créerait un faux sentiment d'attente de certaines conséquences et de certains prolongements. L'usage d'une tonique est un leurre si l'on n'en tire pas toutes les conséquences qui sont liées aux parentés inhérentes à la tonalité¹⁶⁹.

C'est précisément la raison pour laquelle une œuvre doit idéalement exploiter une série unique ; dans le cas où l'écriture envisagerait de prolonger la composition en recourant à plusieurs séries hétérogènes, elle devrait alors trouver des moyens d'articulation étrangers aux possibilités mêmes du matériau et risquerait de convoquer des techniques issues de la tonalité sans pour autant en explorer les conséquences de manière logique. Une telle musique serait alors déséquilibrée et son unité immanquablement affectée. Par ailleurs, ce qui est ici valable pour le matériau l'est également pour la forme. Carl Dahlhaus montre en effet que la notion théorique désignée par le compositeur viennois sous l'expression « prose musicale » vise à appliquer les principes de l'émancipation de la dissonance dans les strates syntaxiques de la musique, prioritairement le rythme et la mélodie. Selon le musicologue, Schoenberg estime en effet que « les idées mélodiques doivent être fondées en elles-mêmes et trouver leur sens sans l'appui des symétries et des correspondances, à l'instar des dissonances privées de leur résolution¹⁷⁰. » Tout comme l'émancipation de la dissonance et la méthode dodécaphonique sont fondées sur la requalification de la dynamique interne aux objets qu'organise la composition, la « prose musicale » tend à redéfinir la notion d'équilibre de la forme à partir des seules contraintes de l'idée initiale et non selon une organisation architecturale dont l'apparente cohérence ne correspond pas nécessairement au sens qui se dégage de son contenu. La libération de la syntaxe musicale est alors légitimée par le critère de concision que requiert la Nouvelle Musique dès lors qu'elle refuse la convention et prétend à l'expression du contenu de vérité des œuvres. Si la prose musicale « doit viser à assurer la présentation directe et franche des idées, en proscrivant la marqueterie, le rembourrage et les redites¹⁷¹ », elle s'oppose alors d'emblée aux formes rationnelles du discours car elles reposent sur des exigences d'intelligibilité qui ne surgissent pas du matériau. Aussi problématique que cette définition puisse paraître sur le plan théorique¹⁷², elle ne révèle pas moins la volonté de Schoenberg d'envisager la forme musicale

¹⁶⁹ A. Schoenberg, « La composition avec douze sons (I) », *op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁰ C. Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 2017, p. 15.

¹⁷¹ A. Schoenberg, « Brahms, le progressiste », *op. cit.*, p. 320. Cité dans C. Dahlhaus, *Schoenberg*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷² Dans son analyse, Dahlhaus remet en effet en question cette définition qu'il considère comme relativement hâtive car elle ne prend pas en compte le fait que « si l'on veut que la notion ne soit pas pure fiction ni pure tautologie, [une idée musicale] ne peut être comprise que comme l'incarnation des relations par lesquelles une phrase musicale se dépasse elle-même et dépasse son existence immédiate » (C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 16).

comme processus et de limiter ainsi le recours aux schémas compositionnels classiques qui contraindrait violemment le matériau pour le faire correspondre à un équilibre syntaxique purement géométrique.

Toutefois, la théorie de la « composition intégrale¹⁷³ » se confronte d'emblée à l'écueil majeur du paradoxe instauré au titre d'une nouvelle responsabilité dans l'acte d'écriture. Le primat de la substance sur la forme induit en effet une tendance à la condensation de l'expression et à la concision qui, menée à l'extrême, menace la constitution de la musique en tant que discipline artistique temporelle – dont l'affirmation était pourtant la condition de son émancipation. Anton Webern fait pleinement l'expérience de cette aporie qu'il explore à travers tout son Œuvre, avant même ses premières expérimentations dodécaphoniques. À partir des *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* op. 5, l'affranchissement de la symétrie, de la répétition et des structures métriques, dynamiques et modulantes imposées par le régime de tension-détente de la tonalité initie une mutation irréversible du discours musical vers l'aphorisme. La cohésion de l'œuvre ne dépend plus de la correspondance entre l'idée et les structures syntaxiques de sa présentation médiée par le langage musical, comme le suggère encore l'idée de prose musicale chez Mahler ; elle implique désormais le renoncement strict à tout procédé de « formulation » qui prolongerait artificiellement l'énonciation du matériau et en altérerait nécessairement la substance. Or, si tout ce qui n'est pas immédiatement contenu dans les relations internes au matériau doit être exclu de la forme substantielle de la musique, la composition semble ne plus pouvoir assurer la contingence du développement et du thématisme qui était indispensable à son extension temporelle, donc à son existence sensible. En ce sens, l'idée selon laquelle « le soupir équivaut à un roman¹⁷⁴ » ne témoigne pas d'un renoncement à la discursivité, d'un recul de la responsabilité compositionnelle. La méthode de Webern repose au contraire sur un principe d'articulation extrême qui interdit toute règle abstraite dans l'organisation du discours musical ; elle ne rejette pas la logique de l'œuvre, mais la confond peu à peu avec celle du matériau. Le rôle de la série dodécaphonique proposé par Schoenberg tend finalement à s'inverser par son application rigoureuse :

Désormais, la composition n'usait plus simplement de la série comme d'un matériau docile ; l'ordonnance des intervalles entre les douze sons ne fournissait plus seulement leur matériau aux intentions du compositeur ; au

¹⁷³ P. Albèra, « Schoenberg : une trajectoire », *Le Son et le Sens*, Genève, Contrechamps, 2008, p. 249.

¹⁷⁴ Expression qu'Adorno attribue à Schoenberg dans T. W. Adorno, « Anton von Webern », *Figures Sonores*, op. cit., p. 94. Voir la préface des *Bagatelles* op. 9 de Webern rédigée par Schoenberg (A. Schoenberg, « Anton Webern : préface à ses *Six Bagatelles* pour quatuor à cordes op. 9 », dans *Le Style et l'Idée*, op. cit., p. 381).

contraire, c'était de cette ordonnance elle-même qu'il devait tirer tous les éléments et tous les déterminants structuraux qui produisent la composition comme résultat¹⁷⁵.

Lorsqu'il n'est pas dissout dans la présentation absolument épurée des quelques motifs générateurs, à l'instar des *Bagatelles* op. 9, ou qu'il n'est pas simplement assujéti à un texte poétique, le discours musical est finalement réduit à des formes logiques qui le nient. C'est le cas de la polyphonie virtuelle du canon qui offre les possibilités d'une forme sensible étendue tout en n'imposant aucune syntaxe à la présentation de la série. En s'appuyant sur le principe de la forme substantielle, aboutissant à la fonctionnalisation logique de chaque note ou rapport de hauteur de la série, Webern abolit le discours musical entendu en tant que forme sensible de la musique. Il appert donc que l'aporie du dodécaphonisme réside dans la capacité de la série à absorber toutes les caractéristiques de la discursivité et à se présenter comme une composition de sens indépendamment de la réalisation de l'œuvre – cette dernière risquerait paradoxalement d'en altérer la cohérence.

Pour pallier à cet écueil, Schoenberg fait appel à un répertoire de moyens structurels qui, pour une large partie, s'apparentent à une « dé-tonalisation » des techniques traditionnelles dans ses partitions reposant sur l'usage de la série. Ainsi, le contrepoint, le thématisme, la recherche du thème, du motif et de la formule deviennent prétextes au développement d'un véritable discours musical critique qui se confronte au nouveau matériau mais qui n'est pas objectivement et nécessairement induit par lui. La série dodécaphonique est avant tout une *méthode* de représentation théorique de l'idée et n'est pas encore vouée à établir mécaniquement la structure en dehors des intentions propres au compositeur ; elle n'est pas un thème, elle ne véhicule aucune syntaxe *a priori* et n'instaure pas non plus l'organisation des hauteurs comme paramètre déterminant de la forme. Selon Dahlhaus, l'esthétique musicale du compositeur viennois « peut se résumer en une formule : seule l'idée est déterminante, la représentation étant secondaire¹⁷⁶. » Partant, « l'instinct formel du génie » reste maître de l'établissement concret du texte musical et peut ainsi user de moyens extérieurs à ceux dictés en première instance par le matériau préconçu.

Les premières œuvres dites « dodécaphoniques » ne franchissent donc jamais le pas d'une assimilation de la logique de l'œuvre par celle du matériau. Elle répond à des exigences

¹⁷⁵ Ibid., p. 90.

¹⁷⁶ C. Dahlhaus, *Schoenberg*, op. cit., p. 136.

particulières¹⁷⁷ extérieures au domaine du matériau tel que le pense le compositeur. En conséquence, le discours musical s'inscrit dans un procédé dialectique similaire à celui pensé par Adorno sous le concept de logicité, qui se réalise ici sous le principe de la « variation développante ». Défini comme une méthode d'engendrement du matériau dans laquelle « les changements procèdent plus ou moins directement vers l'émergence de nouvelles idées¹⁷⁸ », ce modèle compositionnel autorise une certaine flexibilité dans les rapports de déduction des structures d'une œuvre en assurant la médiation entre le niveau local de l'écriture et la totalité de l'œuvre. Le procédé thématique afférant à la variation développante dépasse en effet le concept traditionnel du développement qui contraint la déduction des éléments motiviques à une « substance invariable¹⁷⁹ », pour reprendre le mot de Dahlhaus, et vise moins la contingence que l'affirmation du thème initial, considéré dans son statut hégémonique. Le principe qu'imagine Schoenberg s'accompagne d'une spatialisation de la pensée qui admet une double orientation : la variation d'une idée primaire en motifs secondaires ; l'agrégation de motifs qui se conjuguent en une idée supérieure. L'ordre temporel n'a donc plus de fonction dans le processus et laisse ainsi la forme théoriquement ouverte à des modes d'organisation qui ne sont pas contraints par la représentation linéaire et l'engendrement horizontal des structures. Pour cette raison, le musicologue présente la variation développante comme une notion technique et esthétique à la fois :

Dans le terme composite « variation développante », le mot « variation » désigne – dans des limites précises – une notion de technique compositionnelle. Par contre, le mot « développement », qui selon Schoenberg était synonyme de « croissance », désigne une interprétation esthétique¹⁸⁰.

Bien qu'elle soit résolument orientée vers le renouvellement des formes de la musique, la recherche compositionnelle de Schoenberg reste toutefois problématique eu égard au statut

¹⁷⁷ Dans *L'idée Musicale*, Schoenberg dénombre trois niveaux de conditions auxquels est « subordonnée » [contingent] la présentation de l'idée : « les lois de la logique, de la cohérence et de l'intelligibilité » ; « les exigences esthétiques de diversité, de changement, de richesse et de profondeur » ; « les obligations “humaines” de l'éthique, le sentiment, l'éloquence [suggestibility (persuasiveness)], l'originalité [unusualness and novelty (originality)] ». Voir A. Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 96.

¹⁷⁸ A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 247. « One can distinguish two methods of varying a motive. [...] The second method can be termed developing variation. The changes proceed more or less directly toward the goal of allowing new ideas to arise. » C'est l'auteur qui souligne. Ce principe se distingue donc de la variation traditionnelle, qui n'influe pas sur la structure mais l'ornement.

¹⁷⁹ C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 301.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 300.

de la discursivité et du discours qu'elle esquisse. Son projet soutient invariablement une tendance logique dans la composition qu'elle affirme dès l'instant où elle place au centre de son système le paradigme thématique. En conséquence, l'acte de composition assure à chaque instant la cohésion de l'œuvre et l'objectivation de ses intentions. Ce dispositif discursif se risque néanmoins à la contradiction du point de vue du matériau qu'il exploite : reconnaissant que l'expérimentation atonale et, à plus fortes raisons, le dodécaphonisme renonce à l'extension dans le temps quand ils gagnent tous deux en expressivité, le compositeur propose pourtant de garantir le déploiement de la forme en considérant le nouveau matériau en dehors de la réalisation concrète du texte. Puisque la série n'est pas un thème, qu'elle n'engendre pas de fonction et de hiérarchie dans les motifs au sein de la composition – en somme, elle n'est pas productrice de sens pour la musique –, elle autorise donc à la fois le développement de nouvelles syntaxes et s'accommode des principes d'écriture hérités de la tonalité. Bien qu'il soit ici surmonté dialectiquement et figure une position véritablement critique, le décalage qui se manifeste entre un matériau éminemment novateur qui refuse la fonctionnalisation des rapports de hauteurs, frappant de caducité les schémas classiques fondés sur les degrés de la gamme, et le maintien artificiel de l'apparence par des procédés formels préétablis introduit alors une situation de crise logique dénoncée notamment par Pierre Boulez lorsqu'il instaure la généralisation de la série¹⁸¹.

Afin de dépasser ce décalage, Alban Berg propose une approche narrative de la forme orientée vers une configuration critique du rapport entre la logique du matériau et celle de l'œuvre. La tendance à la réinjection de moyens formels et d'éléments thématiques préexistants qui se manifeste dans son dispositif esthétique s'oppose en effet à la conservation de la cohérence structurelle apparente qui se fait jour dans la pratique compositionnelle de Schoenberg, principalement en raison de la dimension progressiste imposée à la notion de matériau. Ainsi que le résume Adorno,

La démarche de Berg dans sa vie de musicien n'a pas consisté à rejeter l'héritage ; cet héritage, au contraire, il l'a consommé comme les rentiers du XIXe siècle pouvaient consommer leur capital. Mais cela signifie aussi qu'il ne se crispait pas sur lui comme sur une possession. Par cette démarche, il l'a aussi aboli¹⁸².

¹⁸¹ Voir le chapitre suivant.

¹⁸² T. W. Adorno, « Alban Berg », *Figures Sonores*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 74.

La méthode de composition de Berg se situe au centre d'un rapport de tension créé par la confrontation de cet héritage et des nouveaux procédés. La conception hétérogène du matériau qui s'en dégage tranche alors nettement avec le principe de la série unique formulée par son aîné dans la méthode de composition avec douze sons : lorsque Schoenberg suggère de garantir la dé-fonctionnalisation du matériau par l'homogénéité des intentions compositionnelles – motifs, thèmes et harmonie d'une œuvre se rapportent à la même organisation dodécaphonique initiale –, Berg déduit le texte musical d'une relation synthétique dynamique établie entre une pluralité de matériaux qui touche parfois au foisonnement. Néanmoins, comme le remarque Jean-Paul Olive, cette synthèse « n'est d'aucune façon réductible aux rapports de causalité ou de contradiction, mais met en jeu les notions de compossibilité (convergence des séries en présence) et d'impossibilité (divergence de ces séries)¹⁸³. » Le langage du compositeur ne repose pas sur le thématisme tel qu'il est traditionnellement admis, en tant que dérivation de la logique déductive du discours en musique, mais convoque des notions de prolifération et de ramification qui induit une discursivité musicale beaucoup plus complexe. Ainsi que le montre le musicologue, Berg ne pense pas l'œuvre comme le produit d'une procédure fixée et déployée jusqu'à sa conclusion, mais comme des « constellations » qui mettent en réseau des objets variés sans les soumettre à une résolution dialectique contraignante.

La démarche d'Alban Berg contient intrinsèquement l'idée de l'épuisement du discours musical et de la logique de l'œuvre. En refusant d'emblée d'imposer à la forme le principe directeur que suppose le critère rationnel de cohérence, celle-ci dirige l'expression vers une texture globale dans laquelle se meuvent librement les structures présentes simultanément. Pour autant, l'œuvre n'apparaît pas comme un amas incohérent de processus. Au contraire, la mise en relation des différentes strates de la composition requiert une construction logique rigoureuse au sein de la grande forme, de sorte à ce qu'aucun objet ne soit susceptible de « prendre son autonomie, ou même simplement être mis en relief et valoir pour soi en menaçant l'unité du tout¹⁸⁴. » Le rejet de la rupture et de la déduction linéaire n'est donc pas synonyme de recul de la composition, il suppose bien plutôt une écriture en tension constante et en évolution permanente qui invente et défait la forme à mesure qu'elle représente le désorganisé¹⁸⁵. Il en

¹⁸³ J.-P. Olive, *Alban Berg. Le tissage et le sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 203.

¹⁸⁴ T. W. Adorno, « Alban Berg : opéra et modernité », *Beaux passages. Écouter la musique*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 52.

¹⁸⁵ On comprend alors aisément qu'Adorno considère la musique de Berg – particulièrement la Marche troisième des *Pièces pour orchestre* op. 6 – comme l'une des références de la notion de « musique informelle » qu'il formule

résulte une musique pleinement consciente de sa dimension temporelle interdisant à la fois la répétition et liquidant les invariants du matériau qu'elle emprunte ou forge par elle-même, témoignant dès lors d'une discursivité dialectique attentive à la double influence du matériau sur la forme et de la forme sur le matériau. La problématique du discours survient finalement dans une perspective tout à fait inédite : à travers la profusion des matériaux qu'elle met en rapport et le refus de les inscrire dans une construction dialectique, la « synthèse non violente¹⁸⁶ » que Berg élève au rang de principe compositionnel brise la clôture systémique du discours et affronte la problématique moderne qui se fait jour dans l'impossibilité de conclure. L'ouverture extrême à la contingence tend *de facto* à entretenir indéfiniment le processus formel, rendant de nouveau caduque l'agencement discursif comme forme sensible de la pensée musicale.

La crise du sens communément attribuée à la modernité musicale, mise au jour par les différentes tendances atonales et dodécaphoniques de la Seconde École de Vienne, s'accompagne finalement d'une crise de la logique sur laquelle repose l'œuvre de musique occidentale. En dé-fonctionnalisant les rapports de hauteurs et en garantissant l'émancipation de la dissonance, le principe de la série dodécaphonique a révélé en premier lieu l'aporie du mode logique issu du raisonnement déductif thématique appliqué au matériau. Alors que l'expressionnisme de Schoenberg refuse de céder en dernière instance à l'abandon de l'extension de l'œuvre, la tendance à l'aphorisme aboutit chez Webern à l'abolition potentielle de l'essence temporelle du fait musical. En défendant l'idée d'une forme intégralement dérivée du matériau – une forme esthétique –, les œuvres instrumentales de Webern dévoilent alors la limite de l'émancipation de la musique amorcée un siècle plus tôt par les essais théoriques de Humbolt et Hanslick : c'est précisément par l'application radicale de la logique déductive de sens propre aux disciplines de la pensée, statut que revendique la musique autonome au même titre que les autres domaines de l'art, que sa méthode sérielle liquide le concept de discours musical. Le maintien de schémas structurels préétablis hérités de l'ère tonale ou le recours à un support littéraire ou poétique, qui intègrent des principes de déploiement abstraits au traitement du matériau, apparaissent alors inévitables dès l'instant où l'on cherche à conserver la forme sensible de la musique. Si les deux compositeurs dépassent cette contradiction en la résolvant

au début des années 1960 : l'idée d'une constellation articulée préfigure incontestablement la forme en constant devenir que le philosophe érige comme idéal esthétique contre l'indéterminisme de Cage.

¹⁸⁶ J.-P. Olive, *op. cit.*, p. 206. L'expression avec laquelle le musicologue qualifie l'esthétique de Berg est issue de la *Théorie Esthétique* d'Adorno. Voir T. W. Adorno, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 203.

dans la synthèse dialectique que suscite l'attribution d'une responsabilité critique et historique à l'écriture, l'écart grandissant entre l'affirmation de la libération de la pensée musicale et les compromis techniques propres aux problématiques soulevées par la réalisation concrète de la composition témoignent de l'épuisement du mode discursif de la musique.

Le projet esthétique de Berg, qui diffère de la perspective de rupture que développent Schoenberg et Webern, participe également à cette crise. Les moyens techniques qu'il met en œuvre pour construire des grandes formes se rapportent à une conception dramatique de la musique contenant intrinsèquement l'idée d'une neutralisation du sensible, représentée à la fois par les principes de dissolution du matériau et de constellation, tels que les a définis Jean-Paul Olive. D'une part, en dissociant les éléments qui composent le matériau historique et en les reconfigurant de manière inédite par leur confrontation au principe dodécaphonique, le compositeur destitue les structures traditionnelles de leur pouvoir thématique. D'autre part, la « synthèse non violente » qu'il défend contre les règles de formulation abstraites remet également en question l'hégémonie des formes discursives. Le processus formel développé par Berg s'achemine en effet vers l'articulation non contraignante d'éléments fragmentaires, esquissant une conception négative du discours musical : en revalorisant la technique du montage, l'écriture qu'il déploie absorbe l'hétérogène mais ne tend pas vers son abrogation. Sa pensée musicale refuse dès lors la résolution des tensions et des contradictions du matériau, principe directeur de la logique de l'œuvre temporelle rationalisée. Paradoxalement, le moyen qui garantit la possibilité d'extension dans le temps de la composition en neutralise alors le *déroulement*, préfigurant ainsi l'abandon de la logique du raisonnement déductif univoque que revendiquera la génération de Darmstadt à la fin des années 1950, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

En parachevant l'émancipation de la musique vis-à-vis du dogme mimétique qui gouvernait l'expression artistique depuis l'ère aristotélicienne et en affirmant par conséquent la possibilité d'une logique de l'œuvre propre à la musique, les musiciens de la modernité ont mis au jour une problématique fondamentale de la représentation nécessitant de repenser le sens du fait musical. Conçue comme processus en devenir dépassant ses résignations dès l'instant où elle les expose, la forme esthétique s'oppose alors au mode déductif univoque d'un principe discursif clos et appelle ainsi à réévaluer la manifestation sensible de la pensée. L'acte d'écriture est enrichi d'une nouvelle responsabilité qui impose sa transformation ; la confrontation permanente de la composition à l'aporie de sa technique et de son idée constitue chaque œuvre comme une tentative de résolution de cette problématique et doit rejeter le matériau et les procédés qui la précèdent ou les assimiler dans une perspective critique. Au

contact des mutations artistiques, idéologiques, sociales et technologiques dont la génération de compositeurs émergeant après la Seconde Guerre Mondiale est l'instigatrice, cette situation apparaît finalement comme une véritable urgence, notamment contre certaines pratiques se détournant de l'écriture et de la musique textuelle au profit de procédures de chance ou d'automatisation informatique qui tendent à mettre en cause la *discursivité* même de la musique, sa constitution comme discipline de la pensée.

Chapitre Deuxième

Au temps de Darmstadt, l'épuisement du discours musical

Les thématiques des conférences données aux *Ferienkurse* de Darmstadt, lieu de rencontre annuel pour l'ensemble des acteurs de la vie musicale européenne créé au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, témoignent de l'importance que revêtent les problématiques du statut logique de la musique écrite occidentale que les jeunes compositeurs reçoivent principalement en héritage des trois compositeurs Viennois. Le relevé précis des intitulés des séminaires et des colloques organisés depuis 1950 proposé par Gianmario Borio et Hermann Danuser¹⁸⁷ montre que les discussions s'orientent rapidement autour de deux recherches fondatrices dans le paysage contemporain. D'une part, la figure de Webern, dont l'hégémonie est affirmée dès 1951 par la présentation de Theodor W. Adorno intitulée « Anton Webern » et les nombreuses analyses des œuvres du compositeur viennois que commentent notamment Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts¹⁸⁸ et Pierre Boulez – malgré le fait que ce dernier soit moins présent à Darmstadt que ses contemporains –, impose une évaluation omniprésente de la notion de forme dans la musique, particulièrement au cours des premières années, largement occupées par la tendance à la généralisation de la série. Cette problématique prend par ailleurs un tournant inédit au contact des pratiques reposant sur le hasard, consécutivement à l'arrivée de John Cage en Europe. Ce qui apparaît alors comme une fuite de la responsabilité du compositeur est vécue comme une menace de la constitution de la musique comme activité de l'esprit à la fois par les philosophes et les jeunes compositeurs. Dès lors, les critiques de ces expériences musicales extrêmes orientent les réflexions formelles vers le renouvellement du logos de la musique, pensée à la fois comme discursivité et comme discours, problématique nécessaire pour la préservation esthétique du médium artistique sonore.

Wolfgang Steinecke, fondateur et directeur des Cours d'été jusqu'à sa mort en 1962, porte également une grande attention à la représentation des tendances technologiques nouvelles, émergeant d'abord à travers l'exploitation des techniques d'enregistrement dans le cadre de la musique concrète du GRMC et l'étude du phénomène sonore de la physique acoustique. Le

¹⁸⁷ Voir G. Borio et H. Danuser (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, tome 3, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, p. 513-641.

¹⁸⁸ Quoique plus discret que ses contemporains sur la scène internationale, le compositeur belge n'en est pas moins l'un des acteurs majeurs des Cours d'été de Darmstadt.

critique allemand invite les chercheurs à l'avant-garde de ces domaines à dialoguer et débattre des premiers essais de musiques « électroniques » et des nouveaux moyens de production du son dès le début de la décennie, à l'instar de Werner Meyer-Eppler, acousticien réputé et spécialiste de la théorie de l'information. Darmstadt s'affirme alors comme un centre de recherche et de discussion résolument tourné vers l'avenir – l'avènement de l'informatique musicale, annoncée notamment par Meyer-Eppler, n'aura pas lieu avant la fin des années 1970. Il témoigne autant de la richesse du paysage musical du début de la deuxième moitié du XX^e siècle qu'il instaure un dialogue entre des domaines expérimentaux hautement spéculatifs et des pratiques artistiques ambitieuses qui exigent une mutation des perspectives compositionnelles et des modes de création de la musique, prolongeant et diffusant largement les projets de studios électroniques édifiés progressivement à travers toutes les institutions radiophoniques d'Europe¹⁸⁹.

C'est dans ce contexte que Pierre Boulez et Luigi Nono élaborent les premières tendances de leurs projets esthétiques et pratiques respectifs. La méthode sérielle constitue alors le point d'origine d'une recherche dirigée vers le sens de la musique que les deux compositeurs confronteront avec la même rigueur au domaine instrumental et au domaine de l'écriture vocale. L'introduction de concepts innovants pour la prise en charge de supports littéraires dans une œuvre de musique, conçus autour de la dialectique « centre-absence » pour Boulez et de la déconstruction sémantique pour Nono, fournit ainsi deux bases – certes distinctes sur le plan idéologique mais néanmoins corrélées sur le plan de la théorie musicale – pour penser la fonctionnalisation des nouveaux outils technologiques dans la création contemporaine. Cette entreprise apparaît comme une nécessité sous l'influence d'une nouvelle crise moderne de la logique provoquée à la fois par les perspectives d'ouverture de l'œuvre et d'un nouvel « académisme qui se développait en Europe, et à Darmstadt particulièrement¹⁹⁰ », selon le compositeur italien.

¹⁸⁹ Herbert Eimert, participant régulier aux rencontres estivales, prend ainsi la direction du Studio de la Radiodiffusion d'Allemagne de l'Ouest, la WDR, située à Cologne dès 1951. Le studio installé par Pierre Schaeffer depuis 1948 dans les locaux de la RTF à Paris se consacre à la musique concrète et devient le GRMC – *Groupe de Recherche de Musique Concrète* – en 1951, renommé en *Groupe de Recherche Musical* en 1958. En Italie, c'est sous l'impulsion de Luciano Berio et Bruno Maderna que la RAI crée le *Studio di Fonologia musicale* de Milan. L'invention des premiers ordinateurs et des procédures de traitement numérique du son seront enfin développées dans les années 1970 dans les Universités d'Amérique du Nord et dans des institutions européennes créées exclusivement pour ce domaine, à l'instar de l'Ircam commandé à Pierre Boulez dès 1970, ou encore le studio expérimental de la SWF dirigé à Freiburg, où officie notamment Hans-Peter Haller.

¹⁹⁰ L. Nono & E. Restagno, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », dans L. Nono, *Écrits*, Paris, Bourgois, 1993, p. 42.

1. Repenser la logique musicale : une trajectoire Boulez-Adorno

a. Une nouvelle crise de la logique musicale à partir du sérialisme intégral

Si les *Ferienkurse* de Darmstadt ne sont pas consacrés en apparence au sérialisme intégral au début des années 1950, les développements sériels de la Nouvelle Musique se trouvent rapidement au centre des discussions animées entre musiciens, théoriciens et critiques qui assistent aux séminaires, conférences et concerts rapportant les prolongements de la méthode sérielle dodécaphonique. L'évolution de ce projet alors encore embryonnaire s'accompagne donc très tôt de réflexions théoriques et critiques qui s'attachent à en questionner la validité tant du point de vue esthétique que technique. Se dessinent peu à peu deux tendances critiques : la première réunit les compositeurs se revendiquant de la méthode de composition à douze sons appliquée de manière intégrale ; la seconde regroupe les critiques et quelques compositeurs pour qui ce nouveau radicalisme relève d'un intellectualisme et d'un élitisme régressif. On a longtemps considéré que Pierre Boulez et Theodor W. Adorno¹⁹¹ figuraient cette opposition, notamment en raison des nombreux écrits critiques qu'ils ont consacrés tous deux aux enjeux et conséquences du sérialisme généralisé. Néanmoins, reposant chacune sur le postulat d'un épuisement du discours musical traditionnel et du renouvellement nécessaire de la logique qui le sous-tend, les deux positions esthétiques défendues par le compositeur et le philosophe tendent à converger vers une même conception *responsable* de la composition musicale.

Bien que sa présence à Darmstadt n'ait été qu'épisodique durant sa « période sérielle généralisée »¹⁹², l'influence de Boulez sur sa génération s'est tout d'abord imposée par la large diffusion de ses œuvres autant que par sa position esthétique radicale affirmée avec vigueur à travers de nombreux articles et conférences, parmi lesquels « Schoenberg est mort », écrit en 1951, « Éventuellement » en 1952, ou encore « ... Auprès et au loin » et « Recherches

¹⁹¹ Si Adorno a dénoncé la tendance à une forme de facilité qui lui apparaît dans la mise en œuvre de certaines pratiques sérielles généralisées, il n'a toutefois jamais qualifié lui-même le sérialisme « d'élitisme régressif ». Cependant, comme l'illustre la « querelle » qui l'opposât à Metzger après la parution de l'article « Vieillesse de la Nouvelle Musique » en 1954, ses positions furent le plus souvent hâtivement considérées comme la plus forte opposition à la génération que représente Boulez.

¹⁹² Selon Martin Iddon, Boulez ne se déplaça à Darmstadt qu'à deux reprises dans la première moitié des années 1950. En 1952, il ne vint que quelques jours pour interpréter la *Seconde Sonate pour piano*. Il participa brièvement de nouveau en 1955. La première édition à laquelle il assista de manière assidue fut donc celle de 1956. Voir M. Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 69-70.

maintenant » en 1954. Ces quatre textes ne résument certes pas la somme des écrits de Pierre Boulez consacrés à la mise en œuvre de son projet compositionnel et aux problématiques qui y sont liées mais ils synthétisent néanmoins les réflexions du compositeur et leur évolution, depuis le *Livre des Structures* jusqu'au *Marteau sans Maître*. Le premier de ces quatre articles, « Schoenberg est mort », fut publié pour la première fois en anglais en 1952, dans la revue *The Score*. Célèbre pour son caractère polémique, ce texte court présente le contexte esthétique dans lequel Boulez pense le sérialisme généralisé. Si la problématique du discours musical n'est pas encore formulée distinctement dans l'article rédigé par le compositeur, elle y apparaît toutefois en creux de l'accusation de la « caducité » de Schoenberg. Boulez écrit à ce propos,

Les formes préclassiques ou classiques qui régissent la plupart de ses architectures n'étant, historiquement, aucunement liées à la découverte dodécaphonique, il se produit un hiatus inadmissible entre des infrastructures rattachées au phénomène tonal et un langage dont on perçoit encore sommairement les lois d'organisation. Non seulement le projet que l'on se proposait échoue ; c'est-à-dire qu'un tel langage n'est pas consolidé par ces architectures ; mais on observe l'événement contraire : ces architectures annihilent les possibilités d'organisation incluses en ce nouveau langage. Deux mondes sont incompatibles : et l'on a essayé de les justifier l'un par l'autre¹⁹³.

La critique de Boulez n'est pas tant orientée contre la réutilisation des formes tonales pour elles-mêmes qu'envers une incohérence profonde nuisant à l'œuvre due au recours à la logique traditionnelle pour établir la forme alors même que le compositeur viennois définit le principe dodécaphonique « comme un plus petit commun dénominateur pour assurer l'unité sémantique de l'œuvre¹⁹⁴ ». Le maintien des moyens formels du langage traditionnel dans les opus dodécaphoniques de Schoenberg ne permettrait pas le renouvellement des « architectures » musicales et ne réduirait l'organisation sérielle qu'à un travail thématique ne connaissant pas les *fonctions* engendrées par le principe sériel. C'est en ce sens que le compositeur attribue le modèle de son projet sériel à Anton Webern, qui cherche selon lui « l'EVIDENCE sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau¹⁹⁵ » contre « l'inévidence » du recours à l'architecture tonale souhaité par Schoenberg pour engendrer la forme de sa musique dodécaphonique. Cet intérêt pour Webern est détaillé plus longuement dans

¹⁹³ P. Boulez, « Schoenberg est mort », *PdR I*, p. 148-149.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 151. C'est l'auteur qui souligne.

« Tendances de la musique récente », article rédigé à l'occasion d'une conférence tenue en 1953 à Paris. Boulez y attribue l'origine de la musique contemporaine à Webern, « en ce sens qu'il a repensé la notion même de polyphonie à partir des principes de l'écriture sérielle¹⁹⁶ » :

À travers tout l'œuvre de Webern, on sent un effort pour réduire, autant que faire se peut, l'articulation du discours aux seules *fonctions* sérielles. Pour lui, la pureté et la rigueur de l'expérience étaient à préserver par-dessus tout. De plus en plus, Webern a élargi le champ de ses possibilités musicales, sans perdre pour autant de son intransigeance forcenée. Dès lors font irruption dans la sensibilité acquise les premiers rudiments d'une mentalité musicale irréductible aux schémas fondamentaux des univers sonores qui l'ont précédée¹⁹⁷.

Ainsi, l'intérêt que porte Pierre Boulez pour la radicalité du compositeur viennois, depuis laquelle il construit son projet sériel, prend pour fondement l'élargissement du principe dodécaphonique que Webern applique à la construction formelle de la musique. Corrélativement, cet élargissement rendrait possible un véritable renouvellement des modes de présentation de la musique, de « l'articulation du discours ». Aussi ajoute-t-il,

Il semble bien qu'il s'agisse là d'un bouleversement comparable à ce qu'a pu être le passage du monodique au polyphonique, c'est-à-dire d'une conception radicalement neuve de l'espace sonore utilisable. Alors que la mélodie restait à l'intérieur même de la polyphonie l'élément fondamental, on peut dire qu'avec le système sériel, tel que l'a conçu Webern, c'est l'élément polyphonique lui-même qui devient l'élément de base : d'où il résulte que ce mode de pensée transcende les notions de vertical et d'horizontal. La signification de l'œuvre de Webern, sa raison d'être historique – indépendamment de sa valeur intrinsèque discutable – est donc d'introduire un nouveau mode de l'*être* musical¹⁹⁸.

Notons que Boulez ne semble s'attacher qu'à l'aspect oblique de la pratique dodécaphonique de Webern – transcendant donc les notions d'horizontal et de vertical dans la

¹⁹⁶ P. Boulez, « Tendances de la musique récente », *PdR* 1, p. 167.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 167-168. C'est l'auteur qui souligne. Il convient toutefois de noter que si Boulez attribue la fusion du vertical et de l'horizontal dans la musique à Webern, ce projet est déjà présent à l'origine du projet de Schoenberg. Ainsi écrit-il dans « La composition avec douze sons » : « L'espace multidimensionnel dans lequel les idées musicales sont présentées est unitaire » (A. Schoenberg, *Style and Idea*, Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 220. « *The two-or-more-dimensional space in which musical ideas are presented is a unit.* »).

musique –, sans pour autant envisager dans son raisonnement les éventuelles tentatives de réalisation dudit langage. Il estime en effet que le compositeur viennois n'est pas allé assez loin dans l'effectuation de son projet, notamment en ce qui concerne le timbre et le rythme¹⁹⁹. Le modèle sériel que défend le jeune compositeur se comprend alors à partir d'un sentiment d'urgence : celui de la nécessité d'opérer une synthèse des nombreuses tentatives de renouvellement des modèles de composition ayant émergé depuis le début du siècle sous l'impulsion de l'atonalité, afin de garantir une émancipation complète de la musique par rapport au système tonal. De fait, si cette « période de recherches destructrices²⁰⁰ » est principalement caractérisée par la méthode de Schoenberg et les structures rythmiques de Stravinsky, Boulez rappelle que la préoccupation « acoustique » de Varèse, le travail sur les durées et l'intensité effectué par Messiaen, les recherches sur le timbre de Cage – ayant abouti au piano préparé –, la redécouverte des intervalles non tempérés et le développement encore balbutiant des moyens électroacoustiques ont aussi ouvert des perspectives innovantes pour repenser la discursivité de la musique, l'adapter au nouveau matériau et permettre d'actualiser le statut de l'œuvre. Toutes ces tendances compositionnelles issues de la modernité musicale souffrent du même écueil selon Pierre Boulez : elles ne se concentrent que sur certains éléments de langage jugés problématiques, sans jamais véritablement s'attacher à la cohérence et à l'unité formelle de l'œuvre, toujours dictées par une loi qui fait pourtant défaut. C'est donc à cette seule condition synthétique qu'il lui apparaît possible d'envisager une musique sérielle qui dépasserait la fonction de « destruction » de la musique dodécaphonique ; fonction qui, parce qu'elle est critique par essence, est inéluctablement « liée à ce qu'elle voulait détruire²⁰¹ ».

La problématique du sens et le « vieillissement de la Nouvelle Musique » selon Adorno

L'un des points de divergence entre la position du compositeur et celle d'Adorno porte sur ce traitement esthétique accordé à l'incompatibilité des deux « mondes » dodécaphonique et tonal. C'est en effet en creux d'une critique adressée aux jeunes compositeurs de Darmstadt, formulée à l'occasion d'une conférence prononcée à Stuttgart en 1954 et publiée sous le titre

¹⁹⁹ C'est en ce sens qu'il conclut sa courte présentation du projet de Webern comme suit : « À cette pensée, il manque cependant une rigueur pour l'achever. Si Webern s'est préoccupé de la structure des hauteurs – problème éminemment occidental – les questions rythmiques ne l'ont pas préoccupé à un degré aussi aigu, non plus que les phénomènes d'intensité, quoique l'intensité joue chez lui un rôle structurel certain » (Ibid., p. 168). Dans ce contexte, Boulez estime qu'Olivier Messiaen représente la première tentative de concrétion des recherches « éparées » de la première moitié du XX^e siècle.

²⁰⁰ Ibid., p. 165.

²⁰¹ Ibid., p. 196.

« Das Altern der neuen Musik », qu'apparaît l'importance de la persistance des principes du langage tonal dans les réflexions que le philosophe porte sur la jeune avant-garde musicale européenne. Le « vieillissement de la Nouvelle Musique » que dénonce la conférence prend pour cible les deux domaines principaux animant les conférences de Darmstadt depuis le début des années 1950 : le sérialisme intégral et la musique électronique. Considérant Boulez comme la figure majeure²⁰² de ces « épigones de la modernité²⁰³ », le texte s'attache à démontrer que l'orientation prise par la Nouvelle Musique au début de la seconde moitié du siècle fait basculer le langage dodécaphonique dans un radicalisme « gratuit » accusé par Adorno de provoquer l'oubli délibéré des principes de composition musicale à partir de l'idéal de rationalisation totale de la musique. Le principal reproche de « Das Altern der neuen Musik » à l'encontre de ce radicalisme vise directement la volonté de faire table rase de tout vestige traditionnel dans la composition musicale, alors même que la méthode que les compositeurs cherchent à ériger en système trouve son origine directement dans la logique musicale tonale, en tant qu'elle en est une réflexion critique en musique. Les moyens structurels, thématiques et même rhétoriques sont en effet récurrents dans les œuvres atonales puis dodécaphoniques de Schoenberg. Cette posture conservatrice, que l'on retrouve dans une certaine mesure chez Berg et Webern, n'est pas la marque d'un « manque de cohérence », mais relève selon le philosophe de la nécessité « d'éviter que la composition ne soit victime de moyens préformés²⁰⁴. »

Le recours aux catégories de construction préexistantes dépasse par ailleurs la seule articulation de la forme. Dans la musique de Schoenberg, il est indissociable de la préservation du sens, ce dernier étant défini comme « la composition proprement dite, pour autant qu'elle est davantage qu'un simple agencement²⁰⁵. » S'inscrit alors un véritable paradoxe : bien que la mise en regard d'un matériau musical atonal avec les moyens *préformés* de la tonalité opère une rupture majeure dans l'articulation du sens – les moyens de la tonalité n'ayant *de facto* plus de sens dans un contexte différent de celui qui les a engendré –, cet antagonisme semble être précisément maintenu chez le compositeur viennois en raison d'une nécessité prévenant sa musique de l'épuisement. Tant que celle-ci est inscrite dans un mouvement dialectique imposant le principe dodécaphonique comme critique du système tonal, son haut niveau de composition est garanti. La situation est quelque peu similaire chez Webern, même dans sa

²⁰² Ce alors même qu'il n'a assisté qu'une seule fois à Darmstadt, comme le montre Iddon, bien que son *Livre des Structures* affiche déjà la position radicale qu'Adorno attribue à toute cette génération.

²⁰³ T. W. Adorno, « Le vieillissement de la nouvelle musique », p. 114.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁰⁵ *Idem.*

production tardive, qui « aimerait adapter si totalement les moyens du langage musical au nouveau matériau, les séries dodécaphoniques, qu'il est par moments vraiment tout près de renoncer aux moyens du langage musical, et qu'il réduit la musique aux seuls processus internes au matériau, [...] sans jamais, cela dit, sacrifier entièrement le sens musical²⁰⁶ ». Adorno affirme que les œuvres tardives de Webern « s'efforcent de venir à bout de cette contradiction [entre le matériau musical et sa mise en forme] par la fusion des entités de la fugue et de la sonate²⁰⁷. »

Ces œuvres perpétuent donc le mouvement dialectique que Schoenberg a établi entre le nouveau matériau musical et les règles d'écriture issues des pratiques antérieures, bien qu'elles ne convoquent pas directement les catégories de formalisation du langage tonal. Le sens musical n'y est alors plus préservé par la confrontation apparente du matériau et des moyens du langage traditionnel, mais il est présent dans la négation par la composition du sens intrinsèque aux deux entités fusionnées en vertu de l'idée adornienne selon laquelle « même ce qui est dépourvu de sens peut prendre sens en tant que contraste et négation du sens²⁰⁸ ». Cependant, malgré le fait que les compositeurs de Darmstadt déploient leurs systèmes à partir de la perspective webernienne, la Nouvelle Musique ne peut prétendre à cette forme de « négation du sens ». En refusant à la musique son sujet compositeur par un mouvement « d'idolâtrie du matériau²⁰⁹ », l'avant-garde tend à se détourner de cette problématique et révèle dans le même temps la nécessité du « rapport dialectique devant exister [...] entre l'état du matériau et les éléments de langage musical susceptibles d'articuler ce matériau²¹⁰ », selon l'expression d'Anne Boissière. Comme le résume la philosophe,

[...] ce qui est dénoncé chez de tels compositeurs ou dans de telles œuvres, c'est non seulement de ne pas se préoccuper d'un tel rapport, entre l'état du matériau et les éléments du langage musical, mais c'est de penser qu'il n'ait pas besoin de s'en préoccuper. En substance, Adorno leur reproche d'avoir pour ainsi dire totalement renoncé à former un langage musical, en croyant que le matériau en lui-même dans son état présent actuel, et à condition de le manier d'une façon suffisamment conséquente au point de vue constructif,

²⁰⁶ Ibid., p. 120.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Ibid., p. 124

²⁰⁹ Ibid., p. 112

²¹⁰ A. Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, p. 167.

peut accomplir tout ce qui, selon lui, ne peut l'être que par l'articulation au niveau du langage musical²¹¹.

C'est pourquoi le vieillissement de la Nouvelle Musique se manifeste dans la rationalisation. Pour le philosophe, elle indique l'élimination du principe même de composition tel qu'il le conçoit : dans leur « confiance en un sens intrinsèque du matériau abstrait²¹² », les compositeurs rejettent tout élément de mise en forme extérieure et « oublient intentionnellement le sens musical et son articulation²¹³ », résultat exclusif de la tension interne à l'œuvre provoquée par la dialectique entre le matériau et sa mise en forme. Dès lors, définie comme « un agencement objectif et calculé d'intervalles, de hauteurs de sons, de durées longues et courtes et de degrés d'intensité²¹⁴ », cette rationalisation se heurte au déroulement temporel de la musique, construit selon Adorno sur une dialectique de l'autre et du même. La nature dynamique de la musique échappe à la construction mathématique rationnelle que voudrait lui imposer la méthode sérielle généralisée, précisément parce que « les correspondances et équivalences exactes que commande la rationalisation totale » ne prennent pas en compte le déroulement temporel du fait musical et ses conséquences sur la perception. Or,

dans la mesure où la musique se déroule dans le temps, elle possède un dynamisme tel que l'identique, via ces déroulements, devient le non-identique, de même qu'à l'inverse le non-identique, par exemple une reprise abrégée, peut devenir l'identique. Ce que, dans la grande musique traditionnelle, on appelle architecture, repose précisément là-dessus, et non sur des rapports de géométrie purement géométriques²¹⁵.

L'idée selon laquelle le matériau pourrait engendrer lui-même la forme ne peut donc s'accommoder de manière immédiate et systématique avec ce dynamisme inhérent au caractère temporel de la musique et, par extension, ne peut suppléer à l'articulation du sens que permettent les moyens du langage tonal. Il résulte nécessairement de cette situation que les principes du sérialisme intégral ne peuvent se réaliser dans une musique dynamique par essence²¹⁶. Le discours musical et la logique qui le sous-tend sont donc indispensables à la

²¹¹ Idem.

²¹² T. W. Adorno, op. cit., p. 122.

²¹³ Ibid., p. 119.

²¹⁴ Ibid., p. 120.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Adorno ajoute un peu plus loin : « La nécessité, mais aussi la justification de la construction musicale, est indissociable de ce qu'il s'agit de construire, de la composition, et non pas de la simple réalisation de normes

musique en tant qu'elle est le produit d'un acte de composition. Ils garantissent à la fois la tension interne de l'œuvre par le mouvement dialectique entre le matériau et sa mise en forme, la préservation du sens musical et du sujet compositeur, mais également l'unité et la cohérence de l'œuvre dans son déroulement temporel.

La démonstration est finalement marquée d'un certain paradoxe à propos du statut de la logique dans la musique sérielle. D'une part, le sérialisme intégral et la musique électronique, qui sont pourtant des tentatives visant à émanciper la musique de ses références tonales, sont refusées précisément parce qu'ils oublient délibérément la dialectique entre le matériau et sa mise en forme et rejettent le principe même de composition musicale en s'abandonnant à l'illusion d'une objectivité sans médiation de la musique. D'autre part, l'épuisement de cette dialectique est contenu dès l'établissement de la méthode dodécaphonique, ne pouvant alors plus être considérée comme « œuvrante » après le dernier Webern. Celle-ci ne peut en effet être un moteur de création dans la Nouvelle Musique car elle n'apparaît plus comme une nécessité pour les compositeurs, la tradition n'étant plus « vivante en eux²¹⁷ » et le système tonal donnant l'impression d'avoir épuisé tout son potentiel créateur et inouï. Adorno voit dans ce paradoxe la « limite absolue de l'espace tonal de la musique occidentale²¹⁸ ». Néanmoins, l'émancipation de la musique ne peut avoir lieu sur le seul plan de la technique d'agencement du matériau, comme le propose le sérialisme intégral : l'établissement de nouveaux modes d'engendrement de la forme d'une œuvre à partir des seules caractéristiques de son matériau n'implique certes plus de recourir aux éléments formels de cet espace tonal, mais il oublie le principe d'articulation logique propre à toute musique composée. Il résulte alors de cet essai une véritable urgence, celle de faire correspondre les éléments de formalisation de la musique au matériau lui-même sans pour autant relâcher le discours musical, la logique et la tension qui garantissent nécessairement la cohérence et l'unité de l'œuvre d'art.

Adorno reprend cette réflexion sur les rapports qu'entretient la Nouvelle Musique avec la logique tonale dans l'article « Critères de la Nouvelle Musique », réunissant quatre conférences prononcées à Darmstadt en 1957. Partant du constat déjà évoqué dans son article de 1954 selon lequel le langage traditionnel est devenu problématique parce que « [ses] moyens sont devenus objectivement faux²¹⁹ », cet essai tente d'évaluer les conséquences de

mathématisantes que l'on s'est fixées soi-même, et dont le caractère caduc ne peut que trop facilement être mis en évidence » (p. 126).

²¹⁷ Ibid., p. 129.

²¹⁸ Ibid., p. 123.

²¹⁹ T. W. Adorno, « Critères de la Nouvelle Musique » dans *Figures sonores. Écrits Musicaux I*, p. 143.

l'inadéquation des fonctions structurelles sur lesquelles repose la tonalité avec les développements récents de la musique, invitant alors à repenser tous les paramètres de la musique, de son principe de composition à son mode de réalisation. C'est de nouveau à travers la catégorie du sens que transparaît principalement la problématique du discours musical dans la réflexion du philosophe. La démonstration prolonge la critique formulée dans « Das Altern der neuen Musik », prenant pour origine le constat selon lequel la question du sens de la musique ne se pose qu'au moment où elle ne se déploie plus selon un langage musical préformé comme l'est le système tonal, qui en garantit la cohérence. Adorno rappelle que cette catégorie est le support de plusieurs conceptions variant selon le contexte dans lequel elle est étudiée.

Dans le domaine sensible, la problématique se traduit par l'évaluation du caractère musical d'une œuvre, son degré de conformité par rapport aux règles structurelles, syntaxiques et grammaticales de la tonalité. Cette première conception analogue au sens du langage parlé ne tient cependant plus dès lors que la musique se conçoit en dehors de toute règle préétablie, à partir de l'organisation interne du matériau. Tout déploiement musical qui se fonderait sur un langage dont les règles seraient établies sans lien avec les qualités propres au matériau apparaîtrait comme un non-sens. Toutefois, en s'émancipant du paradigme tonal, la Nouvelle Musique met au jour une forme de cohérence *a priori* se traduisant par l'articulation du matériau comme essence même de l'acte de composition. « Ce qui continue d'avoir un sens, écrit Adorno, c'est une musique organisée comme si elle devait être ainsi et pas autrement, à cette différence près qu'elle ne fera plus appel aujourd'hui à des normes abstraites.²²⁰ » La problématique du sens ne s'en trouve pas pour autant résolue. Elle s'inscrit plutôt dans un rapport dialectique caractéristique de la pensée adornienne : si le respect le plus stricte des règles de la tonalité n'est plus producteur de sens dans les pratiques musicales du milieu du XX^e siècle, le philosophe ne voit pas pour autant le simple rejet des anciennes catégories comme une véritable évolution de la musique car selon lui, « leur absence rend quasiment impossible la constitution d'une cohérence rigoureuse sur le plan musical.²²¹ » Le sens lui-même est inscrit dans une certaine tension dialectique en ce qu'il se construit d'une part dans la logique discursive de la composition, donc l'articulation du matériau, et d'autre part selon le critère de l'expression, entrant en contradiction avec celui de la construction. Bien qu'Adorno refuse toujours les tentatives d'oubli du sens musical en vertu du maintien de ces tensions qui assurent au matériau et à la musique leur force critique, ainsi qu'il l'a déjà formulé dans « Das Altern

²²⁰ Idem.

²²¹ Ibid., p. 154.

der neuen Musik », il semble accorder plus d'intérêt à ces tentatives. Il les comprend en effet comme une réaction à la réification du langage musical et la perte de tension interne qui en découle.

La révolte des jeunes compositeurs radicaux contre toute trace des moyens qui assuraient la cohérence du langage traditionnel, et en fin de compte contre le sens musical, ne peut à vrai dire se comprendre que dans cette optique. Ils récusent dans la musique tout ce par quoi elle rappelle encore le langage, pour dénoncer cette paix factice qui transpire aujourd'hui dans tout ce qui sonne encore comme du langage et du sens, niant ainsi la négativité, agent de la tension²²².

Ce rejet du sens, donc de l'articulation du matériau musical, se répercute directement sur la forme de la musique, dans son acception la plus large. Cette volonté aboutit en effet à un modèle de composition pour les jeunes compositeurs construit intégralement sur le principe du développement, idéalement réalisé dans des formes par sections. Celui-ci « rend alors dépassé tout le dynamisme de la progression : sa place est prise par la relation entre ces sections, ou “champs”, et leur équilibre²²³. » L'articulation de la musique dans une telle forme n'est pas du même ordre que l'articulation hérité de la logique tonale. Les sections ne s'enchaînent plus les unes aux autres selon le « dynamisme de la progression », elles ne s'engendrent plus les unes par rapport aux autres, mais « chacune devrait au contraire, afin de s'affirmer par rapport aux autres, revêtir une caractérisation spécifique²²⁴ ». La tension est conservée dans une certaine mesure : elle n'agit plus dans l'articulation du matériau et de sa mise en forme, mais dans les rapports qu'entretiennent les différentes sections entre elles et dans leur propre « force de caractérisation ». Dans les « Critères de la Nouvelle Musique », Adorno tente donc de dépasser le constat de la crise du discours musical et de la logique syllogistique qui le sous-tend tel qu'il l'a exposé en 1954. Il y propose un contexte esthétique au sein duquel pourrait émerger une nouvelle forme de logique indépendante de tout langage préétabli – entendu comme un ensemble de règles qui se veulent universelles – mais dont le déroulement temporel et la cohérence seraient assurés par les rapports de force entre les différentes sections d'une œuvre, évalués à partir du critère de caractérisation. Celui-ci garantit l'individuation de la musique en ce que les caractères « représentent cet élément spécifiquement qualitatif qui ne peut être

²²² Ibid., p. 172.

²²³ Ibid., p. 177.

²²⁴ Idem.

dissous dans l'universel²²⁵ » quand ils articulent la musique. Or, selon le philosophe, c'est précisément l'absence de l'élément qualitatif qui pose l'un des problèmes majeurs dans le sérialisme intégral, la rationalisation généralisée de la composition supprimant tout caractère au profit d'une « quantification » du musical.

En outre, un système logique conçu à partir du critère adornien de caractérisation réintroduirait dans la Nouvelle Musique une tension dialectique directement liée au principe sériel. Selon l'auteur, « [c'est] la rationalité, en tant qu'émancipation de contraintes hétéronomes, qui a permis l'individuation²²⁶. » Ce faisant, le haut niveau de composition serait garanti par la nécessaire confrontation à la contradiction qu'entretient le principe d'individuation avec le matériau sériel rationalisé dans l'œuvre, convoquant à nouveau une forme de médiation par le compositeur. Adorno semble donc accorder au sérialisme intégral la capacité d'aboutir à une construction formelle satisfaisant le principe de composition dialectique précisément à partir des facteurs techniques qu'il critiquait trois ans auparavant. Il concède toutefois que l'émergence d'une telle logique, qu'il laisse à un état purement spéculatif, n'appartient pas encore à la musique qu'il côtoie à Darmstadt. En conséquence, il reste attaché à l'importance de la préservation des moyens formels hérités de la tonalité, seul moyen d'aboutir au renouvellement du discours musical :

Tant qu'on ne décèle pas de nouveaux concepts dans les pièces – la logique d'une structuration par sections, par « intonations » en produira peut-être –, il faudrait continuer à rechercher l'antécédent et le conséquent, la thèse et sa médiation, l'idée principale et secondaire, le développement, le contraste, etc., tout en recherchant aussi la différence qui sépare tous ces éléments de l'état actuel du matériau, jusqu'au point de les interdire²²⁷.

Cet attachement aux moyens formels de la tonalité, que Heinz-Klaus Metzger attribuait en 1954 à un certain conservatisme dans sa réponse à « Das Altern der neuen Musik »²²⁸, est tout à fait fidèle à la pensée du philosophe : l'évolution – et non le progrès – d'un concept ne peut être envisagée que par la négation critique du concept premier. Il résulte alors de ces deux textes l'idée selon laquelle le développement d'une nouvelle logique musicale ne peut être opérée autrement que par le dépassement du langage traditionnel, sous l'impulsion de sa

²²⁵ Ibid., p. 173.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Ibid., p. 155.

²²⁸ H.-K. Metzger, « Das Altern der Philosophie der neuen Musik » dans Rainer Riehn (éd.), *Musik wozu : Literatur zu Noten*, Franckfurt, Suhrkamp, 1980. La publication originale de l'article est datée de 1957. Voir à ce propos l'analyse détaillée de Martin Iddon (M. Iddon, *op.cit.*, p. 129-141).

négligence critique telle que l'avait déjà inscrite Schoenberg en définissant sa méthode de douze sons.

Pierre Boulez et le principe de potentialité : une réponse indirecte à la critique adornienne

Bien que Boulez reconnaisse lui aussi l'antagonisme latent entre le nouveau matériau et sa mise en forme dans le dodécaphonisme viennois – antagonisme qu'il identifie dans toutes les expérimentations atonales de l'entre-deux guerres, comme nous l'avons signalé plus haut – il ne partage pas l'idée d'Adorno selon laquelle le recours aux formes anciennes dans les œuvres dodécaphoniques ne puisse se comprendre autrement que comme une fonction critique de la méthode de composition de douze sons. C'est précisément à propos du potentiel créateur d'une telle fonction que se situe le nœud de leur divergence : Boulez en comprend certes la nécessité comme point d'origine de l'invention de nouvelles perspectives compositionnelles, d'une nouvelle façon de concevoir le musical, mais il considère que la musique ne peut s'en tenir à cette pratique si elle veut s'émanciper de ce qu'elle dénonce. Selon lui, la réminiscence tonale dans la musique moderne est le signe d'une forme de régression conservatrice dont la conséquence n'est rien de moins que la liquidation de l'invention, alors même que la méthode sérielle – qu'il érige en système – laisse entrevoir un potentiel d'innovation inédit dans l'histoire de la musique écrite occidentale. Toutefois, le projet sériel boulézien et la pensée adornienne se rejoignent sur la problématique de la composition. De fait, la nécessité de l'articulation du matériau est présente dès l'établissement de la technique sérielle de Boulez, comme en atteste le long article technique « Éventuellement », publié en 1952 dans la *Revue Musicale*. En effet, après avoir expliqué méthodiquement les possibilités offertes par la mise en œuvre du système sériel dans les domaines rythmique – appliqué selon le système de valeurs traditionnelles, dans le cadre de la polyphonie, mais aussi selon les possibilités offertes par les dispositifs électroacoustiques et la musique concrète –, fréquentiel – dans les échelles micro-tonales et non tempérées –, ainsi que dans le traitement des timbres et des *tempi*²²⁹, le compositeur écrit :

On s'étonnera peut-être que nous ne parlions pas maintenant de la composition d'une œuvre. Mais de toute ce que nous avons écrit à propos de la découverte d'un monde sériel, transparait assez clairement notre refus de

²²⁹ La méthode que propose Boulez dans cet article annonce notamment le caractère synthétique de sa démarche, affirmé deux ans plus tard dans « Tendances de la musique récente ».

décrire la création comme la seule mise en œuvre de ces structures de départ ; une assurance ainsi acquise ne saurait nous satisfaire, qui donnerait l'aspect d'un réflexe conditionné à l'acte d'écrire, geste alors sans guère plus d'importance qu'une comptabilité soigneusement tenue ou même minutieusement mise au point. La composition ne saurait revêtir l'apparence d'une économie distributive élégante, voire ingénieuse, sans se condamner à l'inanité et à la gratuité²³⁰.

Afin d'éviter cet « écueil d'un certain automatisme de l'écriture », Boulez en vient à proposer une technique d'engendrement conçue principalement sur les fonctions de la série appliquées au matériau, afin d'obtenir des « fonctions de fonction, du cas linéaire le plus simple jusqu'aux plus complexes dérivations²³¹ ». Cette idée de la forme ne répond pas uniquement au besoin de développer de nouveaux schémas structurels plus adaptés au matériau musical, elle introduit également une dimension virtuelle dans la logique musicale que Boulez ne cessera de rechercher dans tout son œuvre et qu'il définit ainsi,

Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible ; car c'est le besoin de préciser ce que l'on voudrait arriver à exprimer qui amène l'évolution de la technique ; cette technique renforce l'imagination qui se projette alors vers l'inaperçu ; et ainsi, dans un jeu de miroirs perpétuel, se poursuit la création ; organisation vivante et vécue, laissant possibles toutes les acquisitions, s'enrichissant à chaque nouvelle expérience, se complétant, se modifiant, changeant même d'accentuation²³².

Ce principe de composition est un principe de potentialité. La technique ne *contraint* pas la musique à une forme qui serait donc déterminée plus ou moins *a priori*. Au contraire, la forme se déploie dans un ensemble de *virtualités* mises au jour par les configurations sérielles au fil de l'écriture, « à partir de possibilités de fonctions, qui, par certaines caractéristiques, engendrent un univers propre, dont le schéma est une des manifestations²³³ », et dont la cohérence dépend entièrement des choix effectués par le compositeur au sein de ce réseau. Le sérialisme boulezien se rapproche sur ce point des deux caractéristiques principales du modèle

²³⁰ P. Boulez, « Éventuellement », *PdR I*, p. 287-288.

²³¹ *Ibid.*, p. 272.

²³² *Ibid.*, p. 295.

²³³ P. Boulez, « ...Au près et au loin », *PdR I*, p. 298.

formel développant²³⁴ esquissé par Adorno dans les « Critères de la Nouvelle Musique ». La première tient à refuser toute construction musicale non articulée ne procédant que par juxtaposition ou « addition » pour répondre à une prétendue volonté d'objectivité musicale – et qui, selon le compositeur, n'est finalement pas plus objective que « la plus incertaine et la moins voulue des probabilités²³⁵ ».

La seconde consiste à appréhender l'œuvre comme une succession de choix dans le temps au sein des possibilités offertes par les opérations sérielles généralisées, dont la forme résultante n'est construite ni par le haut – comme l'est le langage tonal dans sa structuration harmonique et thématique partiellement donnée au présupposé de l'écriture –, ni par le bas – mise en forme dictée uniquement par les caractéristiques propres au matériau, responsable de la disparition de la grande forme selon le philosophe –, mais par une médiation réciproque. D'après Boulez, « c'est précisément ce choix qui constitue l'œuvre, se renouvelant à chaque instant de la composition ; l'acte de composer ne sera jamais assimilable au fait de juxtaposer les rencontres s'établissant dans une immense statistique²³⁶. » Ce procédé pourtant élaboré à partir de la généralisation de la série n'implique donc pas la rationalisation intégrale de la musique. Elle lui apparaît bien plutôt comme un moyen de retrouver une certaine liberté dans la composition en réinstaurant une « dimension irrationnelle²³⁷ », médiée par la seule *responsabilité* du compositeur²³⁸. Or, si la composition ne peut être concevable sans « une dialectique s'instaurant à chaque instant [...] entre une organisation globale rigoureuse et une structure momentanée soumise au libre arbitre²³⁹ », alors l'œuvre elle-même ne peut plus être envisagée selon une juxtaposition de mouvements homogènes, certes cohérents mais dissociés et fermés sur eux-mêmes. La forme ne peut se créer que dans un seul mouvement se redéfinissant à chaque instant du travail de composition. Elle se confronte alors sans cesse à l'indéterminé tout en l'abolissant ; mouvement qui, dès lors, n'est plus *obligé* par le déploiement linéaire qu'implique une écriture motivique – comme l'est l'écriture sérielle.

²³⁴ Modèle dans lequel tout élément de structure est lié à la fois à ce qui le précède et ce qui le suit, qui n'est évidemment pas sans rappeler la variation développante de Schoenberg, à un degré plus large.

²³⁵ Ibid., p. 314.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Idem.

²³⁸ Le caractère fondateur de cette notion de responsabilité, liée avec le concept de « métier », se manifeste très clairement dans « Idée, réalisation, métier », conférence écrite et lue par Boulez en ouverture de sa première session de cours au Collège de France, entre Janvier et Avril 1978 (voir J.-J. Nattiez, « Pierre Boulez professeur » dans P. Boulez, *PdR III*, p. 15).

²³⁹ P. Boulez, « Recherche Maintenant », *PdR I*, p. 334.

C'est pour caractériser ce mode d'engendrement de la forme que Boulez introduit pour la première fois son concept de « formant » dans « Recherche Maintenant », qu'il définit comme étant liés « à l'organisation de l'univers sonore propre [d'une] œuvre, mais ne dépendant point d'elle²⁴⁰ ». Ce concept n'est pas seulement un nouveau modèle d'agencement continu des structures d'une œuvre et de leurs développements ; il est également un nouveau moyen de penser le déroulement temporel de la musique, faisant l'éloge de la discontinuité, du « droit à la parenthèse et à l'italique, [...] une sorte de développement où le circuit fermé [n'est] pas la seule solution à envisager²⁴¹ ». Cette catégorie s'oppose alors d'emblée au mode thématique traditionnel, en ce que ce dernier repose sur des caractéristiques intrinsèquement liées au développement d'une écriture. Le thème implique la loi de sa réalisation, il « consiste en des particularités déjà intégrée²⁴². » À l'inverse, la logique formantique conçoit les « particularités » de la composition en dehors de la morphologie de l'œuvre, agissant comme des critères auxquels se rapportent nécessairement toutes les structures, imposant une organisation globale légitimée à chaque instant. Le formant garantit ainsi l'établissement d'une logique contrôlée par le compositeur et interdit toute tendance au développement mécanique.

Cette configuration de la forme rend par ailleurs caduc le sérialisme généralisé – ou du moins tel qu'Adorno le présente²⁴³ –, celle-ci n'étant *a priori* pas compatible avec un système d'écriture orienté vers la prédictibilité de ses opérations et sur la linéarité du développement de son matériau musical. Notons enfin que la comparaison avec le formant acoustique à partir de laquelle Boulez propose élabore sa théorie ne tient pas dans ce contexte. Le formant acoustique est en effet défini comme « une bande de fréquence à l'intérieur de laquelle les harmoniques sont renforcées²⁴⁴. » Ces zones spectrales énergétiques sont certes des marqueurs de l'identité des différents sons – particulièrement des voyelles, mais des instruments historiquement construits sur le modèle vocal répondent également à ce modèle, à l'instar de la clarinette et du hautbois – mais leur apparition dépend précisément de la réalisation du son et de la résonance de la cavité interne du dispositif phonologique. Comme le montre Michèle Castellengo, la disposition fréquentielle des deux premiers formants des voyelles, qui en garantissent l'identification, varie en fonction du genre et de la langue de l'individu. Ils sont donc

²⁴⁰ Ibid., p. 334.

²⁴¹ Ibid., p. 335.

²⁴² Ibid., p. 334.

²⁴³ Représentation partagée dans une certaine mesure par le compositeur qui la reconnaît volontiers dans les œuvres sérielles les plus faciles, répondant à une vision selon lui dogmatique de la méthode sérielle.

²⁴⁴ M. Castellengo, *Écoute musicale et acoustique*, Paris, Eyrolles, 2015, p. 318.

directement intégrés au son, contrairement au formant musical théorique que propose le compositeur.

Pierre Boulez et Theodor W. Adorno partagent à la fois une conception *discursive* de la musique et une opposition manifeste à toute forme d'automatisme musical qui paraît pourtant être l'une des caractéristiques principales du radicalisme sériel. C'est précisément en vertu de cette conception que le compositeur déploie très tôt un regard critique sur l'application intégrale et rationalisée du sérialisme généralisé, de laquelle il se distancie explicitement dans « Recherche Maintenant » en 1954. En effet, parce qu'elle ne permet pas de dissocier la production de pensée proprement musicale de sa réalisation concrète pour y intégrer le principe de virtualité et de simultanéité de structures hétérogènes, la systématisation du sérialisme telle qu'il l'avait annoncée en 1951 ne constitue plus une solution suffisamment acceptable dans sa recherche. On comprend dès lors pourquoi Adorno accorde une place particulière à Boulez dans ses essais : s'il considère le compositeur comme le meneur du sérialisme intégral, le philosophe ne l'inclut jamais vraiment dans sa critique, reconnaissant en lui « un musicien parfaitement cultivé, éminemment doué, d'un niveau formel extrêmement élevé et dont la force se communique même lorsqu'il renie toute subjectivité²⁴⁵. » Il n'est ainsi pas surprenant de constater que le modèle de composition qu'Adorno esquisse dans les « Critères de la Nouvelle Musique », et qu'il développe dans les années 1960, prend notamment appui sur *Le Marteau sans Maître*, œuvre écrite en 1954, l'année même où le philosophe prononçait et publiait « Das Altern der neuen Musik ».

Il convient cependant de rappeler que ces deux modèles de composition, aussi concordant puissent-ils paraître, ne sont pas pour autant assimilables l'un à l'autre. Comme le rappelle Anne Boissière, Adorno reste d'une part hostile à l'auto-référentialité défendue par le compositeur et d'autre part, ne conçoit la musique que dans sa position critique vis-à-vis de l'idéal classique – position à laquelle Boulez ne souscrit pas mais qu'il rejoint à certains égards selon le philosophe, notamment en ce qui concerne l'identification de la forme et du contenu²⁴⁶. Les deux modèles s'opposent également sur la nature temporelle de l'œuvre qu'ils proposent : celui d'Adorno fonde l'articulation temporelle de son matériau en appliquant le principe de développement, dans lequel chaque élément dépend de celui qui lui précède et conditionne celui qui lui succède, dans un circuit fermé ; la perspective compositionnelle boulezienne s'ouvre quant à elle à un *à côté*, à une simultanéité des structures enchevêtrées et entrevoit la possibilité

²⁴⁵ T. W. Adorno, « Vieillesse de la Nouvelle Musique », *op. cit.*, p. 120

²⁴⁶ Voir A. Boissière, *op. cit.*, sous-section « Le sérialisme généralisé en question », p. 117-122.

d'un cheminement formel qui ne soit plus inéluctablement clos mais qui intégrerait au sein même de la réalisation de l'œuvre le principe de virtualité établi.

b. Nécessité d'une logique musicale renouvelée contre l'indétermination

Avec les premières visites de John Cage en Europe dès 1954, les préoccupations esthétiques formulées par les compositeurs européens et les observateurs de la Nouvelle Musique présents à Darmstadt ont évoluées, de sorte que la réflexion menée parallèlement par Boulez et Adorno sur la construction de la musique et de son discours a peu à peu occupé la majeure partie des conférences données entre 1958 – année de la première participation de Cage aux *Ferienkurse* – et 1965 – à l'occasion d'un colloque consacré à la Forme, auquel participeront notamment Boulez et Adorno. En effet, si la notoriété des développements de leur pensée respective ne peut être mise en doute entre 1951 et 1957, il ne serait pas exagéré de considérer les réflexions sur la problématique du statut de l'œuvre et du discours musical comme relativement marginales au regard de la production analytique et théorique de Darmstadt consacrée au sérialisme. L'une des raisons de cette situation tient justement au fait que malgré la tendance à l'automatisme du nouvel académisme, la méthode sérielle est capable de construire par elle-même un discours respectant les critères d'articulation et de cohérence de l'œuvre musicale occidentale. Néanmoins, la découverte des méthodes d'organisation du matériau musical liées au hasard et à l'indéterminisme met au jour l'épuisement de la logique qui s'annonçait en creux du sérialisme intégral. La problématique est apparue d'autant plus importante que le radicalisme sériel lui-même a abouti dès 1954 à une forme de relâchement du contrôle généralisé qu'il a revendiqué à son origine, laissant entrevoir la possibilité d'une remise en question de la fixité de l'œuvre – pour ne pas encore parler d'*ouverture* – et de son discours.

Une convergence esthétique vers le refus du modèle « anesthétique » de John Cage

Boulez est l'un des premiers compositeurs à critiquer l'introduction d'opérations de hasard dans la musique écrite, sujet auquel il consacre son article « Alea » présenté à Darmstadt par Heinz-Klaus Metzger en 1957, soit un an avant la participation de Cage à l'invitation de Wolfgang Steinecke. Cette critique n'est pas dirigée uniquement contre l'indéterminisme, mais dénonce toutes les formes d'aléatoire non contrôlé se faisant jour dans les pratiques

compositionnelles de la seconde moitié des années 1950. Ainsi, cette « hantise du hasard » que le compositeur refuse se retrouve-t-elle dans une certaine mesure à travers les procédures mathématiques automatisées du radicalisme sériel devenu « académique ». Dans ce cas, c'est le refus du choix inhérent au souci d'objectivité de la musique qui est indéterminé, ce que le compositeur qualifie de « hasard par automatisme ». Cette notion entre en résonance avec le « hasard par inadvertance », caractérisé lui aussi par un refus volontaire du choix, attitude que Boulez attribue à « l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masquerait une faiblesse fondamentale dans la technique de la composition ; ce serait un recours contre l'asphyxie de l'invention, recours à un poison plus subtil qui détruit tout embryon d'artisanat²⁴⁷ ». Le compositeur n'est cependant pas hostile à l'introduction du hasard dans la musique, à la seule condition qu'il fasse partie intégrante du principe de composition et ne provoque aucun renoncement à la construction du discours. Rappelons que cette idée est au fondement du modèle de composition tel qu'il le projetait dès 1953. Ainsi écrivait-il dans une lettre adressée à Stockhausen en Mai de cette même année,

Je crois qu'il faut de plus en plus admettre que tout n'est pas déterminé et il serait plus satisfaisant pour l'esprit – moins essentialiste – de non pas créer une hiérarchie avant le commencement, mais bien de découvrir cette hiérarchie au fur et à mesure de l'œuvre. [...] Un « work » perpétuellement « in progress » (ce cher Joyce)²⁴⁸.

Boulez explicite donc son rapport au hasard en reprenant les concepts de *formant* et de *virtualité* qu'il avait exposés dans « Recherche Maintenant » ; concepts qui laissaient justement entrevoir la possibilité d'une ouverture vers une dimension aléatoire dans le discours musical à travers le degré de flexibilité introduit dans l'application de la méthode sérielle généralisée.

La proposition d'organisation, ou d'*absorption* du hasard formulée par le compositeur se fonde sur une refonte de l'articulation formelle selon plusieurs principes. Le premier consiste en un ordonnancement sériel « de relation entre divers réseaux de probabilités établis au préalable²⁴⁹ », comme emploi contrôlé du « hasard par automatisme » aux seules structures locales. Le second principe tend lui aussi à organiser l'écriture à partir de couples de différenciation – « structure définie ou indéfinie, structure amorphe ou directionnelle, structure

²⁴⁷ P. Boulez, « Aléa », *PdR I*, p. 407. S'il ne fait aucun doute que cette seconde posture renvoie à Cage, l'article n'en fait cependant pas clairement mention, choisissant plutôt une orientation théorique pour sa démonstration.

²⁴⁸ Cité dans P. Albèra, « ... L'éruptif multiple sursautement de la clarté... » dans P. Albèra, *Le Son et le Sens*, p. 148.

²⁴⁹ P. Boulez, « Aléa », *op. cit.*, p. 413.

divergente ou convergente²⁵⁰ ». Pour qu'il puisse répondre à une certaine cohérence, Boulez lui attribue le principe du phrasé entendu à l'échelle formelle la plus englobante, permettant de déterminer l'architecture de l'œuvre sans nécessairement dicter l'enchaînement précis des structures. Le dernier principe de régulation du hasard est enfin relatif aux formants appliqués à un niveau formel intermédiaire, liant et articulant les structures selon leurs caractéristiques *a priori* et leurs développements. La conception de l'aléatoire dans l'esthétique boulezienne se comprend alors comme une extension de son principe de virtualité : le refus de la répétition et de « toute structure immanente » atteint ici son paroxysme en ce qu'il s'applique désormais aux réalisations de l'œuvre, et non plus uniquement à sa composition. Il impose dès lors « la sensation d'un univers indifférencié » en autorisant la permutation des différents blocs structurels de l'œuvre, « évolution logique pleinement justifiée puisque le même principe organisateur gouverne aussi bien morphologie que rhétorique²⁵¹. » Aussi libérale que puisse paraître cette méthode, elle n'en est pas moins régie par une logique très stricte :

Partant d'un sigle initial, principiel, aboutissant à un signe exhaustif, conclusif, la composition arrive à mettre en jeu ce que nous recherchions au départ de notre démarche : un « parcours » problématique, fonction du temps [...], ayant toutefois une logique de développement, un sens global dirigé, [...] parcours allant d'un commencement à une fin. Nous avons respecté le fini de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la « chance » de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert²⁵².

Pour Boulez, l'ouverture de l'œuvre ne peut représenter autre chose qu'un moyen de penser et de présenter la multiplicité des « récits » au sein de la forme²⁵³. Philippe Albèra résume cette esthétique ainsi :

[...] ce que Boulez recherche dans ces années qui précèdent *Pli selon Pli*, suivant le modèle du « Coup de dés » et du Livre, c'est la conception organique d'une construction musicale fondée sur la multiplicité, capable de traduire formellement des structures sonores complexes, polyvalentes et hétérogènes, dans lesquelles le bruit et le silence ont été intégrés. Pour lui, le

²⁵⁰ Ibid., p. 414

²⁵¹ Ibid., p. 417.

²⁵² Idem.

²⁵³ Dans l'introduction de « Sonate “que me veux-tu” », Boulez écrit à ce propos : « Il nous appartient désormais – nous inspirant des exemples de Joyce et de Mallarmé – de ne plus concevoir l'œuvre comme une trajectoire simple, parcourue entre un départ et une arrivée » (P. Boulez, « Sonate “que me veux-tu” », *PdR I*, p. 432).

déploiement dans un temps non homogène implique cette multiplicité à partir d'un noyau ; l'univers boulezien est un univers ramifié, relatif²⁵⁴.

La lecture boulezienne du projet cagien tel qu'il se présente à Darmstadt en 1958²⁵⁵ est alors très proche de celle de l'automatisme sériel, formulée dans « Éventuellement » en 1952. Selon le compositeur,

Si je laisse les organisations jouer par l'intervention du hasard pur, je n'obtiens pas une forme, j'obtiens un simple échantillonnage de structures locales, avec *permutations amorphes*, ces structures locales pouvant ou ne pouvant pas supporter les fonctions de transformation [...] décidées par le hasard. [...] Le compositeur a donc failli à sa tâche car la cohérence de l'univers qu'il a ainsi mis en place lui échappe entièrement²⁵⁶.

Boulez dénonce ici la tendance à la juxtaposition qu'engendre l'abandon de la composition aux seules procédures aléatoires, tendance qu'il attribuait déjà à la pratique automatique de « l'académisme sériel » et contre laquelle il réaffirmait et renforçait son modèle compositionnel en y ajoutant un paramètre de mobilité. Or, l'introduction de la mobilité ne remet pas en question la logique musicale établie à partir de la dialectique entre le matériau et son articulation : les formes potentielles de l'œuvre sont le résultat de la confrontation du musicien à la nécessité d'accorder des blocs hétérogènes dont la construction sérielle et l'évaluation des probabilités répertoriées au préalable assurent la cohérence du parcours choisi. En outre, le contrôle du hasard induit par cette construction formelle offre pour le compositeur un moyen de pallier à l'un des principaux écueils de l'indéterminisme. Selon Jean-Jacques Nattiez, « l'opposition de Boulez à Cage repose essentiellement dans une constatation quelque peu oubliée par les tenants du hasard ; dans l'immédiateté de l'improvisation, le musicien ne peut que retomber trop facilement dans les souvenirs et les clichés stylistiques²⁵⁷. » Paradoxalement, ce projet revendiquant l'abolition des contraintes qu'infligeaient la composition et son vocabulaire à la création musicale pour en libérer l'invention résulte, par un mouvement régressif, à la liquidation de cette dernière, en ce sens qu'une musique réifiant la mémoire ne peut faire émerger un style personnel dans une dynamique émancipatrice et

²⁵⁴ P. Albèra, op. cit., p. 155.

²⁵⁵ Projet dont il avait connaissance depuis plusieurs années et qu'il remettait déjà en cause dans sa correspondance avec le compositeur américain dès 1952.

²⁵⁶ P. Boulez, « Forme », *PdR I*, p. 364.

²⁵⁷ J.-J. Nattiez, « Cage/Boulez : un chapitre de l'histoire de la musique », in Nattiez (éd.), *Pierre Boulez/John Cage. Correspondance*, p. 36.

spéculative. On retrouve alors la critique que le compositeur avait adressée à Schoenberg pour justifier le recours à la généralisation de la méthode sérielle. S'il ne l'exprime cependant jamais en ces termes, on peut dès lors penser la conjonction des deux critiques dans une même perspective : celle du rejet sans condition de toute forme de démission du compositeur face à la construction logique de la musique ; démission caractérisée par le recours aux catégories formelles traditionnelles pour assurer la cohérence du discours musical dans la musique dodécaphonique, et par le rejet complet de toute articulation composée au profit d'une construction par juxtaposition de cellules stéréotypées pour les musiques faisant usage du hasard.

Adorno partage avec Boulez le refus d'une musique « anesthésique ou anti-esthétique²⁵⁸ » à l'image de celle que profile le projet cagien. Il justifie cette position dans le prolongement de son modèle de composition dialectique à l'instar du raisonnement déployé par le compositeur français, repris dans « Vers une musique informelle ». Dans cet essai compilant le contenu de deux conférences données à Darmstadt en 1961, le philosophe réaffirme la sa pensée vis-à-vis de la Nouvelle Musique et dépasse la fonction critique du modèle de composition qu'il avait déployé au cours de la décennie précédente pour aboutir à la « musique informelle », concept philosophique à nouveau exemplifié en partie par des œuvres de Boulez.

J'entends par « musique informelle » une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même²⁵⁹.

Adorno marque dans cette définition une différence majeure avec sa critique de 1954 et 1957, en revenant sur le principal argument qui avait motivé son opposition au sérialisme intégral. De fait, il reconnaît non seulement à la musique informelle la possibilité de s'articuler à partir de catégories formelles n'appartenant plus au langage hérité, mais, par extension, il conçoit que l'articulation d'une œuvre peut être engendrée par sa propre loi, selon sa nécessité propre. D'après le philosophe, la musique ne peut ignorer sa dimension esthétique, en tant que « réflexion de l'expérience musicale sur elle-même, l'objet de cette réflexion étant, non un état

²⁵⁸ P. Boulez, *Par Volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 111.

²⁵⁹ T. W. Adorno, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 294.

de chose à décrire, mais un champ de force à déchiffrer²⁶⁰. » C'est cette part esthétique qui assure à la musique informelle la cohérence de sa propre logique d'engendrement formel en lui garantissant une tension autoréflexive. Cette tension ne prévient pas seulement l'œuvre contre une gratuité du développement qui pourrait nuire à son articulation ; elle est constitutive du sens musical, entendu comme « détermination de la chose elle-même²⁶¹ ». Or, c'est précisément le traitement que la musique aléatoire accorde au sens qui la rend problématique. En refusant d'emblée le concept de matériau et le principe de composition associé, le projet de Cage entend « échapper au mensonge de ce qui est riche de sens, mais dont le sens est simplement posé par le sujet²⁶² ». Cependant, le refus de ces deux composantes principales de la musique dans son acception occidentale dirige la musique aléatoire vers une « négation abstraite » manquant inéluctablement son moment de contestation. Comme le résume Anne Boissière,

Ce qui manque à la musique de Cage et que revendique la musique informelle, c'est donc « cet élément d'action » susceptible de produire du sens en luttant contre « l'effondrement du sens » ; élément d'action sans lequel la négation du sens se retourne en son contraire²⁶³.

La critique du sens ne peut donc être légitimée autrement que sous la forme d'une négation du sens et non par une résolution « d'effondrement » de ce dernier, dans un mouvement à la fois esthétique et historique dont l'esprit de modernité de la Nouvelle Musique ne peut se défaire. L'idée qui est ici défendue n'est pas uniquement afférente à la catégorie du sens, elle touche également la conception temporelle de la musique. Nous l'avons vu, le philosophe exclut dans sa pensée de la modernité toute musique ne se conformant pas à une logique musicale prenant acte de « l'obligation que la musique a de *devenir* », consciente de son attachement au temps et de l'irréversibilité de son action. Il ne peut en être autrement : une musique qui nierait son caractère temporel se développerait alors dans une situation absurde, sa « forme temporelle abstraite » ne pouvant s'accorder à sa forme concrète, sa « concrétion temporelle ». De plus, cette situation impliquerait l'évitement de la confrontation entre le « temps figé immanent aux textes musicaux », celui de la composition musicale, et le « temps empirique²⁶⁴ » à partir duquel cette dernière s'articule, celui de la réalisation sonore de

²⁶⁰ Ibid., p. 339.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Ibid., p. 334.

²⁶³ A. Boissière, *op. cit.*, p. 117. Les deux éléments cités proviennent de T. W. Adorno, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 335.

²⁶⁴ T. W. Adorno, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 317.

l'œuvre. Or, c'est précisément le rapport dialectique entre ces deux domaines qui constitue un « autre aspect par lequel la musique [...] participe à l'apparence esthétique²⁶⁵ ».

Adorno estime alors que l'indéterminisme présente une certaine insuffisance à cet égard. Le refus de l'articulation du matériau par la musique aléatoire se traduit en une succession d'événements non conditionnés par ce qui les précède, et dégénère ainsi en un statisme, un « parasite du temps²⁶⁶ » allant à l'encontre de l'essence même du fait musical. On retrouve dans cette évaluation esthétique des musiques liées au hasard une certaine analogie avec la critique que le philosophe avait formulé sept ans auparavant à l'encontre du sérialisme intégral. Les deux modèles partagent en effet, dans une certaine mesure, les mêmes insuffisances aux yeux d'Adorno – insuffisances justement à l'origine de l'idée de la musique informelle. L'indéterminisme et le sérialisme rejettent tous deux sans condition la logique musicale instaurée par le paradigme tonal qui est éminemment problématique dans une réflexion portée sur l'état de la création musicale moderne, principalement en raison de la conception anhistorique et naturaliste du matériau musical qui en résulte ; rejet que le philosophe refuse également dans l'établissement de sa musique informelle, qui prétend pourtant tirer idéalement sa nécessité d'elle-même et engendrer ses propres modes d'articulation du sens.

Nous avons montré la pertinence de la posture théorique définissant la fonction critique comme condition première de toute innovation en art et, partant, considérant qu'une pratique musicale ne peut satisfaire à l'idée d'évolution musicale si elle ne s'établit pas en réaction à ce qui la précède. La musique informelle ne fait pas exception à cette règle : elle est un concept prônant une musique trouvant certes sa nécessité en elle-même et engendrant ses propres modes d'articulation du sens, mais cet idéal ne peut être atteint que par la persistance dans la Nouvelle Musique du principe logique hérité du paradigme tonal et des rapports de tension de ses catégories formelles. Comme l'écrit Adorno, « il ne s'agit pas de restaurer les anciennes catégories, mais d'en forger d'équivalentes qui correspondent au nouveau matériau, et qui puissent y réaliser adéquatement ce que les premières ne réalisèrent dans l'ancien que de façon irrationnelle, et de ce fait rapidement insuffisante²⁶⁷. » La volonté de maintenir une écriture de type motivique dans l'établissement de son modèle de composition proposé par le philosophe doit également être entendue dans cette perspective critique.

Enfin, en accordant une certaine « force métaphysique » au matériau, la musique aléatoire rejoint dans sa réalisation l'aspect naturaliste du sérialisme – bien que la musique de

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Idem.

²⁶⁷ Ibid., p. 303

Cage ne « s'incline pas devant le terrorisme de [...] "l'ère de la technique"²⁶⁸ ». Or, cette conception est à l'origine de l'altération de la catégorie de la relation due à l'hypostase du son – ou, pour reprendre la terminologie d'Adorno, « l'hypothèse que le son "existe" au lieu de "fonctionner"²⁶⁹ ». La liquidation des catégories formelles traditionnelles passe en effet dans les deux cas par une déconstruction de la logique « pensée scientifiquement » à partir d'opérations mathématiques purement arithmétiques dans le cas de la série, ou fondées sur des calculs de probabilités dans la musique de Cage. La critique de l'indéterminisme prend donc la forme d'une réflexion dialectique à partir de laquelle Adorno pense la musique aléatoire à la fois *avec* et *contre* la musique sérielle : *avec*, car elles émergent toutes deux de la reconnaissance d'une crise de la logique en musique et leurs projets esthétiques sont inscrits dans une perspective de *tabula rasa* ; *contre*, parce que l'indéterminisme rejette non seulement les notions d'œuvre et de composition, concepts qui font partie des invariants du sérialisme intégral tel que l'a défini Boulez, mais aussi parce qu'il propose de s'émanciper de la logique musicale en s'attachant à la déployer du côté de la subjectivité musicale alors que la musique sérielle tente au contraire de la renouveler en recherchant une certaine objectivité par la rationalisation intégrale de la musique.

Que Boulez et Adorno s'opposent explicitement au hasard n'implique donc pas pour autant qu'ils rejettent sans condition toute forme d'indétermination dans la musique, pensée à partir du principe de virtualité pour le compositeur et dans le rapport de la forme au temps pour le philosophe. Ces deux approches sont bien distinctes, malgré le fait qu'elles se rejoignent sur le besoin de repenser la nature discursive du fait musical, apparaissant finalement comme une véritable nécessité. Dans le modèle boulezien, l'indétermination ne peut être envisagée que dans un réseau structurel surdéterminé, c'est-à-dire dans une œuvre qui soit pleinement consciente des potentialités de son matériau et de ses éléments structurels. Le « hasard » est alors celui du compositeur qui, dans le cas des œuvres les plus dirigées²⁷⁰, trace un parcours qu'il découvre lui-même au fur et à mesure de son travail dans la nécessité de l'instant, au-delà de toute prévision formelle dictée par ce qui précède. Dans ce cas, l'indétermination est contenue dans l'imprévu. Elle préserve ainsi l'écriture de toute forme d'automatisme tendant à affaiblir la logique de l'œuvre, en ce que l'articulation formelle ne serait plus exclusivement soumise à la responsabilité du compositeur et perdrait ainsi sa cohérence.

²⁶⁸ Ibid., p. 333.

²⁶⁹ Ibid., p. 303.

²⁷⁰ Les *Improvisations selon Mallarmé* en sont les principaux exemples.

Pour les œuvres les plus ouvertes, à l'instar de la *Troisième Sonate* ou d'*Éclat*, la configuration est quelque peu différente. Elle nécessite une véritable surdétermination de « l'univers-œuvre » de la part du compositeur. Celui-ci ne fixe pas le déroulement au fil de son travail, il dresse un catalogue de parcours envisageables parmi la somme de virtualités s'offrant à lui. La particularité de cette configuration réside dans la dissociation partielle de la logique musicale et de ses conditions de réalisation. L'articulation de l'œuvre y est en effet pensée dans un « temps non homogène », comme le rappelait Philippe Albèra plus haut : la forme est conçue dans un espace de relations et non dans le temps linéaire et continu de la logique syllogistique. Elle « [représente] un lambeau de possibilités au milieu d'une éternité d'autres combinaisons éventuelles²⁷¹. » Comme il reste tout de même fonction « de son temps physique de déroulement²⁷² », ce mode de composition assure l'unité de l'œuvre et lui permet d'intégrer dans sa réalisation les multiples virtualités de son « univers-œuvre ». Lorsqu'il la réalise, l'interprète donne alors à entendre *une* articulation temporelle de l'œuvre, dont la cohésion est justement garantie par la cohérence « hors temps » des formants dans leur espace de relation. Le modèle de composition du philosophe développe quant à lui une logique critique et dialectique *définie par* sa réalisation. Contrairement au modèle conçu par Boulez, l'indétermination que la musique informelle propose est directement liée à « l'idée d'une logique formelle de l'œuvre qui relève de la temporalité vivante et concrète, et qui pour cela inclut essentiellement l'imprévisible²⁷³. » Cette idée s'oppose ici au modèle du compositeur à la fois par sa volonté de réinstaurer une causalité au temps « concret » et par le caractère imprévisible de ladite causalité, faisant écho au hasard cagien²⁷⁴. La logique adornienne procède donc d'un principe équivalent à celui de la logique tonale – dont elle conserve d'ailleurs l'essence –, comme *fonction* du temps, mais un temps libéré qui n'est plus lui-même fonction des éléments formels de l'idiome préexistant à l'œuvre.

²⁷¹ P. Boulez, « Nécessité d'une orientation esthétique », in *PdR I*, p. 568.

²⁷² P. Boulez, « Aléa », *op. cit.*, p. 411.

²⁷³ A. Boissière, *op. cit.*, p. 125.

²⁷⁴ Pour opérer cette distinction entre le hasard de Cage et de Boulez, Anne Boissière reprend la distinction de Deleuze entre le « virtuel » et le « possible ». Selon Deleuze, « le virtuel n'est nullement une notion vague ; il possède une pleine réalité objective ; il ne se confond pas du tout avec le possible qui manque de réalité » (G. Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, p. 269, cité dans A. Boissière, *op. cit.*, p. 124). La musicologue définit donc le hasard de Cage comme celui du « possible », par opposition au hasard « virtuel » de Boulez, précisément parce qu'il n'a pas de « réalité » et ne peut donc être anticipé et contrôlé.

2. Boulez-Nono : un parcours esthétique convergeant vers une intégration logique des moyens électroacoustiques

Le sentiment d'urgence vis-à-vis du renouvellement des perspectives logiques de la musique se manifestant dans l'esthétique de Pierre Boulez ne lui appartient pas en propre. Les jeunes compositeurs qu'il côtoie, notamment en Allemagne, partagent le même enthousiasme à travers l'établissement de leurs méthodes sérielles respectives. Dans ce contexte, la pratique compositionnelle de Luigi Nono se démarque des méthodes de ses contemporains, principalement en raison des préoccupations la motivant. Bien que les relations entre les compositeurs français et italien ne soient pas *a priori* remarquables²⁷⁵, les similarités se faisant jour dans l'évolution de leurs méthodes respectives semblent les rapprocher. Le refus de céder la composition aux procédures de hasard conduit en effet Nono à mettre au point une méthode critique reposant à la fois sur la responsabilité du compositeur et l'ouverture de l'écriture vers des dimensions sonores nouvelles. L'évaluation rigoureuse des possibilités de la musique contemporaine dans le domaine de la musique vocale et l'intérêt renforcé pour le développement des nouvelles technologies de traitement du son, tous deux inscrits dans le prolongement d'une méthode inaugurée à la fois à partir et en marge du système sériel généralisé, tend à orienter les projets respectifs de Boulez et de Nono vers la nécessité d'une pensée musicale mixte, pleinement réalisée dans les années 1980.

a. Convergences et divergences de deux projets sériels originaux

Lorsque Pierre Boulez et Luigi Nono se rencontrent à l'occasion de la saison des cours d'été de Darmstadt de 1952²⁷⁶, leurs projets sériels respectifs sont déjà à un stade relativement avancé de leur développement. Le compositeur vénitien, qui participe aux *Ferienkurse* depuis 1950, compte alors dans son catalogue trois œuvres qui annoncent à bien des égards le projet esthétique qui sera le sien jusqu'au début des années 1960. Dans les *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*, pièce pour orchestre écrite en 1950, Nono marque son

²⁷⁵ La correspondance entre Boulez et Nono est relativement mince, compte tenu des échanges que le compositeur de la *Troisième Sonate* a entretenus avec Cage et Stockhausen à la même époque. Notons toutefois que les archives Luigi Nono conservent des traces d'une correspondance certes sporadique, mais s'étendant au moins jusque dans les années 1980.

²⁷⁶ Pour être exact, il ne s'agit pas à proprement la première rencontre entre les deux compositeurs. D'après Nono lui-même, ils s'étaient déjà rencontrés plus tôt dans la même année, à Paris, lors d'un voyage qu'il avait effectué avec Hermann Scherchen (L. Nono, « une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *Écrits*, Bourgois, p. 55).

attachement à Schoenberg – qui « relève certainement plus de l'esprit et du style que de sa technique²⁷⁷ » que de la technique elle-même, selon l'analyse de Martin Iddon. Cette filiation se distingue d'emblée des références esthétiques de la génération d'avant-garde et de la position critique que Boulez exprime dans « Schoenberg est mort ». Le compositeur italien réaffirma cette affinité avec l'inventeur du dodécaphonisme à de nombreuses reprises, tant dans ses activités compositionnelles que dans les divers événements culturels et musicaux qu'il organisa tout au long de sa vie²⁷⁸.

Nono retourne à Darmstadt l'année suivante pour présenter *Polifonica-Monodica-Ritmica*, pour flûte, clarinette, clarinette basse, saxophone alto, cor, piano et percussions. À l'instar des *Variazioni canoniche*, l'œuvre est entièrement composée sur un matériau préexistant, qui n'est cette fois pas tiré d'une œuvre dodécaphonique mais d'un chant traditionnel brésilien. La technique utilisée dans cette œuvre n'est pas encore tout à fait « sérielle » – on préférera conserver ce qualificatif pour des œuvres un peu plus tardives dans lesquelles la technique y est plus manifeste, à l'image de l'*Epitaffio a Federico García Lorca* – mais les opérations à l'origine de la génération du matériau esquissent néanmoins clairement le modèle compositionnel à l'œuvre jusqu'au *Canto sospeso* au moins. Celui-ci opère une synthèse particulière entre la connaissance de la technique sérielle héritée de Schoenberg et Webern d'une part, et celle des pratiques compositionnelles polyphoniques des XV^e et XVI^e siècles, acquise lors de ses études musicales avec Maderna d'autre part. Il est enfin une autre tendance que le compositeur vénitien expérimente à travers l'écriture de sa première *Composizione per orchestra*, créée en 1951 à Hambourg, caractérisée par une tension entre l'abstraction d'une rhétorique sérielle complexe et la recherche d'une continuité dans le phénomène sonore. Le matériau y est élaboré à partir de carrés magiques, à la manière des procédés sériels de Maderna²⁷⁹, mais la sérialisation des dynamiques et la courbe d'accélération des tempi imposent à la forme générale de l'œuvre une progression en crescendo qui traverse les six sections de l'œuvre. La forme de la pièce est ainsi pensée selon quatre épisodes encadrés par une courte introduction à la limite du silence et une « section finale tripartite » s'achevant sur une séquence exclusivement percussive assez dense. L'effectif instrumental témoigne également de la

²⁷⁷ “[...] the relationship to Schoenberg is certainly more one of spirit and style than it is of technique.” Dans M. Iddon, *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁸ Notons que Nono fut invité par Steinecke à assurer une session consacrée à la technique compositionnelle de Schoenberg au cours du séminaire « Composition et Analyse » à Darmstadt en 1957 (voir G. Borio et H. Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Rombach, vol. 3, 1997, p. 583-588).

²⁷⁹ Nono évoque la pratique des carrés magiques de Maderna en lien avec sa connaissance approfondie des proportions mathématiques de la musique du Moyen-Âge notamment dans L. Nono & E. Rastegno, *op. cit.*, p. 55.

recherche sonore originale du compositeur du *Prometeo*, fortement marquée par sa rencontre avec Varèse l'année précédente. Outre le célesta, la harpe et le piano – dont l'usage est assez courant au début des années 1950 –, il fait en effet intervenir deux saxophones (alto et soprano) ainsi qu'une grande variété de percussions, dont onze à hauteurs indéterminées²⁸⁰, trois tambours à hauteur déterminée, un xylophone, un glockenspiel et un vibraphone, auxquels viennent s'ajouter trois timbales. Nono y développe enfin une écriture visant à abolir la dissociation des dimensions verticale et horizontale, annonçant la technique athématique employée dans tout son Œuvre.

Pour Boulez, la situation est quelque peu différente. Il n'est pas invité par Steinecke à participer aux ateliers de Darmstadt en tant que jeune compositeur, mais sa *Deuxième Sonate* est programmée à l'occasion d'une session de la série de concert intitulée « Musik der jungen Generation ». Les participants aux cours d'été de 1952 ne découvrent pas Boulez comme ils découvrent Nono²⁸¹, en ce sens qu'il s'est déjà révélé au niveau international et certaines de ses œuvres jouissent d'ores et déjà d'une notoriété non négligeable. C'est notamment le cas de la *Sonatine* (1946), des deux premières sonates (1946 et 1947), de *Polyphonie X* (1951), du *Visage Nuptial* (1951), et du *Livre pour Quatuor* (1949). Le projet sériel de Boulez est par ailleurs déjà très affirmé puisqu'il vient d'achever l'écriture de son premier livre de *Structures pour deux pianos*²⁸² et qu'il en a exposé les détails dans sa critique de Schoenberg en 1951 puis dans « Éventuellement », publié environ deux mois avant sa venue en Allemagne. Ce sont alors deux visions du sérialisme et de la composition musicale qui se rencontrent, à travers lesquelles s'expriment deux esthétiques musicales certes divergentes mais pas strictement opposées.

S'il est évident que Nono s'attache à une conception rigoureuse du principe sériel, sa méthode comporte néanmoins une dimension relativement libre de la composition, ouverte sur les « possibles » du matériau sonore complexe. Cette liberté intervient principalement au niveau formel de l'œuvre. Ainsi écrit-il dans « Le développement de la technique sérielle » :

Le résultat de la permutation produit *le matériau sonore*. Grâce à ce matériau et à d'autres éléments musicaux – chacun d'entre eux, préformé à sa manière,

²⁸⁰ Une grosse caisse, deux caisses claires, cinq toms aigus, trois toms graves et cinq cymbales suspendues.

²⁸¹ Le fait qu'il ne participera à Darmstadt que comme compositeur invité, soit pour assurer des cours ou des séminaires à partir de 1956, soit pour donner certaines de ses œuvres.

²⁸² C'est d'ailleurs pour le livre des *Structures* que Steinecke avant initialement invité Boulez à participer aux cours d'été de Darmstadt en 1952. La *Structure Ia* avait été créée en mai de la même année à Paris, mais le livre ne fut créé dans son intégralité qu'à la fin de l'année suivante à Cologne. Pourtant, d'après le datage de Boulez, les trois sections étaient déjà terminées en 1952 – ceci étant corroboré par le souvenir que Nono rapporte de sa première rencontre avec Boulez à Paris, « qui avait à peine terminé les *Structures I* ». Cf L. Nono, *Écrits*, Bourgois, p. 55.

obéit plus ou moins aux lois sérielles –, le compositeur « crée » sa propre musique²⁸³.

Selon Nono, l'acte de composition revient à explorer « selon sa nature, selon sa culture, et sur la base de ses expériences personnelles²⁸⁴ » les possibilités offertes par le matériau construit selon les règles sérielles, mais n'est pas soumis *a priori* aux règles d'organisation de la série. Ce ne sont pas les moyens formels de la série qu'il refuse, mais bien leur application gratuite, par automatisme, laquelle ne peut être l'œuvre que de « géomètres cadastraux de la musique²⁸⁵ ». On retrouve ici le principe de composition introduit par Boulez en 1954 en rappelant la nécessité du choix et de la responsabilité du créateur dans sa pensée musicale : ce dernier ne conçoit pas la composition sans une dialectique entre la structure globale élaborée selon les règles sérielles et les structures locales dans lesquelles le compositeur exprime ses propres choix, selon son « libre arbitre²⁸⁶ », proche de « l'utilisation de la série avec une imagination libre²⁸⁷ » que défend Luigi Nono.

Il convient de s'attarder un instant sur le texte que nous venons de citer. « Le développement de la musique sérielle », issu de la conférence prononcée à Darmstadt en 1957, expose en effet pour la première fois les points principaux de l'esthétique du compositeur, en creux de l'analyse de plusieurs œuvres dodécaphoniques et sérielles. Celui-ci cherche à démontrer que l'évolution de la série n'est « qu'un *développement historique logique*, aucune “rupture”, mais seulement le temps nécessaire à la prise de conscience du temps précisément, autrement dit de l'histoire, et de sa réalisation²⁸⁸. » Le texte rappelle ainsi la position singulière de son hauteur vis-à-vis de l'avant-garde musicale à laquelle il se rapporte pourtant : il réaffirme non seulement l'importance que prend Schoenberg aux côtés de Webern pour l'évolution de son projet esthétique, mais il soutient également que la musique de sa génération n'est pas tant le produit d'un rejet radical de tout référent historique que celui d'un développement continu de la logique sérielle, initialement appliquée au registre des hauteurs puis à l'ensemble des dimensions de la composition à partir des années 1940-50. Dans les analyses des *Variations*

²⁸³ L. Nono, « Le développement de la technique sérielle », dans *Écrits*, Contrechamps, p. 63. C'est l'auteur qui souligne. Depuis que la fonction thématique de la série a été liquidé à la suite de Webern pour ne privilégier que la « fonction “sérielle” de la série dodécaphonique, Nono considère que les opérations sérielles ne se résument plus qu'à des modèles de permutations des sons et des interventions, les quatre formes fondamentales de la série et leurs transpositions n'étant plus nécessaire.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ L. Nono, *Écrits*, Bourgois, p. 61.

²⁸⁶ Cf p. 98 de ce volume.

²⁸⁷ L. Nono, *loc. cit.*

²⁸⁸ L. Nono, « Le développement de la technique sérielle », *Écrits.*, p. 49.

opus 31 de Schoenberg et de l'opus 30 de Webern, ainsi que dans les œuvres de « l'École de Darmstadt²⁸⁹ » Nono accorde une importance particulière aux composantes qui concernent directement le son. Cet intérêt pour la dimension réelle de la musique est, selon lui, la marque principale du troisième stade de développement de la technique sérielle que représente sa génération :

Le son est analysé, étudié, pour la première fois dans son spectre d'origine, rendant ainsi possible sa *composition* (musique électronique). Cette nouvelle phase d'étude, logique et conséquente, détermine une nouvelle conception musicale de la création et de la réalisation, celle de notre avenir²⁹⁰.

Dans le prolongement de la recherche de Varèse, le compositeur vénitien formule ici l'idée selon laquelle les nouvelles possibilités de compréhension et de modélisation du phénomène sonore permettent aux musiciens de sa génération d'appréhender l'acte compositionnel selon un rapport inédit entre le texte musical et la matérialité de sa réalisation. La définition de la musique électronique comme composition du son, et non d'un texte, vaut peu à peu pour toute sa recherche compositionnelle, quel que soit le médium utilisé. Le texte issu de la conférence « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », prononcée à Darmstadt en 1959, témoigne de cette approche. La critique au fondement de cet article n'est pas sans rappeler celle émise par Boulez dans « Aléa » deux ans plutôt. Nono y dénonce en effet dans un même mouvement de pensée les pratiques aléatoires de Cage et de ses « épigones » ainsi que le dogmatisme scientifique et mathématique, rapportée à Joseph Schillinger²⁹¹. Il leur reproche entre autres l'absence de responsabilité face à l'Histoire, à laquelle toute pensée musicale doit se confronter.

Ce qui donne vie à une œuvre d'art, écrit-il, ce n'est jamais qu'elle réponde à un principe schématique – qu'il soit scientifique ou mathématique –, mais

²⁸⁹ Dans son ouvrage retraçant l'histoire des cours d'été Darmstadt à l'époque où cette génération y participe, Martin Iddon rappelle que l'École dont parle ici Nono pour la première fois n'est toutefois pas une idée originale du compositeur, mais elle transparaît déjà largement dans les différentes critiques et les rapports qu'établissent les journalistes depuis 1953. La véritable originalité de l'expression du compositeur réside plutôt dans son choix de compositeurs : il n'intègre pas Pousseur, qui était pourtant l'un des compositeurs les plus réguliers avec Maderna et Stockhausen et lui-même, mais y fait figurer Boulez, qui n'est venu que quelques jours pour présenter certaines de ses œuvres en concert en 1952 et 1955, ne participe véritablement aux cours que depuis 1956, et n'a jamais vraiment exprimé un grand intérêt pour l'institution, se tenant toujours à l'écart de sa génération.

²⁹⁰ L. Nono, *Ibid.*, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

²⁹¹ Le compositeur semble cependant considérer que son texte n'est pas tant dirigé contre Cage qu'il l'est contre le dogmatisme du sérialisme. Ainsi explique-t-il à Enzo Restagno que sa conférence « fut fausement interprétée comme une attaque de [sa] part contre John Cage, alors qu'en réalité, il s'agissait d'une attaque contre l'académisme qui se développait en Europe, et à Darmstadt en particulier. » (L. Nono, *op. cit.*, *Écrits*, Bourgois, p. 42).

bien plutôt la synthèse (en tant que résultat dialectique) entre un principe et sa réalisation dans l'histoire, c'est-à-dire son individualisation à un moment historique absolument déterminé, ni avant, ni après²⁹².

Cette critique vaut également pour les procédures aléatoires cagiennes, qui soulèvent une problématique d'ordre éthique propre aux musiques non écrites. Selon l'article, outre le fait que le principe de collage se présente comme la réminiscence d'une forme de pensée colonialiste inacceptable pour Nono, l'indéterminisme abandonne la composition au profit d'une fascination de la matière sonore – Adorno parle quant à lui d'une réification – qui lui apparaît comme une capitulation régressive devant la « dualité esprit-matière ».

[...] tantôt c'est l'esprit face auquel la matière n'a que le devoir servile de le refléter fidèlement – indépendamment du fait qu'elle y soit plus ou moins apte –, tantôt c'est la matière à laquelle on attribue des possibilités expressives en soi, alors que, face à ses manifestations autonomes, l'esprit reste passivement en adoration. Entre ces deux possibilités pareillement dérisoires, on choisit aujourd'hui naturellement la seconde, puisque l'esprit a de toute évidence fait banqueroute. En réalité, il ne s'agit pas de choisir entre ces deux possibilités (dualisme caractéristique d'une conception sociale désormais en déclin), parce qu'il n'y a qu'une seule et unique possibilité : la connaissance consciente et responsable de la matière par l'intermédiaire de l'esprit, la reconnaissance de la matière atteinte par une réciproque compénétration²⁹³.

L'acte compositionnel nonien est éminemment technique au sens où l'entend Adorno dans « Musique et Nouvelle Musique », c'est-à-dire « dans le sens radical de “réaliser”, et non dans celui, confortable, d'une maîtrise des moyens soi-disant éprouvés²⁹⁴ » : l'établissement du texte n'est pas différent de celui de sa réalisation. En ce sens, l'intégration de la méthode sérielle dans son modèle de composition ne peut être comprise autrement que comme un outil dont les opérations de permutation et d'ordonnement des intervalles régissent certes la construction de la majorité du matériau musical utilisé dans les œuvres des années 1950, mais dont le procédé compositionnel est tout à fait indépendant.

C'est là un autre nœud de divergence majeur avec la conception sérielle de Boulez. Comme nous l'avons vu, le compositeur français est très attaché à une approche traditionnelle de la composition. Si l'écriture doit tenir compte de sa matérialité, de « l'effet » qu'elle va

²⁹² L. Nono, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, p. 73.

²⁹³ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁹⁴ T. W. Adorno, « Musique et Nouvelle Musique », *Quasi una fantasia*, p. 279.

produire, elle reste avant tout dirigée vers l'établissement d'un *texte*. Les nombreuses œuvres retravaillées, parfois pour un autre effectif²⁹⁵, témoignent certes d'un intérêt particulier porté sur l'efficacité de la réalisation des textes musicaux. Dans cette perspective, l'œuvre n'est pas évaluée *prioritairement* dans sa réalisation sensible. Pour Boulez, elle est le résultat d'une dialectique établie entre le texte et sa réalisation, de sorte que le langage, qui assure « la responsabilité de tout élément par rapport à un autre dans un système cohérent²⁹⁶ », garantit dans le même temps la validité et la qualité de son exécution sonore. C'est notamment ce que montre la forme mobile de la *Troisième Sonate* : l'écriture d'une œuvre constituée d'un réseau complexe structuré et cohérent de virtualités *com-posées* n'est envisageable qu'à la condition que l'écriture du texte – l'ensemble des opérations de mise en relation des composantes de la musique effectuées au niveau du langage – soit *antérieure* à sa réalisation concrète pour lui assurer à la fois cohésion et multiplicité. Dans cette configuration, la méthode sérielle existe sur le plan de la technique, mais pas uniquement :

Que l'on puisse [...] adapter à la composition la notion de série elle-même, je veux dire que l'on puisse doter la structure de la notion plus générale de permutation – permutation dont les limites sont rigoureusement définies par la restriction des pouvoirs que lui impose son autodétermination –, voilà une évolution logique pleinement justifiée puisque le même principe organisateur gouverne aussi bien morphologie que rhétorique²⁹⁷.

La généralisation de la série opérée notamment dans *Le Marteau sans Maître* concerne donc également le plan *poétique* de l'œuvre, toute entière conçue autour de la structure – dans son acception sérielle. Le discours musical exprime alors lui-même la multiplicité du matériau et la dynamique architectonique de la composition. C'est finalement parce que Boulez pense la logique musicale à partir du pouvoir d'ordonnement de la série mais qu'il n'en fait pas un système que la méthode sérielle lui permet d'acquiescer une certaine liberté dans l'écriture. Sa technique obéit à un langage inspiré d'une application non contraignante de la série permettant à l'œuvre la cohésion de son articulation et la préservant de tout moyen préformé, extérieur à sa nécessité propre.

²⁹⁵ C'est le cas du *Quatuor pour quatre ondes Martenot* écrit en 1946 et qui deviendra une *Sonate pour deux pianos* en 1948, mais aussi de la première pièce de *Pli selon Pli*, « Don », d'abord pensée comme forme mobile dans sa première version achevée en 1962, puis définitivement fixée en 1989.

²⁹⁶ P. Boulez, « Idée réalisation métier », *PdR II*, p. 49.

²⁹⁷ P. Boulez, « Aléa », *op. cit.*, p. 417.

Musique vocale et logique musicale : la problématique de la mise en musique de textes littéraires

Au cours de notre réflexion consacrée aux modèles de composition mis en œuvre et/ou théorisés par Boulez, Adorno et Nono, nous nous sommes limité aux conséquences de la crise de la logique musicale et des tentatives de renouvellement héritées de la méthode de douze sons dans le seul domaine instrumental afin de mettre en évidence les spécificités strictement musicales des projets des deux compositeurs. Toutefois, les conséquences de l'émancipation du langage vis-à-vis de la logique signifiante concernent nécessairement l'ensemble des domaines investis par la musique, particulièrement lorsque cette dernière se confronte à un matériau littéraire ou poétique. Il convient d'ailleurs de noter que, malgré l'écart grandissant entre l'esthétique musicale moderne et les modes d'expression du langage conceptuel, les compositeurs n'ont pas cessé de confronter leur musique à la poésie. Ils y ont même trouvé une certaine inspiration pour l'établissement de leurs nouvelles méthodes. C'est particulièrement le cas de Boulez et Nono, pour qui la question de la mise en musique des textes a fait l'objet d'une recherche approfondie, à travers laquelle réapparaît l'opposition des deux compositeurs en ce qui concerne la dialectique entre le texte musical et sa réalisation.

Il suffit de se reporter au catalogue du compositeur français pour comprendre à quel point la musique vocale figure parmi les préoccupations principales de sa réflexion compositionnelle, tant chacune des « périodes » qui le constitue est marquée par au moins une œuvre conséquente convoquant un support littéraire. Nous pouvons segmenter les vingt premières années de la carrière du compositeur à partir de ses textes théoriques majeurs. La première période « pré-sérielle » serait ainsi comprise entre 1945 et 1951, année de la publication de « Schoenberg est mort ». Celle-ci indique en effet l'initiation du projet de sérialisme généralisé dont *Le Visage Nuptial* écrit en 1946 et révisé une première fois en 1951²⁹⁸ – et dans une moindre mesure *Le Soleil des Eaux* mettant en musique des poèmes de René Char – sont parmi les œuvres principales. La période suivante s'achève en 1955 avec la création du *Marteau sans maître*, également conçu sur la poésie de Char. Cette œuvre se plie à une écriture rigoureuse autant qu'elle annonce le principe de potentialités exposé dans « ...Après

²⁹⁸ La partition a également été remaniée à la fin des années 1980 pour être créée dans sa version définitive en 1989, version épurée des quarts de tons que l'œuvre contenait dans depuis 1946. Selon l'analyse qu'en fait Célestin Deliège, cette partition ne correspond pas encore à la tendance à l'inachèvement qui se manifesterà dès les années 1950 et qui mènera le compositeur à modifier régulièrement une grande partie de ses œuvres. « Pierre Boulez, écrit-il, a accoutumé son audience à ce type de réélaborations successives, mais les transformations, jusqu'ici, n'ont pas bouleversé les cadres des œuvres ; et bien que la création du *Visage Nuptial* à Cologne, en décembre 1957, eut lieu dans la version de 1951, c'est l'esthétique boulezienne de 1946 que l'œuvre reflétait » (C. Deliège, *Cinquante ans de Modernité Musicale*, Wavre, Mardaga, p. 59).

et au loin »²⁹⁹ et de temps non homogène de « Recherches Maintenant »³⁰⁰, qui atteindront leur maturité dans la *Troisième Sonate*. La troisième période, la plus longue, couvre enfin les dix dernières années de participation aux cours d'été de Darmstadt durant lesquelles Boulez écrit deux œuvres aux enjeux esthétiques accompagnant le projet de *Penser la musique aujourd'hui* – présenté par fragments à partir de 1960 sous forme de conférences réunies et publiées en 1963 en Allemagne puis en 1964 en France – : *Poésie pour Pouvoir* (1958), convoquant un poème d'Henri Michaux pour laquelle le compositeur expérimente différentes techniques de musique mixte sur lesquelles nous reviendrons plus tard, et l'écriture des différentes pièces sur des poèmes de Mallarmé qui composent *Pli selon Pli* (1962), prolongeant la recherche formelle de la *Troisième Sonate* et l'esthétique vocale du *Marteau*.

Ces œuvres jalonnent ainsi la formation du langage musical de Boulez, indiquant autant de stades d'évolution. La difficulté soulevée par la mise en regard de la musique et de la poésie concerne en premier lieu la ou les fonctions que recouvre le poème dans l'œuvre. Pour le compositeur, la prise en charge musicale d'un texte doit dépasser les « seuls rapports affectifs » qu'entretenaient le texte poétique et le corps sonore de la musique. Ce modèle se définit à nouveau en opposition avec l'héritage historique et les pratiques compositionnelles traditionnelles. Selon lui, le rapport entretenu par la musique tonale avec les textes poétiques ou littéraires se conçoit uniquement selon un principe d'opposition entre le son et le verbe. Le recensement historique effectué dans « Poésie – centre et absence – Musique » va dans ce sens : il identifie en effet un large éventail de configurations, de la relation d'imitation, de « lecture en musique³⁰¹ » du texte – typique du Lied des XIX^e et XX^e siècles, dont le *Sprechgesang* serait la représentation technique la plus extrême –, aux formes polyphoniques ou mélismatiques les plus complexes dans lesquelles la prosodie se plie essentiellement aux règles du phrasé musical, de la construction mélodique et de l'articulation contrapuntique. Que la musique se déploie vers l'une ou l'autre de ces deux tendances, le rapport entre le son et le verbe n'est jamais différent d'un rapport de force en faveur de l'un ou l'autre. Or, selon Boulez, le support poétique doit

²⁹⁹ On relèvera par exemple les deux mises en musique du troisième poème, *Bel édifice et les pressentiments* chantées pour la première dans la cinquième pièce et pour la seconde dans la neuvième et dernière pièce de la partition.

³⁰⁰ La partition est en effet composée de neuf sections, dont quatre présentent les trois poèmes de Char (le troisième poème faisant l'objet de deux versions différentes, comme mentionné ci-dessus), les cinq autres pièces ayant fonction de commentaires, qui ne sont pas sans rappeler l'appel au « droit à la parenthèse et à l'italique » qu'effectue l'article en guise de conclusion (cf P. Boulez, « Recherches Maintenant », op. cit., p. 335). Pour approfondir l'analyse du *Marteau sans maître*, voir notamment R. Piencikowski, « René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du *Marteau sans maître* », Stuttgart, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 4, 1980, p. 193-264.

³⁰¹ P. Boulez, « Poésie – centre et absence – Musique », *PdR*, p. 181.

« irriguer³⁰² » la musique, en être à la fois « centre et absence³⁰³ ». Le texte ne peut imposer strictement son modèle car celui-ci serait alors extérieur à la musique. À l'inverse, la mise en musique du texte ne peut simplement fuir la confrontation avec le texte pour n'en considérer que des aspects superficiels facilement exploitables d'un point de vue musical. C'est le cas du *programme* qui « détourne l'attention d'une conjonction plus profonde et plus vraie, en polarisant l'intérêt sur la réussite [...] d'une évidence "symbolique"³⁰⁴ », ou encore du recours à la voix et son pouvoir expressif en inventant un langage non signifiant. Dès lors, la musique doit prendre en charge le poème en lui attribuant une fonction structurale, dans une perspective véritablement compositionnelle. L'écriture repose alors sur une synthèse ne s'attachant pas uniquement aux relations sémantiques. Au contraire, elle est caractérisée par une « transmutation de modes de penser³⁰⁵ » généralisée aux niveaux rhétorique, syntaxique et morphologique, assurant ainsi « le passage sans failles d'un langage à l'autre³⁰⁶. » Selon le compositeur,

C'est à partir de la notion de structure que nous pouvons élargir les données courantes en matière de rapport poésie-musique ; là seulement, à mon sens, jaillit la source profonde de toute RENCONTRE privilégiée et durable³⁰⁷.

La mise en *communication* des différentes structures du poème et de la musique qui conservent donc toutes leur organisation propre et leur autonomie, permet au compositeur de mettre en œuvre trois qualités temporelles différentes. La première concerne le poème *lu*. Boulez la refuse d'emblée tant elle est propre à l'identité littéraire du poème et reste extérieure à la musique. Toutefois, la musique peut se rapprocher de cette qualité temporelle à travers le « poème *agi* » : elle se refuse toujours à une *lecture* du texte mais s'attache à faire correspondre au plus près ses structures à celles du poème – parmi lesquelles la ponctuation, la syntaxe, le

³⁰² C. Deliège, *op. cit.*, p. 268.

³⁰³ P. Boulez, « son, verbe, synthèse », *op. cit.*, p. 167. Cette expression est également utilisée en introduction de P. Boulez, « Poésie – centre et absence – Musique », *op. cit.*, p. 171.

³⁰⁴ P. Boulez, « Poésie – centre et absence – Musique », *op. cit.*, p. 172.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 185. Cette notion de transmutation apparaît pour la première fois en 1958 dans « son, verbe, synthèse », sous un sens sensiblement différent. L'expression y est utilisée pour signifier la modification par *convention* du « corps sonore » du poème par la musique dans sa forme chantée : « Le chant implique un report des sonorités du poème sur des intervalles et dans une rythmique qui s'écartent fondamentalement des intervalles et de la rythmique parlée ; il n'est pas pouvoir de diction agrandi, *il est transmutation et, avouons-le, écartèlement du poème.* » (P. Boulez, « son, verbe, synthèse », *op. cit.*, p. 167. Nous soulignons). La différence fondamentale résidant entre les deux occurrences de l'expression tient à ce que le contexte dans lequel elle intervient dans le texte de 1962 lui attribue une forme de réciprocité entre le poème et la musique qui ne semble pas être contenu dans le texte de 1958.

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 186. C'est l'auteur qui souligne.

rythme et les intervalles concourant à l'intelligibilité du texte –, « où sa présence est indispensable à la cohérence de la forme résultante³⁰⁸ ». Le troisième temps que propose le compositeur est enfin celui du « poème *réfléchi* », où le texte peut être « écartelé » au point d'être absent, sans pour autant être totalement liquidé. On voit bien ressurgir ici la caractéristique non homogène du temps développée dans le modèle de composition de Boulez, le « droit à la parenthèse et à l'italique » exprimé en 1954. En outre, en appliquant ces concepts d'action et de réflexion à toutes les structures poétiques et musicales, l'approche boulezienne introduit de nouveau un principe de *virtualité*. À travers les possibilités offertes par la mise en œuvre du rapport action-réflexion, la logique musicale pourrait en effet articuler l'ensemble des dynamiques structurelles du poème et prétendrait révéler toute la potentialité du texte, tant dans sa signification sémantique que dans les rapports de sonorités et de structures qui font la poésie, en en proposant une articulation formelle sans cesse renouvelée médiée par la seule responsabilité musicale du compositeur.

La problématique du rapport texte-musique prend également une place importante dans la conception de la musique vocale de Luigi Nono. Celle-ci se démarque nettement de celle de ses contemporains. En effet, alors qu'il fait de ce sujet le thème principal de ses deux dernières conférences à Darmstadt, prononcées en 1960 et réunies sous le titre « Texte - Musique - Chant », les œuvres pour voix comptent déjà pour moitié dans le catalogue du compositeur, dans lequel son engagement social et politique est dominant. Comme le remarque Philippe Albèra,

La thématique de la lutte contre le fascisme apparaît soit de façon directe (comme dans la *Victoire de Guernica* sur un texte d'Éluard, ou dans *Il canto sospeso* sur des témoignages de condamnés à mort), soit à travers la figure de García Lorca, poète assassiné par les fascistes espagnols (*Epitaffio a Federico García Lorca* sur des textes du poète, ou *Der rote Mantel*, ballet sur un texte tiré de Lorca), soit encore à travers les textes de poètes antifascistes comme Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti, Antonio Machado (*La terra e la compagna*, *Cordi di Didone*, *Sara dolce tacere*, *Ha venido*)³⁰⁹.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ P. Albèra, « La nouvelle musique italienne », dans P. Albèra, *op. cit.*, p. 127. Notons que le *Canto sospeso* n'est pas la seule œuvre de cette période à exploiter des textes non poétiques : le projet de *Julius Fucik*, pièce pour orchestre, chœur et récitants convoquait également un matériau littéraire particulier, tiré du journal d'un partisan Tchécoslovaque torturé par la Gestapo. Cette œuvre commencée en 1951 reste cependant inachevée.

Le nœud principal de divergences entre les modèles boulezien et nonien a trait à la fonction accordée au texte dans le processus de composition. Nono comprend le support littéraire comme une « structure phonético-sémantique » dont les deux éléments ne sont jamais dissociables, jusque dans le phonème, et défend alors une « utilisation compositionnelle consciente – texte comme matériau signifiant et phonétique qui devient musique – de ces rapports phonétiques³¹⁰ ». Cette idée du phonème est finalement très proche de celle du son lorsque le compositeur italien le définit comme la plus petite unité musicale, caractérisée par une richesse dépassant de loin la simple combinaison des paramètres de la note de musique. Les conséquences d'un tel principe se répercutent directement sur la nature du discours musical et de la logique compositionnelle qui sous-tend l'expression du rapport texte-musique. De fait, si l'élément sémantique est inclus dans l'élément phonétique du verbe, alors la musique peut prétendre en exprimer le sens sans pour autant se soumettre à la contrainte discursive de la structure littéraire.

Dès lors, la musique est en mesure de prendre en charge le sens littéraire et poétique et de l'exprimer avec ses propres moyens et ses propres contraintes, sans avoir à recourir au « texte formulé littérairement³¹¹ ». Ce dernier y est entendu comme *une* articulation discursive – qu'elle soit rhétorique, narrative, philosophique ou poétique – du sens dans *un* medium signifiant. La musique peut donc *penser* l'élément sémantique du texte en recomposant sa structure phonétique³¹². Son et verbe s'inscrivent dans un rapport de conjonction. En ce sens, le mot – et toutes ses composantes – devient lui-même un matériau. Or, le mot peut alors être soumis aux opérations de transformation et d'articulation de la composition, et ainsi participer à l'établissement d'un sens musical se reportant nécessairement sur l'élément sémantique littéraire. Ce faisant, la musique s'enrichit de « possibilités expressivo-phonétiques dans le chant ». Nono réaffirme ici dans le domaine particulier de la musique vocale l'idée d'une certaine simultanéité du texte musical et de sa réalisation dans la composition, et l'exemplifie à travers *La terra e la compagna* (1957). L'analyse du début de l'œuvre que le compositeur vénitien présente lors de la dernière conférence de « Texte - Musique - Chant » démontre

³¹⁰ L. Nono, « Texte - Musique - Chant » *Écrits*, p. 89.

³¹¹ Ibid., p. 99.

³¹² Nono expose cette idée de manière négative, à travers une suite de questions énumérées à la fin de sa démonstration, parmi lesquelles : « L'élaboration particulière à laquelle un texte est musicalement soumis condamne-t-elle les syllabes mises en musique à l'inintelligibilité du contenu sémantique ? Mais doit-on comprendre le texte devenu musique ou le texte formulé littérairement ? La structure phonétique d'un texte a-t-elle un autre sens que de rendre intelligible sa « sémantité » ? Pourquoi peut-on utiliser en musique le matériau phonétique d'un texte donné, avec un sens précis, si l'efficacité sémantique est détruite par la "décomposition" de sa structure ? Mais le tout n'est-il pas recomposé selon des principes musicaux et acoustiques ? » (L. Nono, « Texte - Musique - Chant », *op. cit.*, p. 99).

comment l'application du principe polyphonique – ou, plus largement, de la verticalité de l'écriture musicale – permet de reconstituer un sens poétique à partir de la superposition de deux textes exprimant un contenu sémantique similaire. Dans ce cas précis, ce sont deux textes de Pavese, « *Terra rossa terra nera* » et « *Tu sei come una terra* ». Chacun des poèmes est intégré à une structure musicale spécifique, conservant son autonomie dans la polyphonie. Selon l'auteur, se crée alors

un rapport prégnant d'unité entre la nature, la femme et l'aimée, rapport auquel correspondent la simultanéité et la superposition de deux principes compositionnels [...]. La composition des deux textes (musique) élargit ainsi leurs contenus sémantiques (texte) et suscite dans le même temps une fonction de complémentarité technique et expressive. La création de ce rapport, réciproque et plus signifiant, résulte dans les deux cas de l'unité de la structure musicale³¹³.

Les structures sémantiques et sonores sont étroitement articulées, assurant à la fois à la composition une cohérence au niveau abstrait du langage dont dépend le sens – ce que nous avons identifié comme le texte musical, qui se charge également dans ce cas d'une dimension linguistique – et une cohésion dans la relation entre le verbe et le son par leur influence réciproque et simultanée.

Pierre Boulez et Luigi Nono partagent donc une vision responsable de la méthode sérielle généralisée, de laquelle ils déduisent tous deux un projet compositionnel conçu sur une application de la série opposée à toute écriture automatique. Cette « responsabilité » s'exprime toutefois différemment dans les deux modèles. Pour Nono, la série constitue principalement un moyen technique intégré à un procédé compositionnel combinant les opérations de la série, les techniques canoniques héritées tant de l'enseignement de Luigi Dallapiccola que de l'étude approfondie des pratiques de la Renaissance menée avec Bruno Maderna et l'inspiration de musiques extra-européennes pour former un matériau musical multidimensionnel. Dans ce modèle, composer ne consiste pas à appliquer le principe sériel de manière contrainte et totale, depuis l'engendrement du matériau jusqu'à sa mise en forme. Nono se prononce pour une « utilisation avec une imagination libre de la série ». La méthode sérielle est certes l'un des moyens compositionnels principaux auxquels il recourt dans les œuvres des années 1950 et 1960, aussi bien sur le plan formel qu'en ce qui concerne le traitement du matériau, mais il ne

³¹³ Ibid., p. 88.

soumet pas son écriture musicale à une application abstraite des opérations sérielles et il l'intègre dans une pensée musicale imaginée au contact de sa conception sonore – réduisant ainsi la distance entre le texte et sa réalisation au point de se défaire du concept de la note de musique – que dans la nature et dans les thèmes des supports littéraires convoqués dans ses œuvres vocales. En ce sens, se manifeste dans les œuvres de Nono une volonté d'abolir la discursivité déductive au profit d'une logique élaborée au plus proche du phénomène sonore, n'acceptant ni l'automatisme abstrait d'un académisme sériel tel qu'il se développe à Darmstadt ni les tentatives issues d'idéologies indéterministes et anhistoriques. Ce modèle se fonde bien plutôt en réaction à l'Histoire, dans un mouvement d'évolution que le compositeur veut continu.

Pour Boulez en revanche, c'est par la mise en œuvre d'une « poétique sérielle » que s'acquiert une véritable liberté de composition. C'est en effet l'application de l'idée de la série à toutes les structures de l'œuvre qui peut conférer au compositeur une pleine responsabilité dans son écriture tout en garantissant la cohérence systématique du texte musical établi. Cette logique structurelle permet par ailleurs d'accéder à une nouvelle forme d'expression de l'œuvre, entendue comme réseau composé de virtualités ordonnées. Elle ouvre ainsi la composition à l'émancipation du discours par rapport aux conditions de sa réalisation. C'est dans ce contexte que Pierre Boulez et Luigi Nono développent tous deux une certaine curiosité, sinon encore un véritable intérêt pour les moyens électroniques et électroacoustiques ne portant pas seulement sur les caractéristiques du timbre de ces nouvelles technologies.

b. L'apport de la musique électronique dans le renouvellement de la logique musicale

Nous l'avons dit en introduction du présent chapitre, les premiers cours d'été de Darmstadt sont partagés entre la problématique des moyens compositionnels et des formes de la musique héritée de la tonalité d'une part, et le développement des outils électroniques et électroacoustiques d'autre part³¹⁴. Tous les domaines expérimentaux y ont été représentés, mais ce sont néanmoins les technologies de synthèse et de traitement acoustique du son qui suscitent le plus grand intérêt parmi les participants – la musique concrète ne sera présentée qu'à une seule occasion, par Pierre Schaeffer en 1951, tandis que les débuts plus tardifs de la *Computer Music* feront l'objet d'un numéro de la revue *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*³¹⁵ en 1963

³¹⁴ Voir le recensement des cours et conférences tenus entre 1946 et 1966 publiée dans G. Borio et H. Danuser (éd.), *op. cit.*, p. 513-641.

³¹⁵ E. Thomas (dir.), *Informationstheorie und Computermusik : zwei Vorträge, gehalten auf den "Internationalen Ferienkursen für Neue Musik"*, *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, n° 8, Darmstadt, 1963.

et un cours complet dispensé par le compositeur allemand Herbert Brün en 1966. Si la musique électronique n'en est alors qu'à ses prémices, son étude n'est donc pas marginale et apparaît rapidement comme un véritable pôle de recherche pour toute la génération des compositeurs d'avant-garde, ceux-là mêmes qui sont à l'origine des systèmes sériels généralisés. La critique acerbe qu'Adorno adresse à la musique électronique témoigne bien de cette situation. Ainsi écrit-il dans le prolongement de sa première évaluation de la rationalisation intégrale :

[...] dans cette musique³¹⁶ il n'y a plus rien de composé. Elle régresse à la sphère du son prémusical, préartistique. C'est pourquoi, en bonne logique, certains de ses adeptes s'essayent à la musique concrète ou à la production électronique des sons³¹⁷.

Le philosophe comprend en effet le développement des outils technologiques comme l'aboutissement par excès de la réification de la technique qu'il entend dénoncer. Il reproche en substance à la musique électronique d'hypostasier le culte du son et l'idolâtrie du matériau, incompatibles avec le principe de composition qu'il défend. Il ne porte pas non plus d'attention à la qualité strictement sonore des œuvres ou études qu'il a pu entendre, estimant que « la musique électronique contredit [...] sa propre idée du fait que, bien qu'elle permette théoriquement de disposer du continuum de tous les timbres sonores imaginables, les timbres sonores nouvellement acquis présentent entre eux dans la pratique une ressemblance monotone³¹⁸ », notamment parce qu'ils sont très marqués par leur « appareillage ». Si le philosophe n'en fait d'ailleurs pas mention lorsqu'il tente de penser un nouveau modèle de composition au contact du sérialisme intégral dans les « Critères de la Nouvelle Musique », c'est précisément parce que les moyens électroniques ne lui apparaissent pas autrement que comme des moyens strictement sonores et n'entrent pas en compte dans une réflexion portant sur les systèmes de pensée et d'écriture de la musique. Les compositeurs de la génération de Darmstadt tentent pourtant de dépasser le simple attrait timbrique des moyens de synthèse sonore. Ils cherchent notamment à les intégrer dans les fonctions logiques de la composition, donnant lieu à certaines œuvres majeures comme *Gesang der Jünglinge* (1956) ou *Kontakte*

³¹⁶ Rappelons que la musique ici dénoncée est celle qui cherche à liquider toute trace de langage musical – étant entendu qu'il s'agit là du langage traditionnel tel qu'on le retrouve chez Schoenberg – pour s'adonner à une application automatique des opérations sérielles. Cette pratique sérielle la plus radicale correspond également à l'académisme sériel que Boulez et Nono rejettent et contre lesquelles ils ont établi leurs modèles respectifs exposé plus haut.

³¹⁷ T. W. Adorno, « Vieillesse de la nouvelle musique », *op. cit.*, p. 127.

³¹⁸ *Idem.*

(1960) de Stockhausen ou encore la *Musica su due dimensioni* (1952 et 1958) de Maderna, notamment discutées à l'occasion de conférences et de séances de séminaires.

Vers une théorie de la musique « mixte » dérivée du principe de virtualité

Les premiers contacts de Boulez avec les technologies électroniques et électroacoustiques datent du début des années 1950, lorsqu'il intègre le GRMC de Pierre Schaeffer à l'occasion d'un stage mené notamment aux côtés de Stockhausen. Cette rencontre est par ailleurs permise grâce au compositeur Pierre Henry qu'il a côtoyé lors de ses études au Conservatoire. Ce premier temps d'expérimentation aboutit à deux compositions, les *Études de musique concrète* (1951-1952) qui, comme le rapporte Dominique Jameux, « ne sont d'ailleurs en rien “concrètes” puisqu'il s'agit de sons instrumentaux (de violoncelle) “travaillés”³¹⁹. » Ce travail de manipulation du son ne satisfait pas le compositeur, comme en témoigne l'entrée concernant la musique concrète dans ses « Notices pour une encyclopédie musicale » publiées en 1958 :

Les moyens électro-acoustiques que mettent à notre disposition les techniques actuelles doivent s'intégrer à un vocabulaire musical généralisé. Cependant le mot *concrète* révèle comment l'on s'est fourvoyé et la façon grossière dont on a envisagé le problème ; il vise à définir une manipulation matérielle du sonore ; ce sonore, lui, ne répondant à aucune définition, ne subissant aucune restriction. On n'a pas pris garde à la question du matériau, pourtant primordiale dans une telle aventure ; on y a suppléé par une espèce de parade poétique, qui continuait la pratique surréaliste du collage – peinture ou mots. Outre que cette poétique dénuée de choix a vieilli, l'absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition, tout aimable qu'elle soit³²⁰.

Cette longue citation pointe précisément le défaut majeur de la musique concrète selon Boulez : les possibilités de transformation de sons fixés sur bande ne permettent pas au compositeur d'imaginer un langage musical suffisamment complexe et abstrait pour s'inscrire dans une logique d'articulation garantissant un haut niveau de composition. Ainsi écrit-il,

³¹⁹ D. Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, p. 68.

³²⁰ P. Boulez, « Concrète (Musique) », entrée de l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958, vol. 1, p. 577. Repris dans sa version originale dans P. Boulez, *PdR I*, p. 344 et dans une version modifiée dans P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, p. 286. C'est l'auteur qui souligne.

Quant au « œuvres », elles n'ont que ces guillemets pour prétendre à la postérité ; dénudées jusqu'à l'os de toute intention de composition, elles se limitent à des montages peu ingénieux ou peu variés, tablant toujours sur les mêmes effets, où locomotive et électricité tiennent la vedette : rien, absolument rien ne relève d'une méthode quelque peu cohérente³²¹.

Le caractère mordant de la critique ne cache pas la profonde insatisfaction que ressent le compositeur à l'égard de cette pratique musicale. Néanmoins, il ne rejette pas intégralement les enseignements acquis durant cette période d'expérimentation, retenant notamment dans « Éventuellement » les possibilités de « réalisation de structures rythmiques fractionnant les irrationnels » permises par les techniques de manipulation de sons fixés sur bande. Boulez oriente alors ses expérimentations vers les moyens électroacoustiques, dont il synthétisera les enjeux et les attentes dans un texte majeur publié sous le titre « À la limite du pays fertile » dans le premier numéro de la revue allemande *Die Reihe*³²². La forme que prend la démonstration confère un statut particulier à cet article, proche de celui que revêt « Éventuellement » dans l'établissement du modèle sériel boulezien, détaillant techniquement les différentes trajectoires de recherche qu'il entrevoit dans le domaine électroacoustique en accord avec son principe de composition. Les orientations esthétiques que le texte prescrit sont en effet détaillées pour chacun des paramètres de la musique : les hauteurs, les durées, la dynamique, le timbre, l'espace et, *in extensio*, l'œuvre elle-même en tant qu'objet. L'originalité de ce projet réside dans l'ambition de penser les mondes électronique et instrumental avec équilibre, dans un même système de composition. Le compositeur identifie un premier intérêt majeur à cette confrontation systématisée, au niveau des relations de hauteurs. La principale faiblesse de l'électronique que soulève le texte dans ce domaine est liée à l'absence totale de polarité ; absence qui, paradoxalement, serait aussi son principal atout. Le fait que le registre de hauteurs ne soit pas soumis à une organisation ordonnée par une unité minimale – comme le demi-ton dans le domaine instrumental – crée en effet un « espace libre³²³ » qui, s'il s'en tient uniquement à son caractère de continuum sonore, ne correspond plus au mécanisme auditif de perception, au « pouvoir discriminatoire de l'oreille³²⁴ ». Toutefois, en confrontant cet espace

³²¹ Idem.

³²² Il est particulièrement éloquent que le premier numéro de cette revue consacrée au sérialisme – justement sous-titrée « *Information über serielle Musik* » – édité par Stockhausen et Eimert, autre grande figure de Darmstadt, porte sur la musique électronique [*Elektronische Musik*], révélant à quel point les deux domaines étaient intimement liés.

³²³ P. Boulez, « À la limite du pays fertile », *PdR I*, p. 321.

³²⁴ *Ibid.*, p. 320.

sonore avec celui plus ordonné du monde instrumental, la composition musicale peut dépasser la rigidité et les limites contraignantes aux moyens sonores traditionnels. Boulez en conclut alors :

Au lieu [...] d'un espace libre sur lequel ne s'exercent ni pouvoirs d'appréciation ni possibilités de transformation, au lieu de cet espace théorique, non malléable, une plus grande ambition de la musique électronique serait de créer un espace multidimensionnel qui tienne éminemment compte des facultés d'accommodation de l'oreille [...]³²⁵.

Une telle conception du rapport entre technologies électroniques et instrumentales ne se limite donc pas au simple enrichissement du réservoir de hauteurs disponibles pour le compositeur, elle dévoile dès lors de nouvelles perspectives en matière de structures intervalliques et harmoniques. Ces dernières se répercutent directement sur l'évolution et l'articulation du matériau, dont notamment « l'ouverture » de la notion de tempérament apparaissant comme une structure composable dans le système sériel généralisé.

C'est ainsi qu'une structure étant donnée sur de grands intervalles, c'est-à-dire dans une tessiture large, avec une unité de base comme le demi-ton, une structure répondante serait constituée sur des micro-intervalles, dans une tessiture restreinte, soit avec une unité de base très petite, soit en intervalles irréguliers définis par une série ; par cet exemple, on imagine les possibilités de divers seuils entre tempérament et non-tempérament, entre microcosme et macrocosme³²⁶.

Par ailleurs, dans l'idée d'une généralisation du principe de composition à tous les paramètres musicaux, le compositeur reproduit ce même schéma au domaine rythmique, dans la continuité des recherches et des résultats qu'il avait obtenu lors de ses expérimentations au GRMC. À nouveau, l'électronique permet d'envisager un « espace-temps³²⁷ » multidimensionnel analogue à « l'espace-hauteur », s'appliquant alors aux structures de tempi et de durées.

Le projet électroacoustique de Pierre Boulez ne se limite pas à l'élargissement du répertoire de paramètres dans le système sériel au-delà de ce que permet le domaine instrumental, mais il introduit également deux nouveaux champs d'exploration pour la composition. Le premier concerne principalement le registre des dynamiques et la « charge

³²⁵ Ibid., p. 321.

³²⁶ Idem.

³²⁷ Ibid., p. 326.

expressive » qu'elles véhiculent, comme vestige de leur fonction tonale. Le compositeur distingue cette réminiscence à travers la notion de *nuance*. Parmi tout ce qui entretient en jeu dans le phénomène musical, le domaine des dynamiques est, de fait, celui qui est le moins modifié dans sa structure par le continuum et la précision qu'offrent les moyens électroniques : d'une part, l'étalonnage des différentes valeurs composant le registre dynamique classique est déjà continu ; d'autre part, ce paramètre est celui que l'oreille perçoit avec le moins de précision, de sorte qu'il n'existe pas de valeur absolue d'intensité mais que chacune des valeurs du registre est relative à son environnement sonore proche. L'intérêt de l'électronique dans ce contexte est donc curieusement relatif à la possible discontinuité qu'il peut introduire dans le système dynamique, permettant ainsi d'émanciper les variations de ce paramètre de leur « pouvoir émotif³²⁸ », de la fonction d'effet à laquelle le système tonal les avait cantonnées. L'enseignement de l'électronique à cet égard n'est donc pas à proprement structural mais permet d'envisager une fonction purement dynamique des variations d'intensité, nécessitant « d'établir un certain nombre de degrés d'intensité, qui devront être rigoureusement respectés chaque fois que l'indication en paraîtra sur la partition³²⁹ ». Notons que ceci n'est envisageable uniquement dans le cas où c'est un opérateur non humain qui les prend en charge. C'est notamment à partir d'une approche similaire des variations de densité indépendantes d'un effet d'intention que le compositeur pense la mise en espace du son et de l'écriture dans *Répons*, comme nous le verrons dans le cinquième chapitre du présent volume.

Le second champ d'exploration est quant à lui plus structural et concerne le timbre, paramètre le plus profondément renouvelé par les technologies d'analyse, de synthèse et de traitement du son. Ce n'est pas à proprement parler le timbre des sons issus de procédés de synthèse et de traitements électroniques qui intéresse Boulez, qu'il qualifie d'instruments « hybrides » ou « asexués » et qui « ne sauraient poser le problème du timbre³³⁰ ». En revanche, si ces sons sont entendus comme des « objets sonores » au même titre que peuvent l'être les éléments du matériau musical traditionnel riche de possibilités de développements, c'est-à-dire comme des « complexes particularisants, élaborés à partir de certaines conséquences déduites d'un principe plus simple et plus général³³¹ », alors ces sons peuvent apporter une nouvelle dimension à la composition. En effet, en appliquant à ces « objets » ainsi créés des principes de transformation analogues à ceux à l'origine de leur production, le développement du matériau

³²⁸ Idem.

³²⁹ Idem.

³³⁰ Ibid., p. 328.

³³¹ Ibid., p. 329.

s'enrichit de nombreuses possibilités inaccessibles dans un travail d'articulation déductive car ce dernier ne permet « [qu'un] principe organisateur unilatéral, qui tend à un appauvrissement par trop ascétique des moyens sonores³³². »

Boulez retient finalement des premiers outils électroniques de traitement et de synthèse du son la capacité qu'ont les moyens technologiques d'introduire à tous les niveaux de la composition – aussi bien morphologique que rhétorique, pour reprendre la terminologie boulezienne – un principe de virtualité, contenu *a minima* dans les sons produits par la musique électronique. Lorsque ceux-ci sont confrontés au domaine instrumental, ils innervent de ce principe le matériau de base de la composition, ses structures propres et leur agencement. Le principe de virtualité parachève la conception d'une logique musicale au temps non homogène en permettant de traiter le temps et les hauteurs comme des « espaces » conceptuels, auxquels le compositeur peut appliquer un principe d'ordonnancement sériel pour en exprimer les potentialités de manière inédite. À ces espaces s'ajoute de surcroît un traitement de la répartition spatiale innovant. Ce faisant, il assure à la spatialisation de n'être plus « une mise en scène d'effets plus ou moins spectaculaires, mais devient une nécessité structurelle³³³. »

Cette recherche est ainsi rendue nécessaire dès l'instant où le musicien « désire réaliser une pensée musicale dont les conséquences dépassent les moyens instrumentaux³³⁴ », condition première à l'établissement d'un système véritablement émancipé des pratiques compositionnelles – et discursives – de la tonalité. C'est la raison pour laquelle Boulez n'envisage pas l'électronique autrement que dans le cadre d'une musique mixte, tant au niveau de l'équilibre des moyens instrumentaux et techniques utilisés qu'à celui de leur influence dans les procédés d'écriture déployés dans l'œuvre. Il est une curiosité d'ordre chronologique qui entoure la parution de ce texte publié pour la première fois en allemand en 1955, témoignant de la dimension éminemment esthétique du projet électroacoustique que Boulez veut penser. Lorsque ce texte paraît dans le premier numéro de *Die Reihe*, le compositeur n'a encore écrit aucune œuvre dans laquelle il met à l'épreuve ses concepts : les *Études de musique concrète* ne sont pas à proprement parler des œuvres électroacoustiques, leur travail se limitant à des manipulations de sons enregistrés sur bande, et *Poésie pour Pouvoir*, première œuvre mixte du catalogue boulezien, ne sera écrite que trois ans plus tard. Pourtant, « À la limite du pays fertile » n'est pas un article isolé à cette époque. Il sera suivi en 1956 d'une conférence donnée

³³² Idem.

³³³ Ibid., p. 318.

³³⁴ Ibid., p. 315.

à Darmstadt intitulée « Possibilités [*Möglichkeiten*]³³⁵ compositionnelles de la musique électronique³³⁶ ». Développée d'abord dans le domaine de la réflexion spéculative et non comme un système compositionnel, cette recherche ne sera pleinement réalisée que trente ans plus tard, Boulez n'ayant écrit aucune œuvre mixte après la tentative insatisfaisante de la réalisation de *Poésie pour Pouvoir* jusqu'à ce que les moyens électroniques soient suffisamment adaptés pour correspondre à son intention musicale. Cette condition sera finalement avec le développement de l'informatique musicale, expérimentée dans une première version de *...explosante-fixe...* créée en 1973. Elle n'aboutira réellement qu'avec la création de l'IRCAM et le projet de *Répons* à la fin des années 1970.

Le renouvellement du matériau musical et l'expérimentation pratique de l'électronique chez Luigi Nono

À l'instar du compositeur français, Luigi Nono est attentif aux développements des outils technologiques dès le début des années 1950, une attention qu'il entretient parallèlement à l'établissement de son projet sériel. La découverte et l'expérimentation de ces technologies par le compositeur vénitien ne se limitent pas aux conférences et séminaires de Darmstadt, dispensés en grande majorité par Werner Meyer-Eppeler³³⁷ et Herbert Eimert. En 1953, Nono visite pour la première fois le GRMC de Schaeffer avec Hermann Scherchen et le *Studio für elektronische Musik* de la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) à Cologne, où il s'initie aux deux pratiques électroniques concurrentes que sont la manipulation de sons concrets fixés sur support d'une part, et la synthèse sonore de la musique électronique d'autre part. L'expérimentation de ces nouveaux outils se poursuit ensuite en Suisse, à l'occasion d'invitations au studio particulier d'Hermann Scherchen, et en Italie, où Bruno Maderna et Luciano Berio ont mis en place le *Studio di Fonologia della Rai* à Milan dès 1954. Nono trouve dans ces moyens la possibilité d'émanciper sa pensée musicale de l'écriture pour la déployer directement dans le phénomène

³³⁵ Une traduction possible de « *Möglichkeiten* » est « potentialités », notion à la résonance particulière dans la terminologie dont use le compositeur.

³³⁶ Le contenu de cette conférence n'est pas connu, il est donc impossible d'affirmer qu'elle reprend les termes développés dans l'article qui la précède. Toutefois, la direction des recherches électroniques menées par le compositeur depuis son travail au GRMC, longuement détaillées dans une lettre technique adressée à John Cage en Décembre 1951 – dans laquelle il évoque notamment les « objets sonores » imaginés dans l'article, alors nommés « complexes de sons » (voir P. Boulez et J. Cage, *Correspondance*, Paris, Bourgois, 1990, p. 190) – jusqu'à *Poésie pour Pouvoir* au moins, présente une certaine continuité dans laquelle il n'est pas exagéré de penser que la conférence de Darmstadt s'inscrit. Remarquons cependant que le contenu de cette conférence est le seul document produit par Boulez à propos de la musique électronique qu'il n'a jamais envisagé de publier, comme le rapporte Jean-Jacques Nattiez (voir J.-J. Nattiez, « Publier Boulez » dans P. Boulez, *PdR I*, op. cit., p. 16-17).

³³⁷ Nono assistât également à certains cours de Meyer-Eppeler à l'Université de Bonn, accompagné de Bruno Maderna.

sonore, afin d'exploiter les éléments du son qui échappent au concept de la note. À partir d'une expérience créée par Scherchen, consistant en une machine projetant les sons dans tout l'espace en appliquant un mouvement rotatif à l'hautparleur diffusant le signal sonore, le compositeur découvre également les possibilités encore rudimentaires qu'offre la spatialisation des sons. Selon lui, « [il] s'agissait d'une idée qui, alors, fut sous-évaluée, mais qui était pourtant pleine de grandes intuitions, parce qu'elle dépassait le principe de la source acoustique fixe, en déterminant des superpositions et des réverbérations qui s'additionnaient les unes les autres³³⁸. » Nono n'expérimenta cependant pas ces moyens inédits dans un travail de composition avant 1960 : sa correspondance avec Steinecke fait mention d'une œuvre convoquant en partie les moyens électroacoustiques en 1955³³⁹, laquelle ne dépassera pas l'état de projet, et la *Composizione per orchestra n. 2 : Diario polacco '58*, créée en 1959, dont la partie électronique n'a jamais été écrite car « Nono n'obtint pas l'autorisation de travailler au *Studio di Fonologia* de Milan à ce moment³⁴⁰ ».

C'est donc quelques mois après sa dernière participation aux cours de Darmstadt que le compositeur italien put créer sa première partition électronique, *Omaggio a Emilio Vedova*, en octobre 1960 au *Studio di Fonologia*. En synthétisant les enjeux esthétiques et compositionnels mis en acte à travers toutes ses œuvres sérielles, cette pièce pour bande marque ainsi le début d'une recherche que le compositeur prolongera jusque dans ses derniers opus. L'hommage au peintre vénitien, composé uniquement de sons synthétiques transformés fixés sur une bande à quatre pistes, transpose en effet dans le domaine électronique les recherches sur le son évoquées précédemment. Parmi les notions expérimentées figure notamment l'espace sonore, déjà développé dans *La terra e la compagna* et dans le travail vocal du *Canto sospeso*. Il est ici abordé à la fois sur la modulation permanente d'un matériau constitué d'un ensemble de sons sinusoïdaux très proches et sur la rencontre d'éléments sonores dans l'espace, faisant écho au geste pictural de Vedova sans toutefois prétendre l'imiter.

³³⁸ L. Nono, *op. cit.*, p. 71.

³³⁹ Lettre de Nono à Steinecke, 15 Janvier 1955, cité dans E. Schaller, *Klang und Zahl, Luigi Nono : Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Friedberg, Pfau Verlag, 1997, p. 165. L'œuvre dont parle le compositeur dans cette lettre devait être un ensemble de Chansons d'amour [« *Liebesgesänge* »] pour deux chanteurs et sons électroacoustiques. Voir également Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A composer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 129. La pagination que nous citons correspond à celle indiquée sur la version électronique de l'ouvrage, et peut différer de la version publiée sur support physique.

³⁴⁰ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 129. « *The inclusion of electronic music had to be abandoned, however, because Nono was not granted permission to work at the Studio di Fonologia in Milan at this time.* » Le compositeur reverra toutefois la partition du *Diario polacco '58* en 1965, où il adjoindra une partie électronique sur bande à l'orchestre, à la suite de deux œuvres électroniques composées autour de *Die Ermittlung* de Peter Weiss, dont le matériau est en partie apparenté à la pièce pour orchestre. À ce sujet, voir le quatrième chapitre du présent travail.

Boulez et Nono n'introduisent donc pas le médium électronique uniquement en raison des possibilités inouïes qu'il offre en matière de timbres – tant quantitativement que qualitativement –, mais parce qu'il leur permet de prolonger le renouvellement de la logique musicale à l'origine de leurs projets sériels respectifs. Pour le compositeur français, l'intégration des possibilités musicales des nouvelles technologies s'effectue d'abord sur le plan de la pensée. Ce ne sont pas les machines qui semblent l'intéresser directement, mais bien plutôt leur principe de traitement du signal compris comme une idée générale applicable à la composition, ainsi que le potentiel qu'elles laissent entrevoir en matière de traitement du temps et de l'espace appliqué au principe de virtualité, désormais l'une des principales signatures de son Œuvre. C'est pour cette raison que son projet est formulé au futur. Il dresse un horizon d'attente technique et esthétique qui apparaîtra pendant de nombreuses années comme un objectif requérant des technologies d'un ordre nouveau et ne pourra être réalisé qu'avec l'introduction dans les studios de recherche musicale d'ordinateurs suffisamment puissants pour pouvoir prendre en charge une véritable *écriture électroacoustique* du dispositif de traitement du son pouvant se déployer en temps réel, avec tout ce que cela comporte d'abstraction et de pouvoir réflexif. Toutefois, le regard que porte Boulez sur les dispositifs électroniques innerve petit à petit toute sa production musicale et théorique au cours des années 1970, à travers les cours qu'il dispensera au Collège de France, au point d'envisager en détail la possibilité d'une véritable écriture mixte dont *Répons* se fait l'aboutissement en 1981. C'est à la gestation de cette écriture *mixte*, au sens fort, que nous consacrons le prochain chapitre de ce volume.

Nono comprend quant à lui les nouveaux outils technologiques comme un moyen de combler la distance entre l'écriture musicale et sa réalisation. Le domaine de l'électronique permet un travail sur le phénomène sonore auquel l'écriture symbolique ne peut accéder, le matériau qu'elle prend en charge étant abstrait par essence, tout comme les opérations conventionnelles qu'elle prescrit. Nono déploie une logique musicale orientée vers l'espace, rompant avec les contraintes narratives de la musique pour explorer la richesse et l'extrême mobilité du son. Il serait toutefois erroné de penser qu'il s'affranchit avec de la composition et de l'exigence d'articulation que la musique occidentale véhicule depuis ses origines, c'est-à-dire depuis qu'elle se constitue à la fois comme « art des sons », mais aussi comme texte, « réalisation discursive d'un système de signes ou d'un système de significations³⁴¹ ».

³⁴¹ Définition sémiotique de « texte » selon le Trésor de la Langue Française Informatisé, disponible à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/texte> (consultée pour la dernière fois le 05/07/2018).

L'écriture du compositeur ne contraint pas le son mais s'accorde avec lui à travers un rapport d'opposition entre un matériau musical établi rigoureusement selon un système issu en grande partie des opérations sérielles d'une part, et l'articulation de ce matériau avec des moyens formels *concrets* tirés du phénomène sonore lui-même d'autre part. Dans le prolongement de Schoenberg, Nono conçoit alors la musique comme une « pensée » dans laquelle son et idée sont intimement associés.

Partie n° 2 :

L'écriture *mixte* contre une pensée univoque du discours musical

Chapitre Troisième

***Répons* et l'émergence d'un modèle *mixte* dans la pensée musicale de Pierre Boulez**

Nous l'avons vu au cours du précédent chapitre, l'intérêt que Pierre Boulez a porté pour le medium électronique dès ses premiers développements s'est rapidement traduit par une recherche approfondie du potentiel musical des nouveaux moyens technologiques, aboutissant en 1953 à un modèle compositionnel très établi et présenté dans une forme similaire au manifeste du sérialisme généralisé publié l'année précédente, « Éventuellement ». Pourtant, ce projet formulé au futur reste éminemment spéculatif, et le relatif échec que représente l'exercice compositionnel de *Poésie pour Pouvoir* n'apportera pas davantage de solution à l'effectuation du modèle. Le fait que le compositeur ne consacre aucune œuvre ni aucun essai critique ou théorique à la problématique des technologies électroacoustiques durant les années 1960 semblait alors indiquer une forme de recul du projet de 1953 dans ses priorités musicales, encouragée en partie par l'importance que revêtirent les discussions autour de la mobilité de la forme, puis l'entreprise de direction musicale qui l'occupa en grande partie au sortir de Darmstadt. Toutefois, le sujet revint avec force au début des années 1970, jusqu'à devenir l'une des préoccupations principales du projet esthétique et musical de Pierre Boulez, alors qu'il créa l'IRCAM³⁴² et intégra le Collège de France. La musique électroacoustique est en effet au centre même de l'enseignement qu'il prodigue entre 1977³⁴³ et 1995, celle-ci étant présente dans chacune des sessions thématiques qui composent le cours. Le texte d'application rédigé en vue de son élection dans le corps professoral de l'institution obtenue en 1975, intitulé « Invention, technique et langage » – à partir duquel sera nommée la chaire qu'occupera Boulez durant ces dix-huit années – témoigne de cette orientation, son projet pédagogique étant fidèle à la trajectoire formulée dès l'introduction de l'essai « À la limite du pays fertile » :

Face au monde de la musique électronique, le compositeur est décontenancé
par des obstacles imprévus *dans un domaine qu'il estime pourtant le seul*

³⁴² Rappelons que l'IRCAM (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique*) fut créé en 1970 comme annexe du Centre Pompidou, mais que ses locaux ne furent inaugurés qu'en 1977.

³⁴³ Nous ne comptons pas dans cette période la conférence inaugurale prononcée le 10 Décembre 1976, qui reprend et détaille le projet de candidature de Pierre Boulez. Le cours ne sera inscrit au programme du Collège de France qu'à partir de Janvier 1978. Voir J.-J. Nattiez, « Pierre Boulez professeur », *PdR III*, p. 15.

*acceptable s'il désire réaliser une pensée musicale dont les conséquences dépassent les moyens instrumentaux*³⁴⁴.

C'est dans la perspective d'une telle démarche que le compositeur dresse l'état des lieux de la situation dans laquelle se trouve la création musicale au début des années 1970. Selon lui, le fait que les musiciens qui lui sont contemporains soient confrontés à « un matériau sonore bien souvent inadéquat, l'ancien matériau aussi bien que le nouveau », est la cause principale de leur « insatisfaction profonde³⁴⁵ ». Cette situation aboutit à une crise de l'invention musicale : celle-ci ne peut se déployer pleinement et faire évoluer la pensée si elle est contrainte par un matériau sonore « [basé] sur une conception du langage musical complètement dépassée³⁴⁶ », qui ne peut donc engendrer de nouvelles logiques structurelles, aussi développé que puisse être le langage musical employé. L'analogie avec le passage à la modernité en architecture par laquelle Boulez illustre cette situation dans sa conférence inaugurale est éloquente :

Une comparaison s'impose avec l'architecture, dont les contraintes structurelles ont été radicalement changées par l'utilisation de matériaux nouveaux, comme le béton, le verre et l'acier. [...] Les possibilités inédites l'ont emporté sur l'imitation et ont transformé de fond en comble l'invention et les concepts architecturaux, ces derniers devant s'appuyer beaucoup plus qu'auparavant sur la technologie : les calculs techniques intervenant dans les choix esthétiques, ingénieurs et architectes furent obligés de trouver ce langage commun, à la recherche duquel nous sommes en train de partir, dans le domaine musical³⁴⁷.

Le fait que les technologies dont se servent désormais les compositeurs pour alimenter leur invention n'aient pas été conçues pour la musique paraît être la principale qualité du domaine électroacoustique en même temps que sa faiblesse majeure. Le matériau sonore créé à partir des fonctions de transformation et de traitement du signal des ordinateurs se révèle en effet tout à fait autonome, non uniquement assimilable à un concept véhiculé par un état de langage musical nécessairement limité dans l'Histoire. Néanmoins, du fait de son origine *non musicale*, « le nouveau matériau sonore a tendance à proliférer seul, sans contrôle, riche de telles possibilités que, parfois, les catégories mentales restent à créer pour pouvoir l'utiliser³⁴⁸. »

³⁴⁴ Boulez, « À la limite du pays fertile », *op. cit.*, p. 315. Nous soulignons.

³⁴⁵ *PdR III*, p. 52.

³⁴⁶ *Idem.*

³⁴⁷ Boulez, « Invention/Recherche », *PdR III*, p. 65.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

C'est la raison pour laquelle Boulez appelle à la recherche d'un « langage commun » entre le technicien, qui développe les outils informatiques et électroacoustiques, et le compositeur dont l'invention requiert un nouveau matériau suffisamment pertinent pour être confronté aux problèmes de composition rencontrés par sa réflexion esthétique. Ainsi écrit-il,

l'invention musicale doit essentiellement provoquer la création du matériau musical dont elle estime avoir besoin ; par ses initiatives, elle donnera l'impulsion nécessaire à la technologie pour répondre fonctionnellement à ses désirs, à son imagination³⁴⁹.

Se déploie alors dans toute son activité musicale une pensée *mixte* alliant à la fois la rigueur, la cohérence, l'invention « traditionnelle » du domaine instrumental, et le potentiel de renouvellement de la logique musicale ainsi que le nouveau matériau sonore fournis par les technologies informatiques de traitement en temps réel. Cette recherche, menée dans le contexte du modèle compositionnel visant à libérer le discours musical des contraintes structurelles et temporelles imposées par l'œuvre *objectivée*, est marquée d'un certain paradoxe. Il est en effet une dimension relativement nouvelle qui se manifeste dans les écrits bouleziens depuis le début des années 1970, que l'on peut entrevoir dans les quelques extraits que nous venons de citer, résumée par Jonathan Goldman une intégration de « la prévision perceptive dans les stratégies compositionnelles³⁵⁰ ». Cette attention portée à la réalité acoustique de la musique, à sa *réalisation* – sensiblement absente dans la formulation du projet sériel des années 1950 –, soulève alors une difficulté majeure dans l'entreprise de la musique mixte : bien que le matériau sonore rendu disponible par les moyens informatiques soit indispensable à l'invention pour les raisons que nous venons d'évoquer, il ne peut cependant pas être intégré à un discours musical et, du fait de sa nature éminemment « acoustique », se refuse à la composition telle qu'elle est entendue dans le contexte historique occidental. Les réflexions théoriques du fondateur de l'IRCAM n'étant jamais éloignées de sa pratique compositionnelle, c'est au travers de *Répons* que celui-ci déploie musicalement sa recherche esthétique, alors occupée majoritairement par ces trois problématiques : la dialectique du virtuel et du réel – de l'*in-fini* et du fini –, une requalification de la perception dans la composition et l'adaptation du discours musical au nouveau matériau sonore.

³⁴⁹ Ibid., p. 63.

³⁵⁰ J. Goldman, « De quelques idées simples au travers d'un labyrinthe », *PdR III*, p. 36.

1. De la forme mobile de la *Troisième Sonate* à la virtualité du discours musical de *Répons*

Répons participe d'une tendance à l'inachèvement caractéristique du catalogue boulezien que le compositeur a lui-même tenté de « circonscrire » à plusieurs occasions – mentionnons particulièrement la dernière session d'enseignement au Collège de France en 1994-1995 intitulée « L'œuvre : tout ou fragment »³⁵¹ ainsi que l'essai « Fragment : entre l'inachevé et le fini » publié en 2008³⁵² –, à défaut de pouvoir la *théoriser*. La littérature musicologique abondante consacrée à cet aspect de la pratique compositionnelle de Boulez identifie plusieurs formes d'inachèvement que Robert Piencikowski classe selon les catégories suivantes : « œuvres esquissées » ; « œuvres initiées » ; « œuvres en expansion » ; « œuvres révisées » ; « œuvres interrompues » ; « œuvres abandonnées »³⁵³. Plus généralement, une étude rapide de l'Œuvre de Boulez met au jour trois grandes formes d'in-fini. La première concerne les œuvres abandonnées et retirées du catalogue, parmi lesquelles comptent non seulement une grande partie des travaux de jeunesse mais également, de manière plus significative, *Polyphonie X*, les *Deux études de musique concrète* et *Poésie pour Pouvoir*. La deuxième catégorie correspond aux œuvres ayant subi des modifications substantielles et se décline elle-même en deux sous-catégories : d'une part, les partitions simplement révisées, à l'instar du *Visage Nuptial*, *...explosante-fixe...* et, dans une certaine mesure, *Dialogue de l'ombre double* et *Anthèmes*³⁵⁴ ; d'autre part, les opus dont la reprise donne lieu à une nouvelle œuvre, comme c'est le cas pour la *Sonate pour deux pianos* tirée du *Quatuor pour quatre ondes Martenot*, *Figures-Doubles-Prismes* qui provient de *Doubles*, *Originel* qui reprend *Mémoriale (...explosante/fixe...)*, ou encore les quelques pièces gravitant autour de *Répons* comme *Messagesquisse* ou *Dérive I*. La troisième catégorie concerne les œuvres qui sont restées à l'état de *Work in Progress*, parmi lesquelles figurent la *Troisième Sonate* et *Répons*³⁵⁵.

³⁵¹ *PdR III*, p. 671-713.

³⁵² P. Boulez, « Fragment : entre l'inachevé et le fini » dans P. Boulez, H. Loyrette et M. Lista, *Pierre Boulez. Œuvre : fragment*, Paris, Gallimard, 2008, p. 9-16. Cet ouvrage accompagne l'exposition *Pierre Boulez. Œuvre : fragment. Dessins, partitions et textes choisis* qui eut lieu au Musée du Louvre en 2008-2009 dans le cadre du cycle *Le Louvre invite Pierre Boulez*.

³⁵³ R. Piencikowski, « 'A score neither begins nor ends; at most it pretends to': Fragmentary Reflections on the Boulezian 'non finito' » dans E. Campbell et P. O'Hagan, *Pierre Boulez studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 93-107. Notons que l'article est basé sur une traduction en anglais de la communication de Piencikowski intitulée « Une partition ne commence ni ne finit, tout au plus fait-elle semblant », prononcée à l'occasion de l'exposition au Louvre mentionnée plus haut.

³⁵⁴ Ces deux œuvres pour soliste et électronique n'ont pas subi de révision à proprement parler, mais ont chacune été adaptées pour un instrument différent de la version originale, dans un registre plus grave dans les deux cas – du violon à l'alto pour *Anthèmes 2* et de la clarinette et basson pour *Dialogue*.

³⁵⁵ Pour être exact, *Répons* est considérée comme achevée depuis l'édition de la partition et du *Manuel Technique* qui l'accompagne en 2015, qui se base sur la dernière version créée en 1999 pour l'enregistrement commercial de

L'œuvre créée pour la première fois en 1981 est écrite pour un ensemble instrumental, six solistes et électronique en temps réel. L'orchestre est constitué de vingt-quatre instruments non résonants – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles et 1 contrebasse – situés au centre de l'espace de représentation et répartis selon trois groupes (figure 3.1).

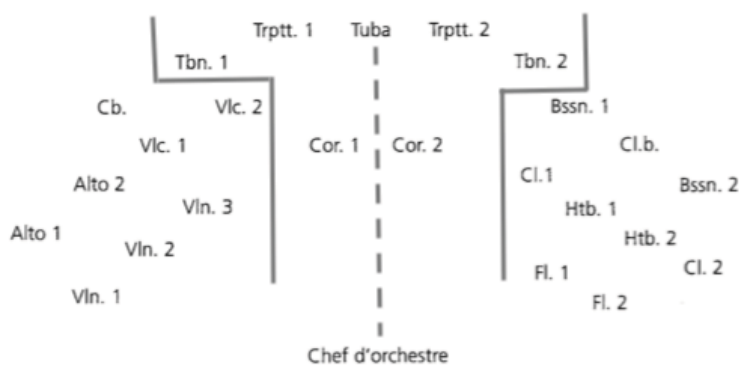


Figure 3.1 : Répartition de l'ensemble instrumental, *Répons*³⁵⁶

Notons que l'ensemble est quasi symétrique : les groupes des cordes et des bois, situés respectivement à gauche et à droite du chef, sont ordonnés par pupitres selon leur tessiture du plus aigu au plus grave, à l'exception des clarinettes et des bassons dont les paires sont séparées. Au centre, les cuivres assurent l'axe de symétrie autour du tuba. À cet ensemble répondent les six solistes qui délimitent l'espace de représentation (figure 3.2). Les instruments sont tous résonants : 2 pianos (et un orgue électrique), 1 harpe, 1 vibraphone, 1 glockenspiel (et un xylophone), 1 cymbalum. Enfin, seul les six instruments solistes sont transformés par le dispositif de traitement en temps réel, diffusé via un ensemble de six hautparleurs situés entre les instruments résonants³⁵⁷.

l'œuvre. En outre, la partition instrumentale (solistes et ensemble instrumental) n'a subi aucune modification depuis la version de 1984.

³⁵⁶ Pour la répartition non annotée, se référer à P. Boulez, *Répons*, UE 33696, Vienne, Universal Edition, 2015, p. VI.

³⁵⁷ Comme nous le verrons dans la troisième partie du présent travail, les hautparleurs obéissent à un principe de polarisation qui est fonction de leur position vis-à-vis des solistes. Remarquons enfin que le système d'amplification des solistes n'est pas spécifié, les hautparleurs dédiés étant placés avec les solistes qu'ils amplifient.

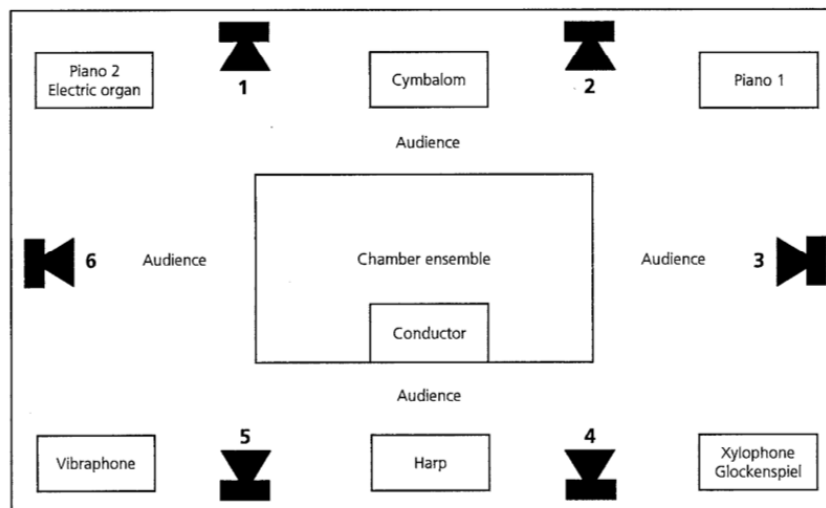


Figure 3.2 : Répartition des solistes, *Répons*³⁵⁸

La partition de *Répons* a connu deux grandes révisions de la partie instrumentale depuis sa création initiale en 1981 à Donaueschingen. La première version correspond à l'introduction et les quatre premières sections de l'édition actuelle ; la deuxième version créée en 1982 à Londres comprend également les cinquième et sixième sections, ainsi que la coda ; enfin, la dernière modification de la partie instrumentale de *Répons* créée en 1984 à Turin ajoute les septième et huitième sections, qui seront enrichies d'une partie électronique en 1998 et 1999 à l'occasion du seul enregistrement commercial de l'œuvre, édité par Deutsche Grammophon. Pourtant, comme le remarque Dominique Jameux dans sa biographie consacrée au compositeur, l'inachèvement qui se manifeste dans la genèse de l'œuvre ne s'exprime pas dans la composition, dont chaque version forme un objet parfaitement fini :

Cet inachèvement – qui, répétons-le une fois encore, est inachèvement dans le temps, point dans l'écriture – fausse les perspectives : ainsi *Répons 2*, avec son actuelle « coda », qui équilibre bien l'introduction purement instrumentale, [...] présente un achèvement formel qui est un leurre [...] tout en se ménageant la possibilité de poursuivre sans solution de continuité³⁵⁹.

Cette remarque pointe à juste titre la particularité de la stratégie compositionnelle de *Répons*, qui n'est pas sans rappeler la conception structurale de la *Troisième Sonate* en ce que l'écriture garantit la cohérence de l'articulation du matériau et de son développement à chaque parcours formel établi, à la différence toutefois que la partition mixte se présente comme un

³⁵⁸ Figure tirée de la préface à la version éditée de la partition, *Répons*, op. cit., p. V.

³⁵⁹ D. Jameux, *Boulez*, p. 440.

objet fini, certes ouvert sur le réseau de virtualités qu'il engendre, mais satisfaisant pleinement aux prérogatives de l'œuvre occidentale. C'est précisément en réactualisant les concepts formulés au fondement de l'œuvre de 1957 – tant aux niveaux morphologique et syntaxique de la composition – que Pierre Boulez met en œuvre ce nouveau principe d'inachèvement en relation avec la recherche d'une écriture musicale *mixte* déployée dans les versions de 1981 et 1982 de la partition.

a. Au niveau morphologique : une structure à deux « formants »

Comme il a été signalé plus haut, l'un des axes principaux de l'entreprise compositionnelle de Pierre Boulez concerne, dans le domaine de la forme, la dialectique entre l'ordre et l'informel. Cette dialectique, dont le compositeur reconnaît déjà l'influence dans ses premières œuvres³⁶⁰, est notamment à l'origine de la mobilité de la *Troisième Sonate*, chaque formant étant tout à fait ordonné mais les parcours n'étant eux-mêmes pas déterminés. Une forme plus générale de ce rapport réside dans la notion de *choix* que nous avons évoquée au cours de notre premier chapitre : le matériau est formé avec précision, mais le développement est ouvert à l'accident et peut résister dans une certaine mesure à la rigueur du schéma structurel. Cette dialectique, désignée par Jean-Jacques Nattiez sous les termes « ordonné » et « entropique », est articulée au sein même du discours musical de *Répons*. Pour cela, Boulez conçoit deux réservoirs de procédés d'écriture – un pour chacun des deux principes d'ordonnancement du matériau –, exposés respectivement dans la première et la troisième section de la partition.

a)

³⁶⁰ Voir P. Boulez, « L'œuvre : tout ou fragment », *PdR III*, p. 671. Notons que le compositeur exemplifie la majorité des concepts qu'il propose dans ses Cours à partir d'œuvre de jeunesse, particulièrement la *Sonatine* et de la deuxième *Sonate pour piano*.

b)

21 Hpe Cymb. Vibra Pno 1 Glock
 $A_R-2\text{oct.}-\frac{1}{2}t$ $A_R+2\text{oct.}+\frac{1}{2}t$

22 P2 C P1 H G V
 $A_4-2\text{oct.}-\frac{1}{2}t$ A_4 $A_4+2\text{oct.}+\frac{1}{2}t$

23 P2 H V C G P1
 $A_3-2\text{oct.}-5te$ A_3 $A_3+2\text{oct.}+5te$

24 P2 C H V G P1
 $A_2+2\text{oct.}+3m$ A_2

25 P2 C H V G P1
 $A_1-1\text{oct.}-7m$ A_1 $A_1+1\text{oct.}+7m$

Figure 3.3 : a) Accords générateurs, *Répons* ; b) construction des accords tenus solistes section 1, *Répons*

La première section de l'œuvre correspond à l'entrée des solistes et du dispositif de traitement en temps réel, faisant suite à une introduction de l'ensemble instrumental relativement longue³⁶¹. Les cinq parties qui la composent sont conçues à partir d'un même

³⁶¹ Selon le minutage du disque édité chez Deutsche Grammophon, l'introduction dure en effet près de six minutes et trente secondes, ce qui en fait la section la plus longue de l'œuvre, devant la septième section (près de six

squelette, divisé en trois séquences principales : accord tenu – motif – arpèges d'arpèges. La première séquence est précédée d'une anacrouse sous forme d'un arpège tutti de l'accord tenu par les solistes. Ce dernier est systématiquement construit selon le même principe. D'après Andrew Gerzso,

[...] les six accords arpégés interprétés simultanément par les solistes à leur entrée, et ceux joués par la suite séparément, sont tous dérivés d'un seul accord de base qui trouve son origine dans les cinq accords [générateurs de l'œuvre]. Ils résultent de la transposition de cet accord d'un demi-ton vers le haut et d'un demi-ton vers le bas [...]. Les deux nouveaux accords obtenus sont alors combinés de différentes façons. Ces accords dérivés, à nouveau transposés d'une octave vers l'aigu ou vers le grave, sont alors joués dans des registres différents par les différents instruments solistes³⁶².

Si le coefficient de transposition que rapporte Gerzso est uniquement valable pour les deux premières occurrences de la séquence, le principe est invariant, comme le montre la figure 3.3. Notons que la série des accords de référence énonce les accords générateurs dans l'ordre inverse de leur présentation. À l'exception de la première sous-section, exclusivement soliste, l'ensemble instrumental soutient chaque intervention de cette figure en exécutant l'harmonie de référence par des batteries de notes répétées et le prolonge durant tout le déroulement du schéma structural.

La deuxième séquence, plus dynamique, s'élargit à chaque occurrence du modèle. Les motifs sont dérivés d'oscillations au ton ou au demi-ton qui se succèdent ou se superposent au fur et à mesure. Toutefois, ces oscillations sont éclatées sur plusieurs octaves et ne peuvent donc être perçues comme des figures de trilles (figure 3.4). Les « arpèges d'arpèges » sont apparentées à ce motif : les solistes effectuent des arpèges qui sont transformés par une chaîne de modulation de fréquences et des lignes à retard programmé de sorte que les hauteurs résultant des transpositions donnent à entendre une forme complexe de cette figure, un « trille d'accords » (figure 3.5). L'écriture du groupe soliste est horizontale, chaque instrument ne jouant que lorsque toutes les transformations de celui qui le précède ont été entendues. La séquence du « motif » apparaît dès lors comme une transition entre une écriture verticale du

minutes) et la quatrième section (cinq minutes et quarante secondes). La durée moyenne des autres sections est d'environ trois minutes.

³⁶² A. Gerzso, « L'ordinateur et l'écriture musicale », dans coll., *Répons. Boulez*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 79.

groupe soliste, à une seule voix, vers une écriture horizontale et individualisée de chaque instrument. Le trille y est d'ailleurs représenté dans les deux « sens » : horizontalement par les oscillations, malgré le jeu de transposition, et verticalement, à l'occasion de la rencontre entre les interventions simultanées de plusieurs instruments. C'est par exemple le cas de la première intervention du vibraphone et du premier piano dans la séquence motivique du numéro 22 de la partition³⁶³, qui font entendre conjointement les secondes mineures $do\sharp/do\flat$ et $si\flat/si\sharp$ à une octave de distance. Il n'est donc pas surprenant d'entendre cette séquence encadrer les arpèges d'arpèges des deux versions de ce « squelette structurel » introduisant et concluant la section.

Figure 3.4 : Couples de tons et demi-tons des « figures de trille », Section I, *Répons*

³⁶³ La numérotation de la partition que nous employons provient de la version de la partition éditée en 2015. Bien qu'il semble peu probable que la position des numéros soient différents dans la version facsimile du conducteur, publiée en 1984, ceci n'a pas été vérifié. Les numéros de 21 à 25 correspondent chacun à une occurrence du schéma structurel que nous venons d'évoquer.

The image shows a musical score for six instruments: Pno 1, Vibra., Cymb., Pno 2, Hpe, and Pno 1. The score is in 5/4 time and features a sequence of arpeggiated chords across the staves, with a vertical line marking the start of the sequence.

Figure 3.5 : Relevé des fondamentales modulées des séquences d'arpèges d'arpèges, section I n° 21, *Répons*

Cette première section se conclut finalement par une clausule qui reprend le modèle de la sous-section d'introduction des solistes, l'appliquant au cinquième accord générateur, que Célestin Deliège identifie comme « accord de *Répons*³⁶⁴ » du fait de l'importance qu'il revêt dans les rapports harmoniques sous-tendant l'articulation du matériau dans l'œuvre. La disposition de la séquence est particulière : l'anacrouse prise en charge par l'ensemble instrumental y est étendue en trois arpèges qui donnent à entendre l'accord de référence transposé sur les notes polaires des deuxième, troisième et quatrième accords générateurs. Enfin, l'accord n'est pas tenu en valeurs longues, mais entretenu par des trémolos à l'ambitus très large qu'effectuent les solistes, eux-mêmes transformés par le module de *frequency shifting* et les lignes à retards. Boulez conçoit donc la première section de *Répons* comme la matrice du matériau ordonné de l'œuvre. Il y décrit en effet l'intégralité des configurations du matériau utilisées dans les différentes sections de l'œuvre qui lui succèdent toutes sur le plan chronologique. Dans cette introduction soliste, l'écriture est très verticale. Bien que certains procédés horizontaux se développent au niveau local – l'engendrement motivique à partir des oscillations, ou bien les arpèges d'arpèges du dispositif électroacoustique –, les séquences qui composent la structure sont clairement différenciées. En outre, la verticalisation se manifeste au plan macroscopique par une orchestration à une seule voix : l'ensemble instrumental

³⁶⁴ C. Deliège, « Moment de Pierre Boulez. Sur l'introduction orchestrale de *Répons* » dans coll., *Répons/Boulez*, op. cit., p. 47-49.

n'exécute qu'une seule séquence de la structure mais elle est énoncée dans le même temps que l'accord résonant des solistes, dans le même registre harmonique.

À cette matrice « ordonnée » s'oppose la troisième section de la partition, dite « balinaise », qui expose à son tour l'ensemble des procédés d'écriture entropiques déployés dans *Répons*. La configuration de la section est relativement similaire à celle que nous venons de décrire : elle est divisée en neuf sous-sections³⁶⁵ articulant plusieurs séquences dérivées de différents gestes compositionnels. L'ensemble instrumental y est omniprésent, imposant un caractère très mesuré qui tranche avec les espaces de résonance de la section que nous venons de décrire. Le dispositif compositionnel est entièrement déduit d'un répertoire restreint de procédés d'écriture. Le premier procédé consiste en une ligne ininterrompue de doubles-croches, aux rapports intervalliques resserrés. La texture lisse qui en résulte assure la trame de fond de la section, sur laquelle se déploient plusieurs lignes rythmiques mises en œuvre selon une grammaire typiquement boulezienne. Ces lignes rythmiques irrégulières dérivent de l'accentuation de certaines notes de la trame continue et du gel de hauteurs, tenues en valeur longue ou entretenues par des doubles-croches répétées et des trilles. Enfin, Boulez utilise un troisième procédé d'écriture attribué uniquement aux instruments solistes transformés, qui reprend la séquence d'accord tenu et son arpégiation en anacrouse entendue dans la matrice « ordonnée ». Il y applique un modulateur en anneau prolongeant sa résonance et modifiant le timbre des instruments, alors plus rayonnants. Ces procédés sont autant de complexes sonores qui, articulés entre eux, forment l'ensemble du texte de la section.

Bien qu'elle soit continue sur le plan rythmique, la trame en doubles-croches varie en timbres et en densité suivant deux modèles, représentant chacun un degré spécifique de polyphonie. Au niveau le plus riche, la trame est prise en charge par les pupitres des bois et des cordes. Le déploiement de la ligne est oblique : les instruments sont individualisés mais obéissent à un même profil rythmique. L'homorythmie crée un espace harmonique dense dans le registre le plus étendu, déployant une ligne horizontale dont l'unité ne serait pas la note mais l'accord. Le second modèle agit à un niveau polyphonique secondaire et sectionne la ligne en alternance entre les bois et les cordes. Outre le fait que la densité y est nécessairement plus faible et le timbre plus homogène, le compositeur réduit l'espace harmonique de la ligne

³⁶⁵ La segmentation de la partition indique dix numéros de répétition pour cette section, du numéro 32 au numéro 41 inclus, mais cette segmentation ne correspond pas tout à fait au découpage *musical* qui y est effectué. Nous comprenons en effet les deux premiers numéros, 32 et 33, comme un même moment, du fait notamment de la continuité qui se manifeste dans le développement.

continue en multipliant les doublures. Ces doublures, qui ne sont toutefois jamais strictement homorythmiques, se comportent comme des lignes virtuelles anticipant et retardant localement la ligne de référence. Si ces modèles sont récurrents, leurs réapparitions successives ne sont non seulement pas soumises *a priori* à une articulation formelle fixe et leur densité harmonique varie localement de manière irrégulière, intégrant parfois un cuivre au sein de leur effectif. Notons également que cette ligne n'apparaît pas dans la première sous-section qui fait office d'introduction transitoire avec la section qui précède. Toutefois, elle y est suggérée par la décomposition en doubles-croches répétées du rythme harmonique qu'opèrent les cordes dans les numéros 32 et 33 de la partition.

Le principe d'accentuation est lui aussi mis en œuvre selon deux modèles. Dans l'ordre de présentation chronologique, la première de ces deux catégories forme des séquences « ordonnées ». Les schémas rythmiques produits par les hauteurs gelées – ou bien l'accentuation dynamique des notes – sont limités à une ou deux lignes rythmiques superposées en moyenne, bien différenciés et relativement stables. Néanmoins, la métrique y est très irrégulière, créant une polyrythmie organisée et intelligible (figure 3.6). Cette fonction d'accentuation est majoritairement endossée par les cuivres³⁶⁶, auxquels s'adjoignent parfois d'autres instruments de l'ensemble, particulièrement lorsque la ligne en doubles-croches alterne entre les bois et les cuivres : quand les bois déploient la trame, les cordes soutiennent les cuivres ou engendrent une ligne rythmique différente simultanément, et inversement. Ce principe s'applique également à un niveau plus local, au sein du groupe effectuant la trame, où certains instruments rompent le déroulement de leur propre écriture pour geler ou accentuer ponctuellement certaines hauteurs, dans une durée très limitée. Les voix qui composent les différents schémas rythmiques ne sont pas strictement homorythmiques en raison d'un jeu de retards, d'accentuations et de variations très localisées, participant ainsi de la multiplication des extensions de la ligne principale.

³⁶⁶ À l'exception de la sous-section qui suit l'introduction, au numéro 34, où les cuivres n'interviennent pas. Notons également que la contrebasse est souvent isolée du pupitre des cordes et intervient régulièrement avec le tuba dans cette fonction d'accentuation.

The image shows a page of a musical score for Pierre Boulez's *Répons*, section III, measures 9-11. The score is for a large ensemble, including Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Clarinets in Soprano and Bass, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Tuba, and Violin 1. The first violin part is marked with *f_{sub.}* and features a complex rhythmic pattern with accents. Other instruments are marked with *ff* or *mf*. The score is written in a complex, multi-measure format with various rhythmic values and accents.

Figure 3.6 : Une séquence d'accentuation, section III n°35 mes. 9-11, *Répons*. La trame est assurée par les cordes, représentées dans l'exemple par le premier violon.

La structure d'accentuation se manifeste enfin dans des séquences « entropiques » précédant les interventions des solistes des sous-sections 7 et 8, indiquées par les numéros de répétition 40 et 41 sur la partition. Comme le montre la figure 3.7, les groupes rythmiques superposés induits par les nombreuses suspensions et accentuations localisées de la trame créent de nombreuses lignes temporelles simultanées et non homogènes au sein desquelles aucune polarité n'est esquissée.

The image shows a musical score for a section of a work, specifically measures 13-14. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cor (Fa) 1, Cor (Fa) 2, Tp. 1, Tp. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba, Vln. 1, Vln. 2, Vln. 3, Aho 1, Aho 2, Cello 1, Cello 2, and Ch. The music is written in a complex rhythmic style, featuring many accents and dynamic markings such as 'poco marcato' and 'mf'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figure 3.7 : Une séquence d'accentuation « entropique », Section III n° 39 mes. 13-14, *Répons*

Si le procédé d'écriture des arpèges résonants solistes mis en œuvre dans cette section semble moins complexe que les deux blocs du gamelan orchestral, Boulez y applique également un principe entropique qui se répercute sur les plans harmonique et formel. La structure générale des interventions des cinq instruments – le cymbalum est absent de la section – oppose deux variantes : d'un côté, les séquences dont l'arpège aboutit à un accord dans les sous-sections aux numéros pairs ; de l'autre, les sous-sections impaires dans lesquelles l'arpège s'achève sur une seule note à l'unisson. Dans les deux cas, l'accord ou la note sont entretenus par des trilles. La figure 3.8 résume la construction harmonique des huit figures « arpège-accord » de la section. On y distingue deux modèles. Les arpèges dans les sous-sections paires³⁶⁷ renvoient à la suite $A_3 - A_4 - A_2 - A_R$. Les accords ne sont toutefois pas perceptibles directement mais ils sont dissimulés dans les agrégats par un jeu de permutations et d'ajout de notes « étrangères ». Le premier ensemble résumé sur la figure contient ainsi l'accord de référence A_3 en position supérieure augmenté d'une quarte grave $mib-lab$ – qui forme une

³⁶⁷ S'ajoute à ces arpèges celui du numéro 35, qui s'inscrit dans le prolongement de l'accord de référence de la sous-section qui le précède.

symétrie avec la quarte aigüe $\text{mi}\flat\text{-si}\flat$ – et de deux notes « étrangères », $\text{ré}\sharp$ et $\text{fa}\sharp$. Au numéro 36, une partie des hauteurs de l'accord A4 sont redistribuées à travers les deux octaves de l'ambitus et sont complétées par deux notes qui ne figurent pas dans la matrice harmonique, $\text{fa}\sharp$ et $\text{sol}\sharp$. On peut considérer que celles-ci proviennent d'une variation sur le modèle du trille, étant donné qu'elles sont distantes d'un demi-ton par rapport au $\text{mi}\sharp$ et au $\text{sol}\sharp$ présents dans le schéma d'origine. Dans la dernière sous-section paire, les agrégats sont des permutations de A_R enrichies d'un $\text{do}\sharp$ ou d'un $\text{mi}\flat$, seule hauteur absente des échelles harmoniques génératrices. Les arpèges qui se rapportent au second modèle se réfèrent quant à eux à des échelles harmoniques communes à plusieurs accords générateurs, et non directement auxdits accords. Les agrégats des numéros 37, 39 et 41 sont en effet basés sur une hybridation des trois accords médians. Il résulte de ce procédé un certain statisme de l'harmonie se maintenant toujours dans la même échelle, quels que soient les objets énoncés. L'accompagnement de l'ensemble instrumental, s'inscrivant dans la continuité du mouvement polyrythmique perpétuel qu'il exécute depuis le début de la section, renforce le caractère amorphe et indéfini de la progression harmonique des interventions solistes en complétant presque systématiquement le total chromatique.

Les solistes assument également une fonction de connexion logique de la forme, annonçant la fin d'une sous-section tout en initiant la suivante par une impulsion dynamique très différenciée. Toutefois, si ce principe est bien respecté pour les trois premières sous-sections³⁶⁸ de cette matrice entropique – exception faite de l'introduction de la section –, il apparaît rapidement comme un effet de surface dont l'ordre n'est qu'une illusion pour la perception. Outre le fait que la durée et la densité des complexes varient grandement d'une sous-section à une autre, la ponctuation des accords et le modèle dynamique de l'accentuation deviennent de moins en moins synchrones à mesure que le modèle structurel est répété. C'est précisément ce geste de désynchronisation des complexes qui est à l'origine des séquences entropiques d'accentuation que nous avons évoquées plus haut. Ce décalage émerge au début du numéro 37 comme un effet local de durée, à l'endroit même où le schéma d'accentuation devrait rencontrer l'accord transformé, selon le modèle déployé dans les trois sections précédentes.

³⁶⁸ Notons que la troisième sous-section ne commence pas tout à fait au numéro de répétition auquel elle correspond dans la partition, contrairement aux deux sous-sections qui la précèdent. Les numéros 34 et 35 débutent en effet directement sur l'accord arpégé des solistes, alors que le numéro 36 intervient deux mesures avant l'accord de la troisième section. Ce décalage, qui s'accroît à chaque changement de numéro de répétition, ne correspond pas ici au refus de synchronisation des différents complexes structurels que l'on retrouve dans les sous-sections suivantes, mais

The figure displays a musical score for section III, *Répons*, consisting of eight systems of piano music. Each system represents a measure, numbered from 34 to 41. The notation is arranged in two staves (treble and bass clef) per system. The chords are indicated by letters below the staves:

- Measure 34: P1 - P2 - C, V, H
- Measure 35: P1, P2, C, V, H
- Measure 36: P1, H, V, C - P2
- Measure 37: P1, C, H, V, P2
- Measure 38: P1, P2, H, V, C
- Measure 39: C, P2, H, V, P1
- Measure 40: P1, P2, G, C, H
- Measure 41: P1, C, H, V, P2

Figure 3.8 : Construction des arpegges et accords solistes, section III, *Répons*

Si nous nous sommes attachés à présenter les principes d'écriture qui régissent l'ensemble du discours musical de cette troisième section de *Répons* sans toutefois les diviser méthodiquement en séquences, c'est que l'articulation formelle de ces procédés n'est pas aussi intelligible et systématique que dans la première section. Le caractère linéaire et statique de la forme est une conséquence de la nature des procédés d'écriture utilisés. Ceux-ci ne sont en effet

pas polarisés comme c'est le cas dans la matrice ordonnée, dont le squelette structurel se justifie immédiatement par l'évolution de l'écriture verticale vers une écriture horizontale, n'impliquant donc aucune logique d'articulation *a priori*. Contrairement à la première section, ce gamelan n'est pas construit selon des procédés d'écriture appliqués à des objets limités, des lignes ou des points. Ainsi, la ligne continue que nous avons identifiée comme trame harmonique de fond de la section est-elle à comprendre comme une ligne non de points mais de complexes harmoniques et timbriques. La composition d'objets d'un tel niveau d'abstraction, de flexibilité, produit nécessairement un discours musical foisonnant, diversifié et, dans le même temps, efface les contours de l'articulation logique, la rendant moins immédiate qu'elle pourrait l'être dans une construction contrapuntique au sens premier du terme. Pour reprendre le mot de Jean-Jacques Nattiez, la « forêt entropique³⁶⁹ » que figure cette section provient donc moins d'une simple absence de direction dans la forme que d'une multiplicité d'articulations établies à tous les niveaux de la composition dessinant autant de formes virtuelles dont l'hétérogénéité n'est volontairement pas contenue dans un modèle structurel contraignant qui en faciliterait la perception.

Cette absence de polarisation se manifeste également dans la confrontation entre l'écriture instrumentale et le dispositif de traitement électroacoustique. En effet, contrairement à la première section dans laquelle les séquences dites « d'arpèges d'arpèges » produites par le module de *frequency shifting* et les lignes à retard régulières participent de l'écriture instrumentale comme une dérivation de la figure de trille, le module de traitement appliqué aux solistes dans cette section n'est pas vraiment intégré aux procédés compositionnels mis en œuvre. De fait, la modulation en anneau qui est convoquée ici est appliquée de manière linéaire, élargissant les espaces sonores et timbriques des solistes, sans toutefois exercer une influence majeure sur le développement. Par ailleurs, il est une particularité d'ordre esthétique qui transparait dans le rapport de l'électronique au discours musical et qui contredit partiellement la position théorique de Boulez sur ce point : alors qu'il répète à plusieurs reprises dans ces cours au Collège de France que le domaine électroacoustique ne peut s'intégrer à un discours musical « choisissant » en raison de ce qu'il « rend caduque toute idée même de choix³⁷⁰ » et qu'il est de nature *infinie* donc informel par essence, le compositeur attribue dans *Répons* l'écriture verticale traditionnelle et l'établissement du texte le plus formalisé à une section dont

³⁶⁹ J.-J. Nattiez, « Répons et la crise de la “communication” musicale contemporaine », *Répons/Boulez*, op. cit., p. 34.

³⁷⁰ P. Boulez, « La composition et ses différents gestes », *PdR III*, p. 152.

le matériau principal est fourni et dirigé par le dispositif électroacoustique et, à l'inverse, développe une écriture horizontale complexe et non directionnelle à dominante orchestrale.

Ces deux sections exposent donc le réservoir complet des matériaux et procédés d'écriture exploités par le compositeur selon différentes configurations pour former la partition de *Répons*. Boulez identifie chaque élément par rapport à la dialectique de l'ordonné et de l'entropique qui se déploie à travers toute l'œuvre. Cette cartographie annoncée des différents gestes compositionnels agit dès lors comme l'un des nombreux moyens d'orientation de la perception mis en œuvre à travers tout le développement musical, offrant à l'auditeur une somme de repères formels et poétiques qu'il identifiera avec un degré de facilité dépendant de l'acuité de son oreille musicale. De cette manière, le compositeur assure la continuité et la cohérence de l'œuvre dans toute sa durée tout en ne limitant pas le développement du discours, dont l'entropie induit parfois une écriture complexe, à la limite de l'intelligible. La fonction matricielle de ces deux sections laisse à penser qu'elles sont conçues comme deux « formants » de l'œuvre, en écho au concept formulé en 1954. Le formant de *Répons* n'est pas exactement de même nature que le formant de la *Troisième sonate*, le texte n'étant ni ouvert à une multiplicité de parcours choisis, ni établi « hors temps », mais obéit à la même idée, celle d'une structure formelle primaire pouvant « engendrer d'autres “développants”, s'imposant comme des tous distincts, se rattachant, toutefois, par leur structure, aux *formants* initiaux³⁷¹. » Les développants que mentionne ici le compositeur à propos de la *Sonate* se rapportent, dans *Répons*, aux six sections de l'œuvre engendrées par des configurations uniques du rapport ordre-entropie, au degré de parenté variable avec les deux formants.

b. Au niveau syntaxique : une structure en tropes et commentaires

Parallèlement à la dialectique ordre/entropie qui sous-tend l'œuvre, Boulez propose dans *Répons* une stratégie formelle déployant au sein même de l'écriture la problématique de la musique mixte. Dans cette perspective, le compositeur associe à chaque formant une section qui reprend et réattribue les matériaux aux trois groupes de l'effectif – ensemble instrumental, solistes et dispositif électronique – selon une disposition bien distincte. La seconde section de la partition correspond à ce « trope » du premier formant. Celle-ci se décompose en cinq sous-sections, répétant chacune le même squelette structurel articulé autour d'un réservoir de gestes

³⁷¹ P. Boulez, « Sonate “que me veux-tu” », *op. cit.*, p. 437. C'est l'auteur qui souligne.

compositionnels similaire à celui qui précède. Cependant, ces séquences sont orchestrées différemment : la figure d'accord arpégé et le motif sont pris en charge par l'ensemble orchestral, et le rôle de soutien que celui-ci endossait dans la première section est alors dévolu aux solistes.

Ces permutations ne se limitent pas à des variations d'instrumentation entre les deux groupes de l'effectif, impliquant directement la nature de l'écriture attribuée à certains de ces gestes. La texture électronique de la deuxième section se rapporte ainsi à la figure d'entretien des accords de l'ensemble instrumental dans les trois dernières sous-sections du formant, aux numéros 23, 24 et 25 de la partition. Comme le montre la figure 3.9, qui retranscrit la première occurrence de ce processus, l'accord est entretenu par répétition des différentes hauteurs selon des cellules rythmiques hétérogènes. Ce complexe rythmique, qui pourrait préfigurer le gamelan instrumental du formant entropique, n'est pas encore envisagé dans sa pleine nature informelle. Si ce processus n'est pas présent dans sa forme instrumentale dans la deuxième section, le dispositif électronique se substitue à lui, produisant un effet similaire par le biais de lignes à retard irrégulières appliquées aux notes appoggiaturées des instruments résonants. Dès lors, la fonction que l'écriture électronique attribue à cette séquence dépasse le simple rapport de variation qu'elle semble entretenir avec la figure orchestral du formant, renouvelant irréversiblement sa signification dans le discours musical : le geste entropique qui n'était perçu que dans une stylistique de la résonance, comme un seul complexe statique et de courte durée, revêt ici un caractère contrapuntique nouveau qui, ce faisant, lui confère son autonomie vis-à-vis de l'accord tenu. La séquence mixte ne se rattache ainsi ni à la structure de la séquence instrumentale qui l'engendre pourtant, ni à ses qualités propres et ses possibilités de développement.

À l'instar du traitement accordé à ce procédé, la section elle-même ne peut être comprise comme une simple variation de celle qui la précède. Elle est certes construite sur un modèle très similaire, articulant des séquences aux attributs analogues autour d'un squelette structurel répété à plusieurs reprises, mais la logique qui sous-tend son déploiement est bien distincte. En premier lieu, ce n'est plus l'arpège qui constitue l'élément thématique du développement, mais la séquence de motif qui intervenait entre l'accord arpégé et les arpèges d'arpèges. Conséquemment, l'organisation formelle diverge du modèle, dont le squelette structurel se limite alors à deux moments : une séquence motivique à dominante orchestrale et une séquence entropique soliste. De plus, le caractère transitoire que la section opère entre les deux formants propose une configuration particulière de la dialectique ordre/entropie, qui s'éloigne nécessairement de l'ordre établi dans la première section. Le fractionnement séquentiel

clairement identifié des sous-sections est directement confronté à une forme de désordre qui se développe au niveau local dans les deux séquences sous l'impulsion des solistes. Ils effectuent de légères variations rythmiques et mélodiques, créant une forme d'aura autour des notes du cantus firmus lorsqu'ils accompagnent l'ensemble instrumental dans ses motifs. Disposée de manière relativement homogène entre les différents solistes convoqués dans la plupart des sous-sections, cette aura se densifie au climax de la section, rendant les contours du motif moins intelligible (figure 3.10). En outre, chaque soliste s'interrompt systématiquement en gelant une note du motif, créant un accord entretenu en trille qui s'achève sur une courte fusée.

a)

b)

Figure 3.9 : a) Accord entretenu, figure orchestrale, section I n° 23 mes. 1-2 ; b) première intervention de la séquence entropique des solistes, section II n° 27 mes. 2, *Répons*

The image shows a musical score for five instruments: motif (cordes), Pno. 1, Hpe, Pno. 2, and Vibra. Cymb. The score is for section II n° 28 mes. 1-5, Répons. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns and melodic lines across five staves. The motif (cordes) staff is at the top, followed by Pno. 1, Hpe, Pno. 2, and Vibra. Cymb. at the bottom. The score includes various articulations such as trills and accents.

Figure 3.10 : Superposition motif-variation, section II n° 28 mes. 1-5, *Répons*

Si le modèle du premier formant est donc bien présent dans cette deuxième section de *Répons*, celui-ci est contredit à plusieurs niveaux. D'une part, les solistes opèrent un dérèglement des processus qui composent le discours musical et ouvrent la forme à une complexité due à une écriture plus contrapuntique ; d'autre part, l'organisation générale est rendue plus complexe par la superposition des séquences – qui restent, dans leur globalité, très proches des différentes structures locales articulées dans la première section – ainsi que par la mise en œuvre d'une véritable mixité dans la hiérarchie formelle, le développement étant dirigé à égale proportion par l'orchestre qui prend en charge le déploiement des motifs et le dispositif électronique dont dépendent les moments entropiques. Ajoutons enfin que ce « désordre » atteint également la progression harmonique des occurrences du squelette structurel, en ce qu'elle n'est non seulement plus énoncée verticalement, mais qu'elle n'est pas non plus aussi clairement définie par rapport aux accords générateurs – seul l'accord de *Répons* est tenu par l'ensemble instrumental dans la dernière sous-section, les réservoirs de hauteurs et intervalles convoqués dans les différentes séquences n'étant jamais rattachés à un accord générateur mais au total chromatique ou à des échelles communes entre au moins deux d'entre eux. Il apparaît donc de cette description que la section est conçue comme un « développant » de celle qui la précède, renforçant ainsi l'aspect « formantique » de l'introduction des instruments résonants et du dispositif électronique.

Le second formant engendre lui aussi un trope mixte. Il ne lui succède toutefois pas directement mais apparaît à la cinquième section de la partition³⁷². La permutation des gestes compositionnels entre les deux écritures concerne toutes les séquences de la matrice entropique et s'effectue dans les deux sens. Les accords que jouaient les solistes, dont la résonance était amplifiée par la modulation des instruments, sont ici pris en charge par les cordes soutenues par les cuivres. Cependant, leur procédé de construction est différent : ils sont déduits d'une même base harmonique dont le schéma de variation et de densité est établi selon une progression en crescendo-decrescendo déployée à travers toute la section. Comme on peut le voir sur la figure 3.11, ces agrégats ne se réfèrent aux accords générateurs de l'œuvre que de façon indirecte : si les intervalles convoqués sont communs aux cinq complexes harmoniques originels, la répartition des hauteurs autour du $mi\flat$ – qui est, rappelons-le, la seule hauteur qui ne figure pas dans le réservoir harmonique initial – exclut d'emblée l'identification de la référence. Par ailleurs, s'il convient de noter l'omniprésence du $mi\flat$ en position la plus haute dans chacune des variations, note supérieure de A_1 ³⁷³, ce repère est partiellement masqué par les rapports intervalliques que cette note polaire entretient avec les autres hauteurs de la partie supérieure des accords, correspondant plutôt à l'échelle harmonique que forment A_3 et A_4 . En outre, les cuivres énoncent successivement les notes polaires $la\sharp$, $si\flat$, $la\sharp$ et $si\sharp$ qui s'ajoutent au $mi\flat$, complexifiant ainsi la perception du cheminement harmonique des cordes. Si cette séquence conserve sa fonction de « connecteur logique » articulant la forme, elle la remplit de manière plus discrète. Les agrégats sont tenus sur de très longues durées, dans un registre de nuances néanmoins très faibles – *piano* dans la première sous-section, puis *pianissimo* pour le reste de la section – et statiques, contrastant ainsi avec le traitement du modulateur en anneau qui positionnait la résonance des accords au premier plan d'écoute dans le formant entropique. Enfin, ces accords sont dissociés de l'anacrouse arpégée présente dans le modèle puisque les arpèges sont joués par le groupe soliste au moment de l'attaque des cordes, s'amenuisant à mesure que la structure se répète, jusqu'à disparaître complètement à la sixième sous-section.

³⁷² Notons que cette section ne figure pas dans *Répons 1*, qui s'achevait sur la quatrième section que nous détaillons plus loin, et ne fût ajouté à la partition qu'en 1982, dans la deuxième version de l'œuvre.

³⁷³ Hauteur qui forme avec les notes supérieures des quatre autres accords les cinq notes polaires de *Répons*, qui assurent sa cohérence à l'œuvre tout en agissant comme repères pour la perception selon Jean-Jacques Nattiez. Voir J.-J. Nattiez, op. cit., p. 33.

The image shows a musical score for strings, measures 47 through 53. The score is written in 4/4 time and features complex, dense chordal textures. Each measure is marked with a box containing its measure number (47, 48, 49, 50, 51, 52, 53). The notation includes various chordal figures with fingerings (e.g., 6M, 6m, 7M, 5) and articulations (e.g., accents, slurs). The texture is highly polyphonic and rhythmic, characteristic of Boulez's style.

Figure 3.11 : Construction des variations de l'accord des cordes, section V, *Répons*

Le gamelan est alors pris en charge par les instruments résonantes et le dispositif électronique selon l'identité musicale qui leur est propre, conformément au principe de réécriture du trope. La polyrythmie complexe est créée à l'aide de deux procédés : le premier, faisant écho à la trame continue du formant, est attribué aux instrumentistes – à l'exception du second piano remplacé par un orgue électrique qui tient durant les six premières sous-sections l'accord à l'origine des variations énoncées par les cordes ; le second, qui n'a pas vraiment d'équivalent dans le modèle, exploite les possibilités rythmiques particulières du domaine électroacoustique. L'écriture des parties solistes est en effet très linéaire et globalement continue, marquant chaque double-croche de la séquence. Toutefois, la structure qui en résulte n'est pas aussi informelle que celle à laquelle elle renvoie. Elle est bien définie dans le temps de sorte à ce que chaque instrument est limité à une seule phrase par occurrence. À l'instar de chaque geste compositionnel établi pour ce groupe, ces phrases ne sont pas uniformes mais varient en longueur tant sur le plan vertical – entre les strates de la polyphonie d'une même séquence – que sur le plan horizontal – entre les phrases énoncées par un même instrumentiste. Boulez réapplique ici le procédé de formalisation des arpèges d'arpèges de la première section déployée sur chaque intervention du groupe dans les sections que nous avons décrites. Celle-ci consiste à définir la longueur de chaque développement syntaxique du matériau en fonction d'une modélisation de l'enveloppe sonore moyenne de chaque instrument. Au numéro 21, les accords arpégés effectués simultanément sont spatialisés selon un schéma particulier, dont « [l'évolution] dépend directement du volume du son, qui est lui-même proportionnel à l'amplitude de l'enveloppe [...] de la forme d'onde du son³⁷⁴. » Il résulte de ce procédé basé sur l'analyse acoustique des sons « l'impression globale d'un seul geste spectaculaire, lentement brisé en plusieurs éléments³⁷⁵ ». Cette structure formelle ne peut correspondre qu'à ce type d'effectif : le piano, le cymbalum, la harpe, le glockenspiel et le vibraphone produisent des sons dont la forme de l'enveloppe est identique, avec une attaque très rapide puis une phase

³⁷⁴ A. Gerzso, op. cit., p. 78.

³⁷⁵ Idem.

d'extinction exponentielle dont la durée dépend de la facture de l'instrument et de la hauteur jouée. Comme le rappelle Gerzso,

[...] les notes aigües du piano ont une attaque abrupte et une décroissance plus rapide que les notes graves. Et une note de glockenspiel a une attaque plus abrupte et une décroissance plus rapide que la même note jouée au piano³⁷⁶.

Bien que la séquence soliste de la cinquième section n'applique pas linéairement le modèle analytique, sa structure est articulée selon le même effet. À chaque intervention, les solistes commencent ensemble mais s'interrompent un à un, dans un ordre chaque fois renouvelé. L'identité d'écriture du groupe soliste est conservée jusque dans le matériau de base de ce procédé. Comme le montre la figure 3.12, la première phrase de la harpe est intégralement dérivée de la figure de trille omniprésente dans les interventions des solistes depuis la première section de l'œuvre. Ces trilles, parfois réduits à de simples paires chromatiques non répétés, se déploient selon des unités de durées différentes qui, une fois assemblées dans une même voix, créent incidemment une ligne mélodique sans structure apparente. Ce principe est généralisé à l'ensemble des phrases dont la densité et la complexité varient en fonction du nombre de paires chromatiques et de trilles qui la composent. En outre, les rapports intervalliques ne se limitent pas au demi-ton, les termes de certaines paires chromatiques étant présentés avec une ou plusieurs octaves de distance.

L'évolution de cette séquence diverge sensiblement du caractère perpétuel de la ligne continue entendue dans la troisième section. Les phrases des solistes sont en effet soumises à un geste global, dirigé vers l'épuisement des relations harmoniques au fil des reproductions de la structure. Les interventions se resserrent autour d'un nombre restreint de paires chromatiques, jusqu'à n'être constituées que de deux hauteurs, voire d'une seule note pour le xylophone. Dans ce dernier cas, la ligne rythmique est créée par des appoggiatures qui s'intercalent entre les notes répétées, à intervalles irréguliers. Par ailleurs, le xylophone se démarque sensiblement des autres solistes au niveau du matériau qu'il exploite. De fait, ses interventions agencent différentes espèces de trilles ne se limitant pas à l'exposition de paires chromatiques modulées par une ou plusieurs octaves mais introduisent des rapports intervalliques plus diversifiés, de la seconde majeure à la quinte.

³⁷⁶ Idem.

Figure 3.12 : Transcription des paires chromatiques et trilles, harpe, numéro 47, section V.

La structure que nous venons de présenter n'est cependant pas directement perceptible, elle agit plutôt comme une trame de fond pour une séquence rythmique électronique d'une grande complexité. Le dispositif transforme le timbre des instruments par un modulateur en anneau et y applique des lignes à retards selon trois « circuits » : le premier consiste en un répertoire de lignes à retards programmées selon plusieurs patterns rythmiques qui sont sélectionnés dynamiquement, sans transformation du timbre ; le deuxième applique à l'instrument capté une ligne à retards isochrones et chaque répétition de la cellule enregistrée est envoyée dans le modulateur ; le dernier circuit fonctionne comme le précédent, à ceci près que sa configuration est dynamique. Les circuits A et C sont donc composés de plusieurs ensembles de données – jusqu'à quatre pour le circuit A et huit pour le circuit C – qui redéfinissent les paramètres de transformation – fréquences des retards et modulation – et de spatialisation plusieurs fois au cours d'une même phrase, selon une période régulière indépendante de la logique musicale de la ligne mélodique traitée. Enfin, le dispositif applique à chaque retard une valeur dynamique différente, dans une échelle allant du *pianissimo* au *fortississimo*, dont le schéma d'attribution varie aussi en fonction des ensembles de données dans les deux circuits dynamiques. L'effet produit est alors extrêmement dense, puisque que les lignes à retards se superposent non seulement aux phrases des instrumentistes mais aussi entre elles et leur nombre peut être rapidement décuplé avec les deux circuits variables. Si ce geste évoque le gamelan orchestral entendu deux sections auparavant, sa nature en est tout à fait distincte, tout comme la stratégie d'écoute qu'elle suscite. De fait, les lignes rythmiques ne sont plus aussi intelligibles que dans le formant. Elles ne sont pas non plus guidées par la trame de fond régulière qu'elles accentuent. Les valeurs rythmiques obtenues ne sont pas quantifiables dans le système traditionnel de division des durées.

Le modulateur en anneau utilisé dans les circuits B et C ne se résume pas à des modifications de timbre mais ajoute également une dimension entropique à l'espace harmonique des phrases. Comme le montre la figure 3.13, la plupart des hauteurs résultant des

transformations ne correspondent pas à des valeurs disponibles dans le système tempéré sur lequel sont accordés les cinq instruments. Dans l'exemple que nous reproduisons, le sol_b modulé réapparaît à plusieurs reprises au cours des transformations, à différentes octaves. Toutefois, si l'on se réfère au tableau relevant les fréquences exactes des modulations, les hauteurs n'atteignent jamais exactement les fréquences correspondantes dans l'échelle tempérée.

f_m (Hz)	Sol _b ₂ ($f=185$ Hz)				Do ₄ ₄ ($f=523,25$ Hz)			
	-		+		-		+	
92	93		277		431,25		615,25	
138	47		323		385,25		661,25	
230	(-) 45		415		293,25		753,25	
184	(1)		369		339,25		707,25	
276	(-) 90		461		247,25		799,25	
322	(-) 137		507		201,25		845,25	
368	(-) 183		553		155,25		891,25	
460	(-) 275		645		63,25		983,25	
506	(-) 321		524		(17,25)		1029,25	
414	(-) 229		599		109,25		937,25	
552	(-) 534		737		(-) 29,25)		1075,25	
598	(-) 413		783		(-) 75,25		1121,25	
644	(-) 459		829		(-) 121,25		1167,25	

Figure 3.13 : Modulation de fréquence du trille de la harpe, section V n° 48, *Répons*.

À nouveau, ce trope constitue moins une variation du formant qui l'engendre qu'un « développant » autonome dont le matériau est fourni par la section à laquelle il se rapporte mais dont la thématique est bien distincte. La cinquième section de *Répons* n'est en rien comparable à l'effet de durée de la matrice entropique, qui est une conséquence de l'aspect

informel de son développement dont la logique d'articulation est sans cesse détournée par une accumulation de grilles de lecture à plusieurs niveaux de la composition. L'écriture est, au contraire, précisément ordonnée par un modèle structurel invariant et le déroulement temporel du discours musical est circonscrit dans le temps par un mouvement d'épuisement de la dynamique appliqué à toutes les séquences. Cela se répercute sur la forme générale de la section qui s'achève sur une sous-section indépendante du développement et qui fait office de clausule. Dans cette coda, au numéro 53 de la partition, chaque séquence est variée pour assurer la transition avec ce qui suit. L'accord des cordes n'est plus tenu mais entretenu par des tremolos et les instruments se dissocient en plusieurs voix conformément au schéma qui était appliqué aux solistes dans les sous-sections précédentes. La structure de la séquence soliste est également modifiée, les entrées des différents instruments n'étant plus simultanées mais échelonnées en quatre phases : le premier piano et la harpe ; le vibraphone ; le cymbalum ; le second piano. Ce dernier se substitue au xylophone qui assure la fonction de soutien des cordes dévolue à l'orgue électrique jusqu'alors.

Le processus de traitement électroacoustique est lui aussi reconfiguré en un programme plus complexe ; l'ordinateur sélectionne aléatoirement trois ensembles de paramètres de retards et de modulation parmi un réservoir de trois séquences préprogrammées pour chaque choix. Chaque ensemble est ensuite appliqué successivement au flux sonore capté suivant des périodes de temps définies en millisecondes. Une fois les trois ensembles énoncés, le dispositif exécute à nouveau le programme jusqu'à ce qu'il ne reçoive plus de flux sonore. Pour conclure, la dernière séquence de la structure est supprimée au profit d'un jeu d'alternance entre trois phrases courtes du premier piano transformées selon le procédé que nous venons de décrire et des interventions des bois de longueur variable rappelant l'articulation des séquences de la section à un niveau très localisé dans des phrases très courtes (figure 3.14).

The image shows a musical score for woodwinds, specifically for Flute (Fl.), Clarinet (Cl. b.), and Bassoon (Bass.). The score is divided into three measures, each marked 'Rapide (♩ = 120 - 132)'. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The woodwinds are playing in a highly rhythmic and textured manner, with frequent articulation and dynamic shifts.

Figure 3.14 : Intervention bloc C bois, section V n° 53, *Répons*.

La forme en trope de *Répons* ne se résume pas simplement à ces deux sections dont le degré de parenté avec leur matrice respective est très élevé. Chaque formant donne lieu à un développant plus ambigu tant dans son parcours formel qu'en ce qui concerne le rapport qu'il entretient dans la dialectique entre ordre et entropie en regard de son modèle structurel. Dans le cas du premier formant, c'est avec la quatrième section de l'œuvre que se manifeste ce lien, l'une des plus longues de l'œuvre³⁷⁷, conclusion la première version de la partition. La disposition des séquences est identique : le groupe soliste prend en charge le squelette structurel conçu autour de la figure de trille articulant les séquences « anacrouse arpégée – trille – motif », et la texture de l'ensemble instrumental est constituée par des longs accords entretenus répartis dans les trois pupitres. Toutefois, le traitement du matériau est inédit. Les gestes exécutés par les solistes sont en effet dérivés en une structure syntaxique locale réduite à une cellule thématique reprise et développée par tous les solistes. Cette cellule, dont la figure 3.15 retranscrit un exemple, est l'unique matériau développé par les instruments résonants dans toute cette section.



Figure 3.15 : Premiers blocs « anacrouse arpégée – trille – motif » du premier piano, section IV n° 42 mes. 4-5, *Répons*

De plus, les cinq voix de cette séquence – le second piano n'intervient pas dans la section, remplacé par l'orgue électrique qui assure, comme dans la section qui suit, une fonction de trame harmonique indépendamment des autres solistes – ne sont pas ordonnées et uniformisées dans le développement. Dans le formant ordonné, la disposition des instruments résonants et telle que même lorsque l'écriture est horizontale et que les interventions ne sont pas homorythmiques, elles se succèdent toujours de sorte à ce que le groupe ne forme qu'une seule instance du discours musical. L'articulation des différentes phrases solistes dans la quatrième section rompt avec cet ordre. Les entrées des voix sont échelonnées à travers tout le développement, très espacées les unes par rapport aux autres³⁷⁸. Le profil dynamique esquissé

³⁷⁷ Cette section était donc la plus longue section mixte des deux premières versions de *Répons*, et représentait à peu près un tiers de la durée de *Répons I*.

³⁷⁸ Cette distance, dont l'intervalle correspond systématiquement à environ cinq mesures, s'accroît légèrement entre les deux dernières entrées du fait de l'évolution de la structure métrique.

par cette densité croissante rappelle en miroir le modèle issu de l'analyse des enveloppes sonores des instruments solistes établi pour les arpèges d'arpèges, étendu ici à un niveau morphologique supérieur. À cette densité « organologique » s'ajoute également une logique de développement basée sur la prolifération des trilles, de l'anacrouse et du motif, déployée différemment à chaque occurrence de la cellule. Cette dernière est alors parfois compressée, étirée, fragmentée voire amputée de sa partie motivique, sans aucune règle commune apparente, surajoutant ainsi à l'entropie latente de la structure formelle.

Conçu autour d'un module de synthèse additive couplé à un suiveur d'enveloppe, le dispositif de traitement n'est pas non plus ordonné par l'écriture musicale. La nappe sonore créée en combinant jusqu'à sept sons simultanés, synthétisés à partir de neuf tables d'ondes inharmoniques, est très statique – les paramètres de synthèse évoluent selon une fréquence minimale de quatre secondes, la majorité des objets sonores recouvrant au moins deux ou trois périodes – et le profil sonore de chaque élément est très diffus, apparaissant et s'éteignant dans un mouvement lent de crescendo ou de decrescendo, d'une durée d'une seconde environ, sans attaque. De plus, le volume de cette nappe est modulé selon l'enveloppe sonore de chaque instrument analysé en temps réel, produisant une sorte d'aura synthétique qui amplifie la résonance et agit sur le timbre de chaque soliste, mais ne participe pas à l'écriture musicale, contrairement aux modulations de fréquences et aux lignes à retards isochrones de la première section. Seules les variations d'amplitude des sons issus de la synthèse sinusoïdale (figure 3.16) semblent répondre au profil dynamique particulier appliqué aux instruments de l'ensemble central, mais n'influent pas sur le caractère des différentes structures compositionnelles du groupe soliste.

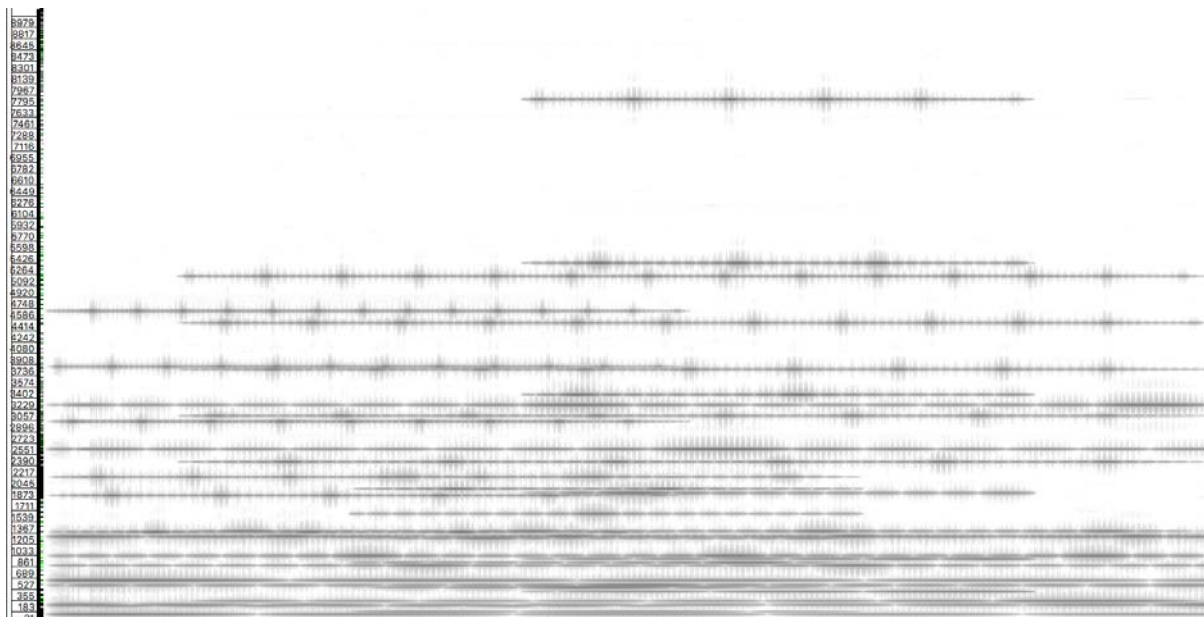


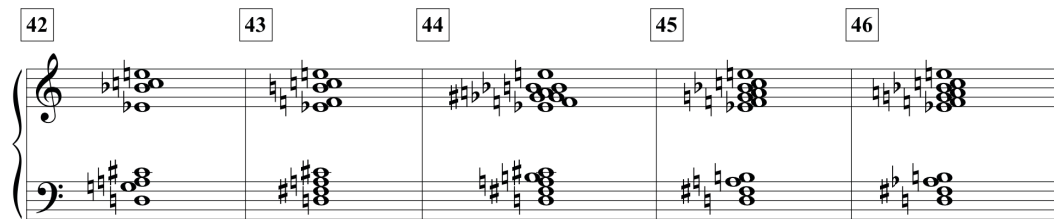
Figure 3.16 : Spectrogramme représentant les cinquante premières secondes de la nappe sonore obtenue par synthèse additive, section IV, *Répons*

Les accords tenus de l'ensemble instrumental exploitent quant à eux des structures inédites engendrées par hybridation du matériau des deux formants sur les plans syntaxique et rhétorique de la composition. Ces accords se déploient dans une texture sonore qui met en regard deux gestes compositionnels. Le premier consiste en une dissolution des agrégats obtenue en attribuant à chaque instrument une seule note, tenue selon une valeur de durée unique. Il résulte de ce procédé une masse sonore amorphe dans laquelle aucun accord n'est donné à entendre intégralement au même moment³⁷⁹. L'hétérogénéité du réservoir de techniques instrumentales utilisé, couvrant une large proportion du réservoir de profils timbriques disponible pour chacun des trois pupitres, abonde en ce sens, tout comme les figures d'entretien des notes – tremolos, trilles classiques ou avec un coefficient d'oscillation qui recouvre plusieurs hauteurs de l'accord, dépassant l'oscillation au demi-ton. L'évolution est d'autant plus imperceptible que les accords qui se succèdent sont tous compris dans le même intervalle de seizième – la seconde majeure [ré[♯] - mi[♯]], dont les termes sont disposés à deux octaves de distance – et les notes varient de proche en proche, conformément à la logique de déduction appliquée à tout le matériel harmonique de l'œuvre (figure 3.17). De plus, chaque note tenue est impliquée dans un modèle commun de nuances, composé de brèves cellules de

³⁷⁹ Seul le premier accord est joué intégralement par l'ensemble instrumental au complet, réactivant le discours musical, temporairement suspendu par une cadence à la fin de la troisième section. Néanmoins, le caractère diffus de la texture est très vite affirmé par les bois et les cordes qui s'interrompent de manière irrégulière dans un intervalle de temps d'à peine deux mesures.

crescendo-decrescendo, qui s'adapte cependant aux lignes temporelles de chaque instrument et ajoute ainsi à l'impression de statisme harmonique de la texture. La seule dynamique qui se dégage de l'ensemble instrumental tient finalement à un effet de densification de l'espace harmonique provoquée par les fusées en appoggiatures saturant la polyphonie en remplissant chromatiquement le large ambitus de l'effectif.

a)



b)

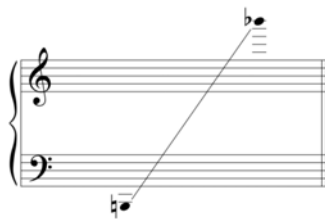


Figure 3.17 : a) Table des accords de l'ensemble instrumental ; b) ambitus des fusées, section IV, *Répons*

La présentation des accords est ponctuée par une séquence qui fait écho aux structures d'accentuation entendues dans le second formant de l'œuvre. Sa première exposition est constituée de courtes attaques disséminées entre les cuivres, composant une version rythmique irrégulière de l'accord. À l'instar des voix solistes, ce matériau prolifère de sorte à ce que le mode de présentation unique du premier accord, caractérisé par des doubles croches jouées dans des nuances faibles et accentuées, se développe en une grande variété de figures déduites du matériau de la première section – batteries de notes répétées, fusées composées d'accords ou de gammes chromatiques arpégées, trilles. Cette accentuation atteint une densité telle qu'elle relègue la séquence des accords tenus au second plan dans la deuxième moitié du discours, substituant aux trilles de larges cellules de gammes chromatiques montantes et descendantes. La texture amorphe n'apparaissant qu'au gré de quelques trilles au point culminant du développement reprend néanmoins sa position à la conclusion de la séquence qui se fige autour du dernier accord entretenu. Si les différentes instances qui composent la syntaxe du premier

formant de *Répons* sont préservées dans cette section, la mise en texte du matériau ne se réfère pas ou peu à son contexte formel original. L'écriture, à dominante horizontale, se refuse au séquençage en vigueur dans les sections antérieures, évitant soigneusement tout repère formel pour l'audition. Il résulte de cet « effet de durée », que Dominique Jameux compare à une « marche funèbre³⁸⁰ », un *commentaire* entropique du premier formant de l'œuvre, en écho à la stratégie formelle mise en œuvre dans le *Marteau sans maître* et dans le deuxième formant de la *Troisième Sonate*.

Le second formant entretient un rapport de même nature avec la sixième section de la partition, aux proportions équivalentes à ce que nous venons de décrire. La forme de cette section adopte le schéma séquencé devenu familier, qui s'étend sur dix-sept sous-sections et articule trois structures semblables aux séquences de la matrice entropique. Chaque sous-section débute par une anacrouse arpégée – d'accords ou de gammes chromatiques – principalement attribuée à l'ensemble instrumental mais systématiquement soutenue par le groupe soliste. À l'instar du trope mixte du second formant, la structure se rapportant à la trame continue est prise en charge par les différents solistes. Chaque instrument résonant énonce en effet un flux ininterrompu de doubles-croches très dense sur le plan harmonique tant à l'échelle individuelle des instruments, qui s'expriment dans un ambitus assez restreint dépassant rarement deux octaves, qu'à celle du groupe dans sa totalité, les registres des différentes voix étant assez similaires. Cependant, le matériau est sensiblement plus varié que celui de la trame de fond de la ligne entropique : les voix solistes alternent entre des cellules mélodiques informelles et des batteries de notes répétées ou des formules de trilles d'agrégats chromatiques.

La structure est donc à la fois plus caractérisée et, conséquemment, plus statique que la matrice à laquelle elle se rattache. Cela se répercute sur l'évolution de l'écriture qui tranche à nouveau avec son modèle par sa directionnalité. L'ambitus des cinq voix se resserre au fil de chaque sous-section, parallèlement à la raréfaction des cellules mélodiques informelles, pour se figer pendant une durée indéterminée autour de notes répétées ou de trilles avant que le chef réactive le développement. Les contours formels de cette structure ne sont toutefois pas fixes : les voix s'organisent sans logique apparente, entrant indifféremment *tutti* ou en canon au gré de leurs rencontres. De plus, le dispositif électronique partage la même fonction qui lui est assignée dans le trope mixte du second formant, créant un halo rythmique dense autour des six voix solistes. L'effet produit ne permet pas de distinguer la polyphonie en détail, orientant la

³⁸⁰ D. Jameux, *Pierre Boulez*, op. cit, p. 442.

perception vers une compréhension englobante du geste. Dans cette section, les transformations se limitent à des lignes à retards isochrones, appliquées selon un processus inédit. L'ordinateur attribue à chaque instrument une ligne à retards dont les intervalles sont calculés à partir d'une unité commune, 120 millisecondes, et dont le nombre varie d'une sous-section à l'autre. Les transformations sont appliquées successivement à chaque instrument par l'ordinateur qui change d'entrée à chaque seconde selon un ordre donné répété en boucle. Le premier ordre défini – cymbalum, piano 1, harpe, xylophone, piano 2 puis vibraphone – est ainsi répété jusqu'à la troisième sous-section, à laquelle s'applique une nouvelle succession – piano 1, cymbalum, harpe, xylophone, vibraphone et piano 2 –, elle-même répétée jusqu'au changement suivant. Ces modifications dans la séquence de traitement ne suivent pas le schéma structurel musical puisqu'elles interviennent aux numéros 56, 57, 60 et 64 de la partition, recouvrant donc respectivement une, trois, quatre et six sous-sections. En outre, le phénomène d'enchevêtrement des différentes voix se répercute sur les transformations tendant à se chevaucher à partir du troisième ordre de succession des instruments, conséquemment à l'expansion des lignes à retards dont la durée tend à dépasser de plus en plus la fréquence de changement.

La dernière structure développée par l'ensemble instrumental reprend la séquence harmonique résonante initialement présentée par le groupe soliste, assurant à la section le contraste propre à l'écriture entropique de *Répons*. Les agrégats ne sont cependant pas tenus mais formulés selon des figures variées de batteries de notes répétées, de hauteurs tenues sur des durées variables, de trilles ou de tremolos, créant ainsi une multitude de lignes rythmiques hétérogènes directement inspirées du gamelan de la section balinaise. De plus, chaque voix est morcelée par de courtes cellules informelles qui interviennent irrégulièrement, morcelant un parcours harmonique dont le lien avec les accords générateurs de l'œuvre est déjà particulièrement complexe. De fait, les accords ne sont pas déduits à partir d'un profil intervallique homogène et sont construits sur des empilements de secondes mineures dont les termes ne renvoient pas toujours aux cinq accords établis par le compositeur (figure 3.18), évoquant plutôt la construction verticalisée des trilles que nous avons déjà rencontrée localement à plusieurs reprises au cours de l'œuvre. Cette méthode tranche radicalement avec la prédominance de la tierce dans les accords générateurs de l'œuvre, dont Célestin Deliège rappelait la couleur diatonique inattendue³⁸¹.

³⁸¹ Voir C. Deliège, op. cit., p. 49.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The measures are numbered from 54 to 70. The music is characterized by sustained chords, with notes often beamed together in groups, creating a dense, horizontal texture. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various chord voicings and some melodic fragments within the chords.

Figure 3.18 : Accords tenus par l'ensemble instrumental, section VI, *Répons*

En outre, la courbe mélodique dessinée par les notes polaires est difficilement perceptible tant elle est fractionnée et entrecoupée d'accords qui lui sont étrangers. La structure n'est pas plus ordonnée sur le plan morphologique : un jeu d'anticipations en efface peu à peu les contours et quelques voix empiètent sur la séquence arpégée qui précède ou qui suit, éclatant la présentation des accords à l'image de la destruction harmonique à l'œuvre dans le commentaire du premier formant. La sixième section de *Répons* se fait donc le commentaire du formant entropique au sens large – incluant également le trope mixte sous certains aspects – par la généralisation du caractère informel à tous les niveaux de la composition. Le matériau musical exploité n'est en revanche pas tant puisé dans le réservoir exprimé dans la troisième section de l'œuvre que dans les figures de trilles et de batteries de notes répétées dont l'origine tient plutôt du formant ordonné. À nouveau, si les éléments syntaxiques du formant auquel se réfère cette section sont conservés dans leur ensemble, leur mise en texte en est toutefois bien distincte. L'écriture est par ailleurs très horizontale et n'évolue guère au fil des sous-sections, sinon dans un « mouvement perpétuel³⁸² » que Dominique Jameux identifie également comme un effet de durée. Dès lors, la clausule intervenant au numéro 70, qui varie légèrement le schéma structurel, ne se justifie que comme signal conclusif interrompant une écriture automatique en

³⁸² D. Jameux, *loc. cit.*

prolifération qui n'appelle à aucune forme logique d'achèvement tant en raison de son développement indifférencié que de son parcours harmonique non polarisé.

Les six premières sections de *Répons*, constituant les partitions de 1981 et 1982 avec l'introduction instrumentale et la coda soliste mixte, répondent donc à une logique musicale qui n'est pas fondamentalement nouvelle dans l'esthétique boulezienne. Ainsi que le résume la figure 3.19, la configuration particulière des deux ensembles formels hiérarchisés – constitués chacun d'un formant, de son trope mixte et d'un commentaire – qu'articule la partition reprend le principe d'enchevêtrement des cycles du *Marteau sans Maître*, ainsi que le mode d'engendrement des sections expérimenté dans la *Troisième Sonate*. Ces deux éléments sont mis au service d'une logique musicale orientée vers une conception mixte de la musique, témoignant elle-même d'une forme renouvelée du principe de virtualité qui innerve la création musicale de Pierre Boulez depuis « Éventuellement ». Contrairement à la partition pour piano de 1957, la pluralité de lectures formelles de l'œuvre n'est pas soumise à la médiation apriorique de l'exécutant mais s'offre directement à l'auditeur, en ce qu'elle est prise en charge au sein de l'acte de composition. *Répons* se refuse alors à toute forme d'achèvement au sens définitif, tout en souscrivant suffisamment au caractère fini de l'œuvre occidentale.

C'est bien en ce sens que Jameux estime que la stratégie formelle est un « leurre », le discours musical se ménageant « la possibilité de poursuivre sans solution de continuité³⁸³ » : la caractérisation du matériau est ainsi faite que les différentes structures mises en jeu ne souffrent pas des multiples réécritures appliquées en cascade, dérivant la dialectique ordre/entropie jusque dans l'articulation du matériau musical. C'est précisément à travers cette dialectique que Boulez thématise la confrontation des domaines instrumental et électroacoustique, déduisant méthodiquement chaque élément syntaxique de l'application de chacune des deux natures d'écriture au matériau. Bien que *finie*, la partition propose une multitude de lectures formelles potentielles de l'œuvre, impliquant de nombreux degrés de détail. Ce faisant, *Répons* se refuse à un achèvement unique tout en souscrivant suffisamment à l'objectivation pour satisfaire aux prérogatives de l'œuvre occidentale. Dès lors, l'écart entre le projet absolu de l'œuvre et les paramètres de sa réalisation, qui s'était manifesté au point de risquer l'éclatement du concept d'œuvre en même temps qu'il révélait les limites de sa démarche à la fin des années 1950, se trouve absorbé par la logique musicale sous l'impulsion

³⁸³ D. Jameux, *op. cit.*, p. 440.

de la confrontation entre le monde de l'écriture musicale et le monde sonore du traitement électronique en temps réel.

<p>Introduction : Prise en charge par l'orchestre. Réduction de l'œuvre présentant les motifs, les relations harmoniques et les contrastes de caractère déployés dans les sections suivantes.</p> <p>Section 1 [21-26] : Formant 1 « ordonné ». Écriture oblique dupliquant la figure du trille. Transfert du principe du modulateur de fréquence dans le domaine instrumental.</p> <p>Section 2 [27-31] : Commentaire du Formant 1. Renversement mixte des structures. Progression vers la complexité et la multiplicité des échelles temporelles du Formant 2.</p> <p>Section 3 [23-41] : Formant 2 « entropique ». Hétérophonie orchestrale d'une ligne continue. « Gamelan balinais » multipliant les lignes temporelles.</p> <p>Section 4 [42-46] : Trope mixte du Formant 1. « Effet de durée » concluant <i>Répons 1</i>.</p> <p>Section 5 [47-53] : Commentaire du Formant 2. Renversement mixte des structures.</p> <p>Section 6 [54-70] : Trope mixte du Formant 2. « Effet de durée » annonçant la Coda de <i>Répons 2</i>.</p> <p>Coda [99-103] : Écriture non développante, enchaînant les séquences d'arpèges d'arpèges introduites dans le Formant 1. L'orchestre n'intervient pas.</p>	<p><u>1981</u></p> <p><u>1982</u></p>
--	---------------------------------------

Figure 3.19 : Tableau récapitulatif de la forme en tropes de *Répons 1* et *Répons 2*³⁸⁴

2. Une requalification de la perception pour le renouvellement de la logique musicale

Dans l'établissement d'une pensée *mixte* de la musique à laquelle il consacre la majeure partie de son projet musical et de sa production théorique à la fin du XX^e siècle, Pierre Boulez ne limite pas sa réflexion à l'actualisation et le prolongement d'un modèle formel pourtant tout à fait adapté au nouveau contexte musical, comme nous venons de le démontrer, mais qui ne peut être établi qu'en considérant le matériau dans sa forme d'abstraction la plus pure, celle d'un vocabulaire préalable à la construction d'un texte dans un réseau de signes *a priori* indépendant de toute réalité sonore. La confrontation que le compositeur opère entre l'écriture musicale héritée des développements sériels et structurels menés au début de la seconde moitié du siècle et les nouveaux moyens de production incite en effet à une réévaluation du rapport de tension entre l'écriture et le matériau sonore alors tout à fait inédite dans la conception musicale boulezienne, tendant à réduire la distance établie entre le texte musical et sa réalisation ; distinction à laquelle il avait lui-même fortement contribué jusqu'à *La Troisième Sonate* et qui

³⁸⁴ Les numéros entre crochets correspondent aux indications de répétition de la version finale de la partition. Les deux sections absentes, s'étendant respectivement du numéro 71 à 90 et 91 à 98, ont été insérées avant la coda dans la troisième révision de l'œuvre. Elles sont analysées plus bas.

constituait le facteur d'opposition le plus marqué avec l'esthétique défendue par les héritiers de Varèse, parmi lesquels figurait Luigi Nono. Cette position esthétique émerge dès la conférence d'inauguration à la chaire « Invention, technique, langage » du Collège de France.

Pour Boulez, la situation de l'invention musicale à la fin du XX^e siècle est telle qu'il ne lui apparaît plus envisageable de mener une réflexion sur l'invention qui « n'en porte pas moins sur le matériau sonore lui-même, la musique n'existant pas sans ce support³⁸⁵ ». Selon lui, l'écart grandissant au fil de l'Histoire de la musique entre la « démarche mentale du compositeur, son invention “sauvage”³⁸⁶ » et l'évolution technique et technologique du support matériel sonore aboutit à une dissociation des deux domaines dont le plus grand écueil réside dans la perte de « toute qualité de naturel » dans l'invention et, par extension, crée un « déséquilibre profond [qui] s'instaure au détriment de l'œuvre tirée à hue et à dia entre des priorités faussées³⁸⁷. » C'est pourquoi une réintroduction du domaine de la perception dans la composition lui paraît nécessaire : le nouveau matériau sonore n'est plus identifié par un répertoire de timbres cartographiés, codifiés et inscrits dans le vocabulaire musical – l'accord tempéré et le profil harmonique de la plupart des instruments qui composent l'instrumentarium occidental traditionnel en sont un exemple – mais il est hors système, soumis à une plus grande variété de sons différenciés, incluant des profils inharmoniques, des enveloppes diversifiées et des registres de hauteurs non uniformisés pris en charge par l'écriture pour assurer la continuité et la cohérence du texte et de son effectuation. Ne pouvant être *déréalisé*, le matériau sonore électroacoustique contraint le compositeur à réévaluer les outils conceptuels développés pour un vocabulaire musical abstrait afin de les adapter à une dimension acoustique concrète.

a. Une définition compositionnelle de la perception

Il serait réducteur de limiter l'apparition de cette orientation perceptive à une conséquence de la seule mise en regard de la composition structurelle et de domaines instrumentaux innovants ou relativement inusités. De fait, le regain d'intérêt pour une dimension perceptive de l'écriture émerge en partie des développements logiques de la pensée musicale du compositeur, consécutivement aux recherches sur l'indétermination menées à la fin des années 1950. En effet, la dissociation partielle du texte et de sa réalisation, conséquence de l'indétermination de la forme – issue, rappelons-le, de la nécessité collective de « [retrouver]

³⁸⁵ « Invention/Recherche », *PdR III*, p. 56.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

les dimensions de l'écriture *libre* par rapport à l'écriture *obligée*³⁸⁸ » et de rétablir le principe de développement dans la conduite du discours musical –, implique d'emblée une problématique d'ordre perceptif. Le geste expressif ne peut être entendu à partir du « geste formel par lequel il est censé se transmettre³⁸⁹ », celui-ci n'étant plus signifiant en lui-même du fait de sa mobilité. Le « rapport de la spéculation et de la perception » sous-jacent à toute musique écrite resurgit alors au premier plan de l'écriture, son efficacité n'étant plus assurée par l'articulation cohérente des structures en raison de leur interchangeabilité. Corrélativement, Boulez ne considère plus que la cohérence de la forme garantit immédiatement la cohésion et l'unité de l'œuvre perçue mais que cette dernière existe selon ses schémas propres. Écriture et perception – texte et réalisation – ne peuvent donc être appréhendés autrement que comme les deux pôles entre lesquels la composition doit agir consciemment, sans privilégier une dimension sur l'autre :

L'oreille, certes, mais l'œil doit pouvoir gouverner ou, en tout cas, n'être jamais oublié. Le compositeur, c'est l'œil qui imagine l'oreille. Pourquoi, en effet, vouloir écarter la spéculation et l'investigation technique sous prétexte que notre perception ne pourrait pas suivre ? L'invention technique pouvant nous forcer à sortir de nos habitudes acquises, n'est-elle pas en mesure de provoquer notre imagination et de faire reculer les bornes actuellement connues de notre perception³⁹⁰ ?

On comprend dès lors que l'acception de la perception dans la pensée du compositeur est moins le fruit d'une démarche hypostasiant le son et le timbre qu'un nouveau critère d'articulation du matériau et de la structure, prévenant l'écriture de toute forme d'écart trop grand avec la réalité sonore de l'œuvre sans remettre en cause pour autant la priorité accordée à l'invention spéculative. Si, selon le mot de Jonathan Goldman, Boulez « réintègre la prévision perceptive dans les stratégies compositionnelles³⁹¹ », c'est en l'érigeant au rang de fonction générale de l'écriture et non à celui d'*absolu* de la composition. La perception ne se limite pas à un idéal d'ordre et de simultanéité entre une structure formelle et l'image sonore qu'elle produit, à une « vérification » unilatérale de l'écriture. Elle agit dans la composition en relation dialectique avec cette dernière. La notion n'apparaît que rarement au singulier dans le corpus pédagogique du Collège de France ; à l'image de la majorité des concepts autour desquels se

³⁸⁸ P. Boulez, « La composition et ses différents gestes », *PdR III*, p. 160.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ J. Goldman, *op. cit.*, p. 36.

forme la pensée boulezienne, elle se décline plutôt à partir d'un couple d'opposition renvoyant à des configurations compositionnelles. Cette dialectique opposant la perception *globale* et la perception *analytique* est en effet associée presque systématiquement « en creux » au couple écriture verticale/écriture horizontale. La première correspond à une polyphonie verticale au sein de laquelle les blocs sonores sont coordonnés et suscite une écoute *structurelle* au sens adornien, quand la seconde convoque une écoute *divisée*, qui n'est pas entièrement dirigée mais, du fait de la complexité de l'ordonnement contrapuntique des objets qu'elle met en relation, offre à l'oreille une variété de cheminements potentiels ne dépendant que de la hiérarchie qu'elle établit elle-même entre les composantes du discours musical. La dialectique formulée entre ordre et entropie thématisée dans l'opposition des deux formants de *Répons* relève précisément de ce couple perceptif. D'une part, la verticalité de l'écriture de la première section invite à une écoute globale dirigée par le déroulement des séquences car elle est déployée selon un schéma structurel simple et homogène ne permettant pas d'identifier distinctement chaque voix solistes. D'autre part, le gamelan hétérophonique du formant entropique – constitué de plusieurs lignes contrapuntiques disposées sur le même plan hiérarchique –, auquel s'ajoutent les interventions solistes résonantes indépendantes sur le plan temporel, oblige à une perception portée sur l'instant qui ne s'inscrit pas dans un schéma régulier mais tend à parcourir la section par un mouvement de polarisation fluctuant entre divers objets sonores, potentiellement différents pour chaque auditeur.

Assimilation thématique de principes acoustiques

La réintégration de la perception dans l'esthétique musicale de Pierre Boulez participe enfin d'une forme renouvelée du principe de virtualité élaboré dans un contexte structurel « déréalisé » trente ans auparavant. En premier lieu, le compositeur prolonge la revalorisation des grands effectifs instrumentaux envisagée en 1959³⁹² avec l'écriture de l'*Improvisation III sur Mallarmé* puis de *Don et Tombeau*. Le domaine orchestral présente l'avantage de permettre une prise en charge compositionnelle du timbre, ce qui ne semble pas envisageable dans la

³⁹² Pour être exact, la première partition du catalogue boulezien écrite pour l'orchestre est également la première expérimentation de musique mixte du compositeur, puisque *Poésie pour Pouvoir*, créée en 1958, met en œuvre trois ensembles orchestraux et un dispositif de diffusion de la partie électronique enregistrée sur bande magnétique, dont la répartition a inspiré la scénographie de *Répons*. Toutefois, Boulez ayant rapidement retiré cette partition de son catalogue, la considérant à posteriori comme un exercice aboutissant son œuvre emblématique des années 1980, elle ne s'intègre pas tout à fait au travail orchestral qui se manifeste dans le portrait de Mallarmé.

musique de chambre, celle-ci étant attachée à faire valoir les individualités de chaque instrument. Ainsi résume-t-il dans « le concept d'écriture » :

Il est certain que la musique de chambre, ne serait-ce qu'à cause du nombre d'instruments mis en jeu, s'appuie avant tout sur ce que j'appellerai la transcription du réel, tandis que l'emploi de plus grandes formations, jusqu'au grand orchestre, fournit les moyens les plus adéquats pour susciter l'écriture de l'illusion, illusion acoustique autant que multiplication des plans d'écoute et incertitude de la saisie³⁹³.

L'intérêt que porte le compositeur à l'écriture orchestrale est donc motivé par les possibilités combinatoires qu'offre la fonctionnalisation du timbre, entendu comme la richesse sonore de l'orchestre dans son ensemble – richesse dont les composantes sont intégralement classifiées et modalisées dans le vocabulaire musical. Boulez pense en effet ce type d'écriture comme un « instrument d'analyse » qui agit comme un « développement de l'idée³⁹⁴ », la prolongeant en multipliant les présentations selon des configurations de structures chaque fois renouvelées. Le déploiement d'une nouvelle dialectique entre le matériau déréalisé, constitué de « données plates, sans perspectives », et la variété des développements induits par ses présentations variées tend alors à réintroduire la notion de mobilité au sein du système compositionnel boulezien dans une perspective cependant plus large que celle formulée à la fin des années 1950. Cette mobilité n'est plus inscrite dans un jeu de structures indifférenciées dont l'enchaînement dépend d'un réseau de probabilités défini par le compositeur à partir duquel l'exécutant fixe un avatar de l'œuvre le temps de la représentation. Au contraire, elle se manifeste dans une œuvre aux contours définis en convoquant des stratégies perceptives dont la complexité induit un fort degré de variabilité de l'écoute. L'écriture « de l'illusion » que mentionnait le compositeur dans la citation précédente se fait alors le centre de la mobilité de l'œuvre musicale en ce qu'elle dirige la perception des événements sonores vers une constante fluctuation entre les divers plans d'écoute et les présentations du matériau musical, « [l'habitant] à suivre son propre chemin, de même que la perspective nous permet de naviguer à l'intérieur d'un tableau³⁹⁵. »

Le pouvoir de suggestion de l'écoute que revêt l'écriture orchestrale lorsqu'elle s'attache à attribuer au timbre des fonctions dans le discours musical ne se limite toutefois pas

³⁹³ P. Boulez, « Le concept d'écriture », *PdR III*, p. 596.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 599.

³⁹⁵ *Idem.*

à la seule clarification des procédés d'articulation et de structuration du matériau qui sous-tendent le développement. De fait, en créant une variété de présentations différenciées des structures établies au niveau du matériau au texte déréalisé, la fonctionnalisation du timbre ajoute une certaine densité au discours musical qui, dans le cas de structures déjà complexes sur le plan de l'écriture, aboutit à une forme sonore ne mettant non seulement pas en lumière l'articulation des relations structurelles de l'œuvre mais risquant même de rendre ces dernières tout à fait inaudibles. C'est là un paradoxe qui, s'il est érigé au rang de principe de composition, engendre encore un nouveau plan dialectique dans le domaine de l'écriture de la virtualité. Le réseau de présentations différenciées n'est, par extension, plus nécessairement contraint par la phase « déréalisée » de la composition. Il peut ainsi créer lui-même un ensemble de relations virtuelles indépendamment des structures établies au niveau du matériau, multipliant les niveaux de lectures contradictoires par rapport au développement, jusqu'à le dissimuler intégralement. C'est pourquoi Boulez estime que « cette écriture de potentialités virtuelles souligne ce que l'écriture réelle a signifié ; mais, en même temps, elle surcharge la réalité au point, parfois, de la rendre virtuelle et de devenir, elle-même, écriture d'une hyperréalité³⁹⁶. »

Le compositeur ne restreint pas le renouvellement du principe de virtualité à la seule revalorisation de l'écriture orchestrale dans son système de composition, il propose également un ensemble de concepts déduits de notions acoustiques et enrichit son répertoire de procédés d'engendrement de la forme en conséquence. Parmi ces concepts inédits, l'*enveloppe* et le *signal* forment une opposition binaire telle que la pensée boulezienne en abonde³⁹⁷. Omniprésents dans les écrits théoriques de cette période, ces deux notions recouvrent chacune une catégorie formelle applicable à tous les niveaux de la composition. Définie comme un critère « [marquant] la prévalence, pour un temps, d'une dimension thématique par rapport aux autres³⁹⁸ » dans un développement donné, l'enveloppe représente un moment individualisé du discours dont l'ensemble des structures locales sont caractérisées par une unité de conception, engendrant un large objet sonore perçu dans sa globalité. L'enveloppe ne se borne cependant pas à une catégorie formelle supérieure : son champ d'action dépend plutôt de la nature de

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Comme le souligne en effet Jonathan Goldman, les concepts opérants de l'esthétique musicale de Boulez se déclinent par paires dont les termes s'opposent dialectiquement, alors même qu'ils sont liés à priori par un rapport de complémentarité. De plus, ces ensembles binaires agissent à un niveau esthétique large, de sorte à échapper à une caractérisation trop contraignante. Le musicologue rappelle ainsi que, « en distinguant “son complexe” et “son épuré”, Boulez recouvre un espace qui n'est pas forcément coextensif avec le couple “son électronique” et “son instrumental” [...]. La couple “son complexe”/“son épuré” renvoie à la capacité ou l'incapacité qu'a un auditeur d'imaginer un son *in abstracto*. » (J. Goldman, op. cit., p. 35-36).

³⁹⁸ P. Boulez, « Athématisme, identité et variation », *PdR III*, p. 313-314.

l'élément thématique qui la constitue. L'enveloppe agissant à partir d'un thème fondé sur des « paramètres [...] quantitatifs³⁹⁹ » tels que l'intervalle ou la durée sera par définition plus locale qu'une enveloppe basée sur des paramètres qualitatifs tels que le type d'écriture convoqué ou le timbre. Dès lors, ce principe formel ajoute une nouvelle dimension à l'écriture évoquant le principe d'agencement des structures admis dans le contexte sériel, appliqué dans un système de pensée indépendant de toute forme de technique apriorique : le compositeur doit agencer plusieurs enveloppes, dérivées aux différents niveaux de la composition, qui ne se limitent pas à des structures de développement et d'articulation du matériau mais recouvrent un large éventail de fonctions, de l'établissement du texte à sa présentation. La définition du thématisme employée dans la formulation de ce concept repose en effet sur une acception élargie du thème classique inscrite dans le mouvement de requalification du domaine perceptif. Elle recouvre tout élément composable agissant comme une balise reconnaissable dans ses propres développements. L'élément thématique qui constitue l'enveloppe appartient alors à un ensemble plus vaste que celui dans lequel le vocabulaire traditionnel se déploie, incluant à la fois la dimension déréalisée de l'écriture et les paramètres « hors texte » de la réalisation sonore du discours. Par extension, il s'ouvre notamment à des paramètres conditionnant le texte mais n'y participant pas, à l'image du registre.

À l'inverse, Boulez regroupe sous la catégorie de *signal* les éléments ponctuels qui « servent à marquer les points d'articulation d'un développement⁴⁰⁰ ». Un signal ne s'intègre pas à la forme dont il dessine les contours ; il n'est caractérisé ni par l'écriture musicale qui le précède, ni par le matériau qu'elle prend en charge, et n'introduit pas non plus les données qui lui succèdent. À l'instar de l'enveloppe, cette catégorie réunit une grande variété de modes de présentation, dès l'instant où ceux-ci se manifestent isolément, en rupture avec le discours musical au sein duquel ils émergent presque *ex nihilo*. Bien que des situations analogues à ce phénomène foisonnent dans l'histoire de la musique occidentale, le compositeur attribue l'origine de son concept à Berg. Selon lui, le compositeur viennois marque notamment le point central du deuxième mouvement de son *Concerto de chambre* par une intervention symbolique du piano figurant « le minuit d'*Igitur*⁴⁰¹ », liant les deux parties de la forme sans en assurer la transition. Cet exemple de note isolée tenue ou répétée est cependant l'une des manifestations les plus simples de la fonction signalétique telle que Boulez la conçoit. Dans une perspective plus élaborée, le signal peut accroître la densité du discours musical et en engendrer certaines

³⁹⁹ Ibid., p. 314.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 312.

⁴⁰¹ Idem.

composantes s'il est déterminé par des opérations d'écriture spécifiques et non uniquement par des objets musicaux. Le changement de nature d'écriture musicale peut ainsi agir comme un signal s'il est introduit en rupture franche avec ce qui précède. Dès lors, les signaux ne se limitent pas à des objets uniques, ils peuvent être agencés par des règles préétablies et s'organiser selon un réseau de structures en parallèle de la texture principale qu'ils clarifiaient en première instance. Ce procédé enrichit peu à peu l'œuvre de nouvelles perspectives thématiques que le compositeur peut envisager de substituer à l'idée première. Corrélativement, Boulez définit le signal comme une « réduction de la thématique à un élément plus fort que tous les autres⁴⁰² », introduisant virtuellement un ensemble de structures potentielles dans le discours musical⁴⁰³ :

[...] signal fixe, signal variable, il *indique* d'une façon tellement forte qu'il peut acquérir une signification par lui-même : d'articulation, il devient thème ; destiné d'abord à faire remarquer les points remarquables d'une structure, il devient structure, moyen d'expression. Explication d'une structure complexe par un phénomène réduit et plus évident, à la fois il fait voir et dissimule⁴⁰⁴.

L'enveloppe et le signal dépassent donc la seule fonction de coordination qu'ils assurent *a priori* sur le plan formel entre le texte et sa réalisation – coordination qui faisait défaut au sérialisme généralisé – et déploient le principe de virtualité vers une dimension compositionnelle inédite jusqu'alors. Ces deux concepts étant basés sur l'ordonnement de paramètres perceptifs, ils sont abstraits par définition et s'appliquent indifféremment à tous les paramètres de l'écriture, de la figure la plus simple au critère global le plus « déréalisé ». Par conséquent, les schémas d'orientation perceptive qu'ils énoncent au cours du développement peuvent eux-mêmes être *com-posés* : d'une part, le compositeur peut superposer différents réseaux d'enveloppes et de signaux hétérogènes définis selon le degré de précision et de localité des structures qu'ils caractérisent et les articuler selon une hiérarchie définie par ses propres règles ; d'autre part, ces réseaux peuvent orienter la perception des structures indépendamment

⁴⁰² Ibid., p. 313.

⁴⁰³ Dans « Thème, variations et forme », Boulez définit également le thème comme « un développement réduit qui contient les développements potentiels » (P. Boulez, « Thème, variations et forme », *PdR*, p. 242). Dès lors, le signal introduit donc dans la composition deux niveaux de potentialité : les structures virtuelles qu'il engendre lui-même en tant que « réduction de la thématique » et, en seconde instance, l'ensemble des développements virtuels de cette thématique. C'est là l'une des particularités de la redéfinition de « l'enjeu thématique » par le compositeur qui met en abîme le principe de développement par déduction, aboutissant à la logique de prolifération caractéristique des dernières œuvres de son catalogue.

⁴⁰⁴ Idem.

de la logique d'articulation du discours musical s'ils sont déterminés « hors texte », multipliant ainsi les plans d'écoute de la forme.

De plus, en articulant les enveloppes et les signaux à un niveau supérieur de la composition, Boulez réinstaure la dialectique entre ordre et désordre, nécessaire selon lui pour maintenir la dynamique garantissant la cohésion d'une grande forme, opposant « des moments orientés à des moments suspendus, [confrontant] des moments ordonnés, réduits, travaillés à l'aide d'un nombre restreint de paramètres, à des moments chaotiques par excès des paramètres employés.⁴⁰⁵ » Notons que l'enveloppe et le signal ne sont pas tout à fait nouveaux dans la pensée du compositeur. Ces concepts relèvent bien plutôt d'une réactualisation de principes latents dans la pratique sérielle du compositeur, redéfinis au rang le plus général de l'écriture en dehors de tout contexte systémique restrictif. Les exemples convoqués pour les multiples présentations de ces deux idées dans les cours du Collège de France sont en effet majoritairement tirés d'une relecture formelle de la *Sonatine pour flûte et piano* de 1946. Le signal est même explicité à travers un ensemble d'œuvres qui jalonnent l'histoire de la musique, depuis les polyphonies de Bach à la Seconde École de Vienne, Bartók ou encore *Éclat/Multiples* (1970). La véritable nouveauté réside plutôt en ce que Boulez propose de renouveler le rapport qu'entretiennent historiquement la forme écrite et la forme perçue – rapport unilatéral du texte vers sa réalisation tel que le compositeur le concevait par excès à l'époque du sérialisme généralisé – pour l'intégrer dans un système de composition indépendant de toute forme de vocabulaire technique préétabli.

L'ambiguïté entre l'écriture « virtuelle » et l'écriture « réelle » ainsi thématifiée excède la requalification compositionnelle de la perception et opère un retour vers les fonctions déréalisées de l'écriture de telle sorte que la dimension acoustique de la musique se trouve chargée d'une qualité esthétique inédite jusqu'alors. Autrement dit, la perception telle qu'elle apparaît dans la pensée de Pierre Boulez ne s'épuise jamais complètement dans le son, elle renvoie sans cesse au texte, assurant la prédominance de ce dernier tout en élargissant son vocabulaire vers des objets ne pouvant être réduits dans l'absolu à un réseau de signes abstraits. C'est dans ce contexte que s'esquissent les possibilités de l'intégration des procédés électroacoustiques dans une logique musicale cohérente et adaptée, assurant un pont entre les spécificités respectives des deux domaines. Comme il l'a déjà été dit, l'incompatibilité profonde entre les prérogatives de la musique électronique et les préoccupations inhérentes à la conduite

⁴⁰⁵ Ibid., p. 315.

d'un discours musical logique ne permet pas, selon le compositeur, d'envisager une véritable fusion entre les deux écritures. Toutefois, la réévaluation de la notion de thème que Boulez entreprend à la même époque met en œuvre des espaces conceptuels communs à partir desquels une logique peut s'articuler.

Cette problématique centrale dans sa recherche musicale fût longuement traitée durant les sessions pédagogiques des années 1983 à 1985 consacrées à « l'enjeu thématique ». Le compositeur rappelle en effet que l'entité thématique ne se limite pas à « une certaine combinaison d'intervalles que l'on va développer en accord avec un système de coordonnées⁴⁰⁶ » telle qu'elle est communément définie. Elle revêt une fonction primordiale dans le déploiement logique du discours musical déclinée selon quatre axes : l'organisation de la forme du discours ; l'assomption de « l'impulsion expressive » à tous les niveaux de l'œuvre, y compris la « symbolique du texte » ; l'opposition à « une rhétorique convenue du développement » au profit de l'instant ; dans le cadre dodécaphonique, l'engendrement de toutes les « structures du langage et les structures formelles du développement », aboutissant après Webern à une « essentielle *relativité* des composants thématiques » selon laquelle « tout est thème, rien n'est thème⁴⁰⁷ ». L'évolution la plus radicale du principe thématique résulte précisément de l'invention de la méthode sérielle. L'émancipation des formes et de toute sorte de relation hiérarchique entre les composantes du discours musical, provoquée par l'absence de polarisation du matériau primitif, a entraîné un dédoublement de la notion de thème qui la renforce autant qu'elle la dissout. Boulez les nomme *infrathème* et *hyperthème*.

L'hyperthématisation, entendue comme la stricte déduction de l'ensemble des éléments d'une œuvre à partir d'une unique cellule initiale, est caractéristique de l'emploi de la série dans la pratique de l'écriture canonique webernienne et, à plus forte raison, du sérialisme intégral – pour lequel le compositeur utilise parfois le terme « ultrathématisation⁴⁰⁸ ». En revanche, la série conçue dans ce système n'est pas un élément thématique, mais un infrathème : la cellule principale « [n'a] d'un thème que la caractéristique d'intervalles : ni de rythmes, ni de durées même, encore moins des enchaînements et des associations, soulignées par des accents ou des dynamiques⁴⁰⁹. » Cette entité est alors amorphe par essence et ne peut engendrer un développement. Elle est un réseau de rapports absolus qui ne peut garantir à lui seul une cohérence de l'invention mais qui intervient au stade préliminaire de l'écriture, offrant une

⁴⁰⁶ P. Boulez, « la notion de thème et son évolution », *PdR III*, p. 206.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁰⁸ Voir *ibid.*, p. 291.

⁴⁰⁹ P. Boulez, « athématisme, identité et variation », *op. cit.*, p. 282.

variété de trajectoires formelles potentielles selon les configurations paramétriques – rythme, registre, timbre, dynamique, etc. – parmi lesquelles le compositeur doit exercer son choix. On comprend pourquoi Boulez considère d’une part la série comme « à la fois infra et hyperthématisation⁴¹⁰ », et d’autre part, comment la notion de thématique telle qu’il la pense peut introduire à nouveaux frais le principe de potentialités employé au seul niveau des relations structurelles dans la *Troisième Sonate*. Pourtant, la nouvelle conception du thème ne s’en tient pas au regroupement des deux formes thématiques de la construction sérielle, dont la plus grande aporie semble justement tenir de ce qu’elle les exprime chacune par excès. De l’absence de hiérarchie et de fonction due à l’infrathématisme de la série résulte en effet des structures amorphes qu’il convient de *figurer* par des règles extérieures à la série et qui, à bien des égards, font reparaître dans l’agencement du développement une logique appartenant à un état du langage dont la résurgence ne répond à aucune nécessité propre du matériau.

C’est dans cette remarque que se situe, selon lui, la principale aporie de la configuration thématique sérielle : pour conduire un discours musical cohérent, le compositeur doit recourir à des systèmes d’organisation inadaptés au matériau ou beaucoup plus faibles dans leur construction, créant un décalage trop important pour ne pas être contradictoire. Par extension, le besoin de « former définitivement un matériau qui, selon les seules caractéristiques de sa genèse, n’aurait pas eu de pouvoir suffisant pour organiser l’œuvre⁴¹¹ » se traduit par le recours à des formes héritées de la tonalité, dont la faiblesse apparente fait écho en creux à la critique adressée à Schoenberg dès 1951. Bien qu’il dépasse *a priori* le paradoxe qui s’exprime entre le principe d’écriture et la forme des œuvres dodécaphoniques de Schoenberg⁴¹², l’hyperthématisme de la série webernienne présente également une difficulté majeure due aux possibilités de développement relativement restreintes que le matériau peut proposer. Pour ne pas recourir à des formes préformées étrangères aux qualités intrinsèques du matériau musical, le compositeur viennois inverse le rapport hiérarchique traditionnellement admis entre l’écriture et la forme, privilégiant ainsi le principe de développement. Dès lors, la cohérence du discours n’est plus assurée par des caractéristiques formelles dans lesquelles s’insère un matériau articulé en conséquence mais par une unité de déduction du discours musical se résumant à une série unique. Or, la série dodécaphonique se constitue comme un infrathème

⁴¹⁰ Ibid., p. 283.

⁴¹¹ Ibid., p. 285.

⁴¹² Paradoxe qui se manifeste également en ce que la série de douze sons rend caduque toute forme de tendance à la répétition littérale alors même que le compositeur l’applique selon des formes classiques dont la répétition des éléments primordiaux du matériau est un des fondements.

dont la présentation des rapports intervalliques se veut relativement statique, notamment en raison de la loi de non répétition des hauteurs qu'elle implique.

Aussi le compositeur atteint-il rapidement les limites de ce système, soit par l'épuisement quasi instantané des configurations déduites du matériau – dont la forme la plus radicale aboutira notamment aux formes non développantes de l'opus 9 –, soit par une contradiction qui se manifeste sur le plan de la perception. Selon Boulez, « si l'on peut varier la présentation d'une cellule, par des moyens rythmiques, par le changement d'articulation, il n'en reste pas moins que la perception est basée essentiellement sur la *répétition*, l'élément invariant – les intervalles – étant plus fort que les paramètres de variation⁴¹³. » Il résulte de cette problématique que l'écriture musicale basée sur une *figure sérielle* ne peut s'accommoder avec des formes se prolongeant dans le temps, au risque de n'être pas suffisamment dynamique pour susciter l'intérêt de l'oreille ou encore de ne pouvoir s'articuler avec la cohérence que l'œuvre requiert. Il est évident que la notion de thème que recouvre ici le principe de déduction à partir d'un objet unique ne peut correspondre à la définition de l'élément thématique traditionnel mais nécessite de mettre à jour des possibilités de traitement inédites jusqu'alors. C'est dans cette recherche que le compositeur de *Répons* propose sa propre réinterprétation du concept de thématique, dont il attribue la première apparition dans l'idée « d'athématisme » à nouveau formulée dans sa *Sonatine* de 1946 :

[...] cet athématisme consistait à rejeter une forme *absolue* de thème, pour aboutir à une notion de thème virtuel, 1) où les éléments ne sont pas fixés au départ dans une forme totalement définie, 2) où la priorité n'est pas donnée avant tout aux intervalles comme source du développement musical, mais où les autres éléments, la durée en particulier, peuvent jouer un rôle plus important auquel les hauteurs sont subordonnées⁴¹⁴.

Accepté dans cette œuvre de jeunesse comme un statut intermédiaire entre la figure thématique classique et l'infrathème amorphe mais riche de virtualités que représente la série, le thème s'y élève du niveau rhétorique – « thématique exclusive réduite à une cellule⁴¹⁵ » – au niveau structural de la composition – « athématisme basé sur la neutralité des éléments composants et sur la force de l'enveloppe, et athématisme précompositionnel⁴¹⁶ ». La thématique ainsi réévaluée ne se limite pas à un vocabulaire restreint par définition mais s'étend

⁴¹³ P. Boulez, « La notion de thème et son évolution », op. cit., p. 223.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ P. Boulez, « Athématisme, identité et variation », op. cit., p. 296.

⁴¹⁶ Idem.

à l'ensemble des catégories de l'écriture, permettant une combinatoire beaucoup plus riche et, partant, une déduction beaucoup plus variée. Plus encore, le thème intègre en lui-même une virtualité : compris comme noyau de l'engendrement du matériau d'une œuvre, il ne nécessite plus une figure prescriptive intégralement formulée *et* exposée, mais peut apparaître en creux d'une variété de structures qui s'articulent autour de lui. Le thème devient un principe unificateur au sens le plus fort, idée qui « n'existe pas en tant qu'objet perceptible », mais qui « ne peut être perçue qu'à travers ses métamorphoses⁴¹⁷. » La variation, triomphe de l'élément thématique sur la forme, n'est plus resserrée autour d'un système grammatical, elle s'applique à tous les niveaux de la composition, de la déduction de formules à partir du vocabulaire mélodico-harmonique à la déduction de structures complexes, hétérophoniques ou polyphoniques, y compris entre deux natures d'écritures à priori incompatibles. Les avatars structuraux de la figure de trille qui saturent la partition de *Répons* illustrent parfaitement ce procédé.

Penser une cohérence musicale mixte non tempérée à travers la « résonance » et « l'aura »

Nous avons déjà évoqué les liens étroits qu'entretiennent le schéma formel du formant ordonné et le modèle de figure pris en charge par les solistes de la quatrième section, que nous avons qualifié de commentaire dudit formant. Chacun des deux éléments est en effet séquencé selon un enchaînement de structures similaires – anacrouse arpégée ; note tenue/entretenu⁴¹⁸ ; motif mélodique –, mais dont le matériau de base diffère. Si ces deux versions du schéma diffèrent *a priori* sur le degré de polyphonie, il serait toutefois erroné de considérer la seconde comme une réduction à l'échelle de l'instrument individuel de la première. Elles renvoient certes toutes deux à un même objet musical mais se déploient selon leurs caractéristiques propres et ne peuvent être assimilées à un procédé identique. Dans la première section, ce schéma articule des structures sonores complexes, différenciées selon les caractères qu'impriment les séquences évoquées plus haut, engendrant elles-mêmes plusieurs configurations d'un même matériau fondé exclusivement sur le trille. Ces structures ne sont donc pas soumises aux mêmes méthodes de développement que la cellule mélodique de la quatrième section : par exemple, l'expansion de la structure de trille, mettant en œuvre les

⁴¹⁷ P. Boulez, « La notion de thème et son évolution », op. cit., p. 225.

⁴¹⁸ Si ce schéma ne fait pas apparaître la distinction opérée dans la première section entre la séquence d'accord tenu et la séquence de « trilles complexes » résultant du module de *frequency shifting* et des lignes à retards isochrones, c'est qu'elle se rapportent toute deux à une même catégorie de séquence tenue ou entretenue et emploient les mêmes données harmoniques.

arpèges d'arpèges obtenus par le module de traitement électroacoustique, ne peut être pensée en termes de polyphonie ou d'harmonie, contrairement à la figure de trille traditionnelle des lignes solistes de la quatrième section développées à la fois par un accroissement du coefficient intervallique et par une superposition harmonique d'oscillations aboutissant à des agrégats trillés et arpégés. Son évolution au cours de la séquence se manifeste plutôt dans une variation de l'enveloppe sonore du geste. Le potentiel de transposition linéaire d'un profil sonore se répercute dans des objets qui ne peuvent être perçus comme des trilles, à l'instar des accords tutti de l'entrée des solistes ou des séquences amorphes de prolifération de la septième section, sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Ces deux variations se rattachent donc à une thématique unificatrice jamais donnée à entendre puisqu'elle renvoie à un principe structurel large, déréalisé, virtuellement incarné par une infinité de configurations musicales engendrant elles-mêmes leurs propres réseaux de structures.

Ce type de rapport, qui domine très largement le discours musical et crée des passerelles entre le matériau exploité du niveau morphologique au niveau rhétorique, est directement thématisé dans les deux couples « formant/trope mixte » de la partition. De fait, la variation « électroacoustique » du gamelan balinaï dans la cinquième section de *Répons* ne peut être envisagée sur le plan de l'écriture figurative, principalement en raison de la divergence insoluble entre les modes de quantification des deux domaines. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, les registres de hauteurs et de durées dans lesquels se déploie le matériau produit par un dispositif de traitement du son en temps réel est hautement incompatible avec un ordonnancement par la note et par le système de valeurs rythmiques traditionnelles. Dès lors, les possibilités de développement de la séquence polyrythmique dense engendrée par la prolifération des deux types de lignes adjacentes produites par le dispositif – lignes à retards programmées selon des modèles rythmiques non isochrones ; lignes à retards isochrones dont le résultat est soumis à une modulation en anneau – ne peuvent correspondre au réseau de potentialités dans lequel s'inscrit la forme harmoniquement et rythmiquement ordonnée du gamelan présentée dans le formant, dont l'entropie dépend en grande partie de l'évitement des correspondances dans l'agencement des structures simultanées.

L'écriture verticale des objets musicaux non harmoniques et non quantifiés rythmiquement articulant le discours musical du trope est, par essence, tout à fait différenciée de la tendance horizontale de l'écriture mise en œuvre dans le formant très organisé sur les plans rythmique et harmonique mais dont la polyphonie informelle se refuse à toute perception d'ensemble. Bien que ces sections se rapportent toutes deux à la thématique entropique de *Répons*, convoquant les mêmes principes d'ambiguïté des stratégies perceptives définies au

niveau le plus large – donc le plus déréalisé – de la composition, elles ne renvoient pas à un matériau ou à des structures grammaticales communes développées selon des axes variés. Au contraire, chaque section convoque un matériel thématique de surface qui lui est propre, disposé selon des lois différentes, générant des relations développantes distinctes, aboutissant enfin à des structures très hétérogènes pourtant toutes déduites du même principe unificateur. Il en va de même pour la variation électroacoustique du formant ordonnée, présentée dans la deuxième section.

À travers la redéfinition du concept de thème et l'élargissement du principe de variation qui en dépend, Boulez pense donc une surface d'échange entre les deux écritures mettant en regard les caractéristiques spécifiques du domaine instrumental et du domaine électronique. Cependant, le mode de déduction et d'adaptation d'un matériau à un domaine auquel il n'appartient pas en propre ne saurait suffire à établir un texte logique et cohérent s'il n'est pensé qu'en termes d'élargissement de la notion de structure. Le compositeur fait ainsi correspondre à ce mode d'engendrement du matériau une forme de développement qui se fait son propre écho d'un domaine à l'autre, mise en œuvre dans *Répons* – et, à plus fortes raisons encore, dans *Anthèmes 2* ou *Dialogue de l'ombre double*. Toujours conçu en relation avec la réalité sonore de l'écriture, celui-ci se rapporte à un principe de *résonance* tel qu'Antoine Bonnet le définit :

La résonance ne doit pas s'entendre ici au sens restrictif que lui donne la science acoustique mais dans un sens plus large, celui de l'extension de tout phénomène sonore [...] ⁴¹⁹.

On comprend d'emblée comment une telle conception, dont le musicologue compare la fonction logique dans la musique du XX^e siècle à celle du développement thématique dans la musique tonale, se manifeste en creux du renouvellement de la dimension thématique de la musique, sous-tendant le rapport de variation que nous venons de décrire. Néanmoins, cette résonance ne se rapporte pas uniquement à l'extension du matériau dans les deux systèmes *sonores* de l'écriture mixte, mais peut se décliner à un niveau compositionnel plus haut, qui n'a pas trait à sa seule réalité. Définie comme une enveloppe conceptuelle au sens le plus large, elle apparaît ici comme un critère d'articulation du matériau suffisamment souple pour s'adapter aux spécificités de chacun des deux domaines. Dans son acception la plus stricte, la résonance organise nécessairement la morphologie des séquences prises en charge par le dispositif de

⁴¹⁹ A. Bonnet, « Enregistrement, résonance et composition musicale : pour un infléchissement de l'intelligence du sensible », in P.-H. Frangne et H. Lacombe (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, P.U.R., 2014, p. 219. C'est l'auteur qui souligne.

traitement du son en temps réel : dans *Répons*, le profil sonore des instruments résonants qui fournissent la matière sonore brute au dispositif est identique, constitué d'une brève attaque, d'une période de résonance plus ou moins longue qui s'amenuise jusqu'à extinction complète du son. Chaque traitement étant calibré de sorte à augmenter les structures solistes – elles-mêmes pensées en termes de richesse sonore, comme nous avons pu le remarquer dans la première partie du présent chapitre – et en déplier les possibilités dans le domaine du son, le modèle « attaque-résonance-extinction » n'est jamais véritablement contredit au cours des différentes sections de la partition. Ceci vaut tant dans le cas où la dispersion du son vers l'extinction est naturellement impliquée – c'est notamment le cas dans la quatrième section de l'œuvre, où l'aura électronique qui entoure les voix solistes est soumise à un suivi d'enveloppe des instruments captés – ou créée artificiellement – par un *decrescendo* des dynamiques appliquées à des lignes à retards. En outre, quand le modèle n'est pas directement reproduit par les séquences traitées, il est implicitement déduit au niveau de la forme globale. Ainsi, dans la première section de l'œuvre, les arpèges d'arpèges se terminent dans les accords *decrescendo* de l'ensemble instrumental ; de même, dans la cinquième section, c'est le jeu de densité polyphonique de la polyrythmie électronique qui donne à entendre le modèle.

Boulez déploie également la résonance selon une acception beaucoup plus abstraite. En effet, si « la résonance est l'extension de tout phénomène sonore » – ou, plus précisément, de tout phénomène *musical en lien avec sa réalité sonore* – elle peut se concevoir sous un second modèle, en miroir de sa réalité acoustique ; la résonance composée n'aboutit pas nécessairement à une extinction consécutive à la dispersion de ses possibilités de réflexion du son dans le silence, elle peut aussi s'épuiser dans la saturation de l'espace sonore par la surabondance de réflexions sonores. Ce modèle, que le compositeur applique localement aux lignes retardées des solistes dans la deuxième section et qu'il thématise ensuite dans les trois sections engendrées autour du second formant afin de créer la dimension entropique et informelle de l'œuvre, offre un nouveau regard sur la dialectique ordre/désordre. Celle-ci reparaît finalement sous la forme d'une opposition entre la résonance par *extinction* et la résonance par *prolifération* étendue à tous les éléments de la composition, de la figure à la structure. Pensé sous ce concept, le développement musical s'accorde de surcroît avec le principe de variation que nous avons évoqué plus haut. La résonance conçue de la sorte décline à nouveaux frais le principe de virtualité en ce qu'elle permet justement de *réfléchir* le matériau et les procédés de développement d'un domaine dans l'autre, multipliant leurs représentations et, partant, les réseaux de potentialités disponibles pour le choix du compositeur.

À chaque étape de cette requalification compositionnelle de la perception, l'évolution esthétique du projet musical de Boulez s'est acheminée vers une généralisation du principe de virtualité, d'un va-et-vient perpétuel entre l'identique et le varié, gouvernant autant les opérations d'écriture les plus déréalisées – donc les moins perceptibles – que les effets acoustiques les plus immédiatement donnés à entendre. Avec cet intérêt renouvelé pour la perception, le compositeur dote finalement son écriture musicale d'une épaisseur acoustique nouvelle. Ce faisant, il achève la dispersion de l'œuvre vers une infinité de multiples tout en lui octroyant le statut d'objet d'art qu'elle ne saurait abandonner, ainsi que l'expérimentation partiellement infructueuse de l'œuvre structurellement ouverte l'a démontré. L'écriture musicale s'est non seulement enrichie d'une *aura* dont l'absence dans le système sériel généralisé est, selon le compositeur, à l'origine de la plupart des problèmes insolubles rencontrés à la fin des années 1950 ; mais elle s'est aussi adaptée à une pensée musicale hétérogène en s'attachant à la *composer*. Ainsi que le rappelle Antoine Bonnet, Boulez envisage l'*aura* en lien avec la fonction de l'appoggiature dans le système tonal, « c'est-à-dire l'apport expressif d'un phénomène adjacent sur un phénomène principal auquel il se rattache, sans départir ce dernier de la fonction qui lui est propre⁴²⁰. » Dans les opus des années 1980, les manifestations les plus immédiates de cette notion résident, selon le musicologue, dans la fonction attribuée au dispositif électronique de ses œuvres mixtes, l'ordinateur étant plus adapté au calcul de « l'infini des possibilités acoustiques⁴²¹ » de l'écriture que la main humaine. En outre, le développement des technologies numériques présente l'avantage de « [réduire] à rien le temps de déclenchement [des phénomènes adjacents] par [les phénomènes principaux] », créant ainsi l'illusion d'une *aura* complexe immédiatement issue des structures instrumentales écrites au sens propre.

C'est précisément le mode de fonctionnement attribué au modulateur en anneau dans la troisième section, ainsi qu'à la synthèse additive modulée par suivi d'enveloppe dans la section qui lui succède. C'est aussi sur ce modèle que sont conçus, dans une perspective moins secondaire vis-à-vis du discours musical, les arpèges d'arpèges de la première section : comme nous l'avons démontré, les trilles de complexes sonores produits par le module de *frequency shifting* et les lignes à retards isochrones appliquées aux accords arpégés des solistes se constituent comme autant de phénomènes adjacents d'une structure principale. Les accords tutti sont eux-mêmes construits selon le principe de la modulation de fréquences, contenant

⁴²⁰ A. Bonnet, « L'*aura* et le terrier », dans J. Goldman, J.-J. Nattiez et F. Nicolas (dir.), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Paris, Delatour, p. 92.

⁴²¹ Ibid., p. 94.

virtuellement en eux la figure de trille. Dans ce cas, l'aura n'est plus une simple extension sonore de la ligne instrumentale, elle n'agit pas seulement sur son timbre. Au contraire, parce qu'elle rend sensible la thématique potentiellement présente dans la structure principale qu'elle duplique, cette forme d'aura apparaît comme « la cristallisation du thème et du timbre par l'écriture, [...] la texture en tant qu'elle coïncide avec la saisie acoustique globale et avec la révélation de la thématique virtuelle qui la constitue⁴²². » Il existe de nombreux exemples de cette configuration spécifique dans *Répons*, y compris dans les séquences de polyrythmie électroacoustique qui jalonnent les sections entropiques.

Bien qu'elle soit définie comme l'extension d'une structure principale laissant entrevoir le réseau de virtualités qu'elle contient en propre sans pour autant en altérer la fonction, rien n'indique strictement que l'aura est assignée à la dimension sonore de la musique. En effet, si le phénomène principal est compris dans le contexte d'une thématique telle que le compositeur l'a redéfinie, peuvent être considérés comme phénomènes adjacents toutes les variations de ce thème effectuées dans chacun des deux domaines d'écriture, ainsi que, à un degré plus éloigné, toutes les structures syntaxiques ou perceptives que ceux-ci engendrent. Cette disposition singulière est caractéristique des effets de durée dont l'excès de continuité neutralise toute forme de dynamique temporelle dans le déroulement musical au profit d'une profusion d'images d'un petit ensemble de structures initiales, refusant temporairement l'évolution de l'écriture et, partant, le déroulement du discours dans le temps. Le mode de construction des agrégats élaborés à la fois sur la répartition symétrique des hauteurs à partir d'une note polaire et sur l'inscription d'une relation chromatique étendue bornant les agrégats décline aussi ce principe dans la composition structurale. Ce mode d'engendrement omniprésent dans les six premières sections de l'œuvre renforce l'idée de cohérence thématique maximale entre les différents éléments du matériau émergeant pourtant des rencontres accidentelles au fil du discours. Par extension, il neutralise la dimension temporelle instaurée par la déduction thématique en ce que chaque instant peut être directement rapporté à l'accord principal de *Répons* en tant que phénomène adjacent. La problématique de l'aura s'inscrit donc comme une résurgence du principe de construction formantique de l'œuvre formulée pour la *Troisième Sonate* qui proposait déjà d'assurer la cohérence du discours dans un réseau complexe de relations déterminées « hors temps ». Toutefois, comme le souligne Antoine Bonnet, le fait que l'aura soit pensée « dans une perspective à la fois structurale et acoustique⁴²³ » permet à Boulez

⁴²² Ibid., p. 95.

⁴²³ Ibid., p. 96.

de dépasser les écueils du formant et du trope, dont la principale faiblesse tient au décalage incompressible entre l'agencement particulier des structures et le déroulement perçu du discours musical : « autrement dit l'aura donnera l'illusion de la continuité que le trope ne pouvait donner⁴²⁴ ».

L'écriture augmentée d'une aura intègre un mode de virtualité au sein même de la logique musicale, qui s'affirme d'autant plus qu'il se déploie à la fois dans le texte et dans le phénomène sonore de sa réalisation. De nouvelles perspectives s'ouvrent alors dans la conception de la forme musicale : la perception intégrant les données composables de la musique, le compositeur peut en articuler les différentes qualités selon une loi autre que celle strictement acoustique de la clarté de l'enchaînement global et de la vérification de la cohésion du texte. Formulé en des termes plus proches du projet musical de Boulez, la perception peut à son tour être un espace de déploiement de la dialectique entre formel et informel. Apparaît dès lors un nouveau couple dialectique opérant dans l'esthétique du compositeur, consécutif à l'ensemble des concepts que nous venons de présenter : la perception et « l'*a-perception* ».

b. Un régime d'*a-perception* au service d'une écoute multiple : le cas particulier de la dernière version de *Répons*

Les deux parties insérées entre la sixième section et la coda dans la version de *Répons* de 1984 acquièrent un statut particulier au regard de la stratégie compositionnelle mise en œuvre dans les sections précédentes, telle que nous venons de l'évoquer. Cette dernière modification majeure de la partition ne s'inscrit pas dans le développement de la structuration en tropes de *Répons* mais propose plutôt une écriture basée sur la prolifération concentrée au seul niveau rhétorique de la composition. Partant, elle met au jour une forme de logique musicale renouvelée en lien avec l'infléchissement auratique de sa pensée. Si ces deux dernières sections peuvent être envisagées dans un seul mouvement sur le plan perceptif – notamment en raison de la nature de l'écriture qu'elles partagent, entre autres similitudes d'ordre chronologique –, il convient toutefois de les considérer séparément tant elles diffèrent sur le plan structural, proposant deux approches distinctes d'une même démarche compositionnelle.

⁴²⁴ Idem.

Une ultime révision sous le mode de la description

La première section ajoutée à la partition en 1984 surprend d'emblée par la complexité et l'hétérogénéité des séquences qui la composent. Elle se divise en trois moments : une introduction reprenant le matériau de la sixième section pour offrir une conclusion, à l'effet de durée qui s'interrompt brusquement par un accord tenu au début de la coda dans *Répons 2* ; une première partie se déployant uniquement dans le domaine instrumental, convoquant pour la première fois dans l'ensemble de la partition les solistes sans le dispositif de traitement qui leur est associé ; une seconde partie dont le développement est conçu sur une succession de gestes compositionnels se refusant à toute organisation formelle contraignante. Les trois premières sous-sections sont donc dévolues à la conclusion de la section qui précède. En toute logique, ce passage prolonge la configuration structurelle et harmonique du commentaire du second formant, qui est ici instrumentée en *miroir* de son modèle. La structure résultante évoque directement l'écriture du formant entropique, en ce que la ligne continue et la structure d'accentuation à l'origine du gamelan sont de nouveau attribuées aux instruments non résonants du groupe central tandis que les instruments résonants énoncent des agrégats tenus par de longs trilles précédés par des gammes chromatiques arpégées en anacrouse. Par ailleurs, le dispositif électronique n'effectue aucune modification de la structure sonore des voix solistes ; seuls les deux pianos subissent un traitement qui ne convoque que le système de spatialisation. Ainsi Boulez renforce-t-il le rapport génératif entre la sixième section et le formant entropique sur le plan morphologique dans la clausule.

La septième section de *Répons* ne débute réellement qu'à l'issue de ce passage, au numéro 74 de la partition. La transition entre les deux blocs n'est pourtant pas vraiment perceptible, étant donné que le mouvement s'engage *a priori* sur un schéma formel relativement similaire : les six sous-sections qui forment la première partie reproduisent tout le modèle d'articulation de séquences conçu sur l'enchaînement d'une anacrouse arpégée et d'une ligne rythmique complexe issue de la superposition de nombreuses hétérophonies, ponctuées irrégulièrement par des accords isolés. Cependant, aussi strictes puissent être les reproductions de ce schéma, les stratégies perceptives mises en œuvre par Boulez tendent rapidement à diriger l'auditeur vers une écoute plus analytique où la forme séquencée ne figure qu'en arrière-plan du discours. En premier lieu, les différentes structures ne sont plus attribuées à un seul effectif invariant tout au long du développement, comme c'est le cas dans l'ensemble des sections composées pour les deux premières versions de la partition. Le développement est unifié au niveau plus large des caractères généraux attribués aux séquences, dont la composition est

localement très hétérogène. De fait, seules les sous-sections qui bornent ce premier ensemble discursif – signalés par les numéros 74, 75 et 79 – se rapportent à la disposition polyphonique majoritaire dans l'œuvre, énonçant l'anacrouse arpégée aux pupitres de bois et de cordes, puis recréant un gamelan orchestral selon une disposition très proche du formant entropique – une ligne continue dispersée entre les bois et les cuivres, et de nombreuses lignes rythmiques qui en accentuent, gèlent et anticipent les hauteurs selon des modèles rythmiques divergents – ponctué par les solistes. Le caractère informel y est néanmoins déjà bien présent et gagne le matériau de ces séquences dont les différentes présentations ne sont pas homogènes, par voie de conséquence. Les interventions des solistes, par exemple, sont formulées selon des cellules variées à chaque fois. Dans la version initiale de la structure, les instruments sont répartis en deux voix – les deux pianos et le vibraphone d'une part, et la harpe, le xylophone et le cymbalum de l'autre –, la première étant construite autour d'un arpège oscillant suivi d'un long trille et la seconde étant constituée de fusées bien plus brèves, à peine résonantes⁴²⁵.

Notons que la polyphonie ne s'exprime pas par des accords référencés mais à nouveau par des agrégats très resserrés s'apparentant à la verticalisation de la figure de trille présente dès l'introduction des solistes. Les interventions de la deuxième occurrence de la structure ne sont pas conçues dans un mode polyphonique. Les deux pianos, le cymbalum et la harpe énoncent successivement une formule d'arpège résonant dont la densité, la durée et la fréquence vont decrescendo. Enfin, au numéro 79, le dernier moment issu de ce modèle se déploie à nouveau sur quatre interventions dont seules les trois premières sont individuelles, mais qui exposent une brève cellule d'arpège se terminant par un accord ou un agrégat résonant⁴²⁶. Il en va du même principe pour la séquence d'anacrouse, dont la densité des arpèges varie en fonction du nombre d'instruments résonants ou de cuivres qui se greffent localement autour des cordes et des bois ; de même, la séquence polyrythmique diffère chaque fois au niveau de l'éclatement de la ligne continue de doubles croches, de la densité harmonique des lignes adjacentes et de la densité rythmique globale – du nombre d'hétérophonies simultanées.

Le traitement des trois sous-sections centrales de cet ensemble est sensiblement différent. Le squelette structurel que nous venons d'identifier n'y est en effet pas séquencé dans

⁴²⁵ À l'exception du xylophone, qui effectue un très court roulement de sa dernière note, la harpe et le cymbalum, instruments dont la résonance est la plus faible, n'entretiennent pas leur dernière note.

⁴²⁶ Signalons le traitement particulier de la harpe, dont la résonance de l'agrégat est obtenue à la manière d'un négatif : seules les cordes des hauteurs jouées sont étouffées et la résonance du reste du corps de l'instrument, déclenchée par sympathie, doit être laissée libre. C'est là une des nombreuses applications du principe de l'aura qui se manifestent dans les pages de *Répons*, au niveau le plus fin de la composition ; l'agrégat résonne virtuellement par l'extension acoustique naturelle de l'instrument, phénomène qui échappe complètement à l'écriture musicale traditionnelle.

le temps mais fournit le matériau de base à des développements qui, bien que divergents, laissent percevoir une évolution générale de l'écriture sans discontinuité apparente. La première de ces sous-sections, au numéro 76, est à la fois la plus courte et la plus modeste du point de vue du matériau qu'elle exploite : elle met en œuvre une opposition binaire entre un groupe instrumental restreint – seuls les basses du pupitre des bois et le pupitre des cordes sont utilisées – et un groupe soliste construit autour du premier piano, de la harpe et du cymbalum⁴²⁷. La répartition des structures et l'instrumentation sont elles-mêmes assez simples, chacun des deux effectifs formant une voix du discours agissant indépendamment l'une de l'autre. La phrase qu'énonce l'ensemble instrumental est élaborée à partir de trois segments donnant chacun à entendre une variation unique de la séquence enchaînant une figure de trille et un arpège ascendant.

Les différentes versions de cette figure formée en miroir de la cellule « anacrouse-note tenue » sont toutes déduites de configurations auratiques distinctes greffées à la formule principale. Ainsi les deux derniers trilles sont-ils soutenus par des agrégats chromatiques denses qui ne semblent pas être liés aux accords générateurs de l'œuvre mais qui se rapportent à des permutations de complexes harmoniques élaborées sur le même modèle, empilant les deux espèces de secondes (figure 3.20). Les arpèges ascendants des deux derniers segments sont également variés mais ils se déploient sur un mode horizontal, conformément au type d'écriture qui régit la figure initiale. Ces occurrences sont en effet augmentées d'un arpège descendant exposé chaque fois selon un motif rythmique irrégulier, dans un ambitus très proche de l'arpège principal. Ces cellules d'ornementation assurent précisément la fonction d'appoggiature spécifiée dans la définition de l'aura selon Boulez qui, dans ce cas, s'applique presque littéralement. Enfin, l'arpège du second segment est prolongé par une figure courte qui reprend le modèle de ces appoggiatures en le renversant, comme le résume la figure 3.21.

⁴²⁷ Rappelons que le dispositif de traitement en temps réel est également absent tout au long de la première partie de la section.

Figure 3.20 is a musical score for section VII n°76, measures 3 and 6, from the piece *Répons*. It features ten staves for different instruments: Cl. b. Si⁴, Bssn 1, Bssn 2, Vln I, Vln II, Vln III, Alt I, Alt II, Vlc I, and Vlc II. The score shows trills (tr) and pizzicati (pizz.) for each instrument, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The trills are marked with an accent (>) and a fermata. The pizzicati are marked with an accent (>).

Figure 3.20 : Trilles et pizzicati des cordes/bois, section VII n°76 mes. 3 et mes. 6, *Répons*

Figure 3.21 is a musical score for the first alto (Alto 1) in section VII n°76, measures 2, 3-5, and 6-7, from the piece *Répons*. The score shows a paradigmatic arpeggio and appoggiatura for the first alto, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The arpeggio is marked with an accent (>) and a fermata. The appoggiatura is marked with an accent (>).

Figure 3.21 : Relevé « paradigmatique » des arpegges et appoggiatures du premier alto, section VII n°76, *Répons*⁴²⁸

⁴²⁸ Cette analyse est valable pour toutes les lignes qui constituent l'arpège de complexes sonores, la polyphonie étant strictement homorythmique.

Le bloc soliste tranche fortement avec le caractère mesurée et ordonnée de la phrase orchestrale à laquelle elle se superpose. Les trois voix sont non seulement tout à fait indépendantes les unes des autres mais elles sont également libres de tout tactus régulièrement dicté par le chef. Se crée alors une véritable entropie rythmique tant issue de la simultanéité des rubatos non unifiés que de la confrontation de ces phrases aux tempi fluctuants avec la régularité des segments orchestraux. En outre, les interventions des instruments résonants assemblent une déclinaison de courtes cellules conçues sur la formule « anacrouse – note ou accord tenu » qui, comme nous venons de le signaler, est le miroir de la cellule de référence appliquée à la phrase de l'ensemble instrumental.

La sous-section suivante, dont l'anacrouse se confond avec la fin du dernier segment orchestral, reprend elle-aussi l'opposition entre un ensemble instrumental homorythmique très mesuré d'une part et le trio résonant dont les lignes sont soumises à un déroulement temporel libre et horizontal d'autre part. Toutefois, la disposition de l'ensemble y est plus complexe. Elle se décline en deux ensembles distincts dont la configuration est elle-même moins univoque que celle de la sous-section qui précède. Un premier bloc polyphonique s'esquisse dans les rapports particuliers qu'entretiennent les bois et les cordes : répartis à parts égales selon trois voix « mixtes »⁴²⁹ dès la deuxième mesure de la sous-section, les deux pupitres sont écrits en renversement. À l'exception de leurs entrées respectives, les instruments énoncent en effet le même schéma structurel, dans une homorythmie des plus strictes, en mouvements contraires. Il résulte de ce procédé un brouillage harmonique qui invite l'oreille à suivre les mouvements dynamiques et rythmiques les plus superficiels créés par les rencontres des trois ensembles, le relevé des hauteurs et des rapports intervalliques des lignes mélodiques – qui, rappelons-le, constitue le support privilégié pour une perception la plus précise possible – étant immédiatement inaccessible. Le caractère informel du parcours harmonique est renforcé par la construction des différents agrégats trillés qui ponctuent le développement à trois reprises, ces complexes ne se rapportant *a priori* pas ou peu aux accords générateurs⁴³⁰ (figure 3.22).

⁴²⁹ Une première voix regroupe la clarinette basse, les bassons et les trois violons ; une seconde réunit les flûtes, les hautbois, la deuxième clarinette, les alti, le deuxième violoncelle et la contrebasse ; enfin, la troisième voix et la moins dense, puisqu'elle ne convoque que la première clarinette et le premier violoncelle.

⁴³⁰ Seuls les agrégats de la première voix sont répartis symétriquement autour d'un noyau central, disposition que nous avons rencontrée à plusieurs reprises dans les deux premières versions de la partition.

Figure 3.22 : Réduction des agrégats en trilles de l'ensemble instrumental, section VII n° 77, *Répons*

Les cuivres ajoutent enfin un niveau de complexité supplémentaire à la perception du parcours harmonique de la sous-section. Les notes en valeurs longues qu'ils énoncent, organisées d'après la modélisation des enveloppes sonores des résonances que nous avons rencontrée à plusieurs reprises, ne doublent effectivement pas les grappes de hauteurs des bois et des cordes. Elles répètent plutôt une permutation du premier agrégat du numéro 76 à trois reprises, formant ainsi un fond dissonant par rapport à la ligne orchestrale.

La troisième sous-section de cet ensemble reprend à son tour l'opposition de caractère entre les deux effectifs mais en organise la progression autrement. Le développement s'étend sur une durée beaucoup plus importante, divisée en quatre phrases. Les deux premières rappellent l'agencement mis en œuvre deux sous-sections plus tôt. Le groupe des instruments non résonants est limité aux seules basses des pupitres de bois et de cordes. Ceux-ci exécutent chaque fois deux segments d'anacrouse et de trille en homorythmie – variés par les mêmes procédés « auratiques » –, soutenus en arrière-plan par les violons et les alti. En parallèle, le piano et le cymbalum donnent à entendre des phrases conçues à nouveau sur un matériau identique. Toutefois, la polyphonie n'y est pas aussi simplement ordonnée. D'une part, les bois et les cordes sont structurés en deux sous-ensembles fluctuants de deux et trois instruments dont les lignes sont écrites en mouvements contraires ; d'autre part, les violons et alti n'agissent plus uniquement en élargissant les trilles par des agrégats pizzicati mais soutiennent l'ensemble de la première phrase par de longs tremolos avant de rejoindre les violoncelles pour la deuxième proposition. De plus, l'entropie n'est plus créée d'emblée par la diversité des rubatos. C'est l'écart entre le bloc orchestral mesuré et la ligne libre du piano qui neutralise la mesure rythmique.

En outre, une séquence d'accentuation se greffe sur la seconde phrase des instruments non résonants, annonçant le développement des deux phrases suivantes. Celles-ci reprennent en effet la disposition dominante de la sous-section précédente et la déploient en deux temps. L'arrangement de l'ensemble est d'abord relativement simplifié. La ligne principale – qui

articule toujours des cellules variées d'une anacrouse arpégée suivi d'un trille – y est présentée sans son contraire. Les courtes attaques irrégulières, caractéristiques du phénomène adjacent d'accentuation, ne sont pas non plus exécutés en même temps que la formule mélodique. Elles accompagnent discrètement l'appoggiature de l'arpège et le trille final de cette troisième phrase. S'ensuit alors un long crescendo orchestral, sans intervention des solistes⁴³¹, dont l'élargissement des séquences aboutit sur un long arpège très dense, en anacrouse du moment à venir.

Il apparaît finalement que la forme du développement central de cette première partie de la septième section de *Répons* ne correspond pas avec le découpage en sous-sections de la partition. Ce décalage n'est pas tout à fait inédit puisque le formant entropique contredit aussi la mise en page de l'œuvre. Néanmoins, il répond ici à une fonction nouvelle, en lien avec les stratégies perceptives de l'aura. Il semble que les deux premières sous-sections appartiennent à un même modèle formel, conçu autour d'un large crescendo de timbres et de structures qui admet plusieurs types de matériaux et agit, ce faisant, au niveau le plus large de la thématique. Ainsi l'augmentation de la densité du caractère « entropique » n'est-elle pas obtenue par l'accroissement des lignes solistes hétérogènes mais par la déclinaison hétérophonique de la ligne principale prise en charge par l'ensemble instrumental. Dès lors, l'entropie n'est pas uniquement déployée par des rapports rythmiques complexes – comme c'est singulièrement le cas dans le second formant et les sections qu'il engendre –, elle atteint la dimension harmonique et, par extension, la dimension mélodique de la composition. On retrouve ici le mode de développement appliqué à la troisième sous-section, résultant en un crescendo par effet de masse sonore.

Sur le plan morphologique, le développement est constitué d'une variation d'un même schéma sur deux niveaux de perception. Cette construction est notamment renforcée par la nature du matériau exploité qui, parce qu'il est réduit à une formule amorphe présente dans chacun des deux ensembles formels qui composent *Répons*, ne se réfère explicitement à aucune matrice de l'œuvre en même temps qu'il renvoie à chacune d'entre elles implicitement. Autrement dit, du fait de sa neutralité au regard des structures de l'œuvre, l'identification du matériau est laissée à l'appréciation de l'oreille qui reconnaît par sa sensibilité propre des figures incidentes parmi les nombreuses auras et les hétérophonies qui forment le discours musical. Notons enfin que si l'électronique est totalement absente de cette première partie de

⁴³¹ À l'exception de la harpe qui termine son intervention débutée au début de la troisième phrase et qui se prolonge sur les premières mesures de la dernière phrase de cette sous-section.

la section, on peut y reconnaître une certaine influence dans la conduite des voix solistes, particulièrement à travers l'absence de normalisation du déroulement des phrases dans le temps. Seul le déclenchement de ces interventions est spécifié en accord avec l'ensemble instrumental. Toutefois, celles-ci se déploient librement, sans valeur effective de durée, suivant un caractère induit à la fois par les données indiquées par le compositeur sur la partition – « libre, sans traîner, bondissant » – et par la courbe dynamique des phrases. Dans cette perspective, il n'est pas exagéré d'envisager l'écriture des trois instruments solistes comme une variation – au sens large – de l'écriture électronique et, partant, comme une forme virtuelle d'aura *en absence* du phénomène principal qu'elle réfléchit.

La seconde partie de la section tranche nettement avec ce crescendo mais en reprend les structures primaires. Étendue sur onze sous-sections, elle se divise elle-même en deux séquences précédées d'une courte introduction officiant comme transition entre la masse orchestrale du crescendo et l'effectif plus modeste de la première séquence. Cette dernière est à nouveau conçue sur la mise en regard d'un trio soliste et de l'ensemble orchestral organisé en deux – les cordes et les bois en constituent le premier et les cuivres le second. En premier lieu, le groupe solistes est écrit en opposition avec le geste musical qui vient d'être développé. Le premier piano, la harpe et le cymbalum n'interviennent pas, le texte est pris en charge par les trois autres instruments résonants. Le tempo des lignes est certes relativement libre, mais l'écriture polyphonique est plus verticale. Enfin, le dispositif électronique est réintroduit dans le discours pour créer un halo sonore autour des notes tenues du second piano⁴³². De nouveau, le matériau musical exploité par ces trois voix est relativement neutre et crée des lignes complexes sur trois niveaux hiérarchiques. Chaque voix énonce en effet une ligne non directive de hauteurs en doubles croches, faisant écho à la trame de fond du gamelan de la troisième section. Cependant, ces voix sont morcelées à la fois par des fusées de gammes chromatiques et par des complexes – notes simples ou agrégats – tenus ou trillés. En outre, l'augmentation électronique de certaines notes du second piano dessinent une « inframélodie » qui s'étend tout au long de la séquence (figure 3.23). Se forment ainsi deux niveaux de lecture harmonique divergents, le premier étant caractérisé par le dispositif électronique dominé par le *mi*_b, et le

⁴³² Ces halos sont créés selon deux procédés différents : le premier consiste à souligner certaines notes tenues par un son sinusoïdal de fréquence équivalente auquel est appliquée une enveloppe percussive proche de celle du piano, ainsi qu'une réverbération infinie. Le second reprend le système de modulation de fréquences et de lignes à retards, à ceci près que les retards ne sont pas isochrones et que les réponses sont plus limitées en longueur – les cellules reprises sont restreintes à une seule note – et en nombre – seulement six contre une moyenne de plus de dix images sonores pour les lignes à retards appliquées au second piano dans la première section de la partition.

second par les notes longues non amplifiées des trois instruments résonants, dirigé quant à lui par les deux notes polaires $mi\flat$ – en rapport ambigu avec le $mi\flat$ – et $si\flat$.

The image shows a musical score for 'Synth. IR' consisting of three staves. The first staff (measures 80-82) contains notes: $mi\flat$ (80), $mi\flat$ (81), and $si\flat$ (82). The second staff (measures 83-86) shows fingerings: 7 (83), $mi\flat$ (84), 6 (85), 6 (85), $mi\flat$ (86), and 7 (86). The third staff (measures 87-90) shows fingerings: 7 (87), 7 (88), 6 (89), and $mi\flat$ (90).

Figure 3.23 : Inframélogie créée par les hauteurs transformées du piano 2, section VII, *Répons*

L'écriture de l'ensemble instrumental est soumise à une évolution beaucoup plus marquée dans cette séquence. Émergeant sous la forme de résonances harmoniques autour des suspensions de la ligne soliste, les bois et les cordes reprennent et développent la figure « brève-longue » – anacrouse arpégée-note tenue ou trillée –, de sorte à ce que le rapport s'inverse et que l'arpège soit plus long que la note tenue. Parallèlement aux valeurs longues exécutées par les deux pupitres, les cuivres insèrent des cellules régulières amorphes proches de celles employées par les solistes. À mesure que la séquence se déroule, l'ensemble des relations concertantes entre les trois pupitres forme une enveloppe supérieure continue provoquée par l'extension des formules des cuivres dans les deux pupitres extérieurs. La hiérarchie initiale déterminée par la voix des solistes et les ponctuations de l'ensemble instrumental s'en trouve radicalement modifiée, en raison notamment de la similitude entre les figures de chaque strate de la polyphonie. On peut ainsi considérer que les solistes sont progressivement intégrés à la ligne continue pour ne former plus qu'une seule texture complexe et relativement dense. Le mouvement perpétuel de masse résultant de ce principe est finalement brusquement interrompu au début de la seconde séquence de cette dernière partie de la section.

Étendue sur quatre sous-sections à partir du numéro 87, celle-ci ne se démarque pas tant par le matériau qu'elle articule que par l'effet de mise en lumière de la ligne continue qu'elle produit. Les structures sont en effet distribuées dans le même ordre, assurant une ligne continue entre chaque effectif. Sur le plan structural, la principale distinction tient à ce que le discours y est plus intelligible. D'une part, le dispositif électronique n'intervient pas dans les phrases

solistes⁴³³ ; d'autre part, l'articulation des deux groupes est effectuée en stricte alternance, les instruments résonants se fixant sur de longs trilles pendant que l'ensemble instrumental se met en mouvement. À l'inverse, les instruments non résonants s'arrêtent lorsque les solistes agissent au premier plan. En outre, l'écriture de la texture orchestrale est beaucoup plus stricte et se resserre autour d'un seul geste, celui de la ligne continue dirigée par les trompettes et de son extension alternée entre les bois et les cordes.

Boulez restreint ici la ligne à une présentation relativement austère, sans aucun phénomène adjacent, ce qui lui confère une force inédite jusqu'alors. De fait, cette structure n'avait encore jamais été isolée, en raison de la fonction d'arrière-plan qui lui était attribuée depuis son apparition dans le second formant de l'œuvre. La complexité qui résultait des nombreuses hétérophonies entourant une ligne déjà très complexe sur les plans mélodique et harmonique⁴³⁴ s'ajoutait à des manifestations composées de l'aura telles que les structures d'accentuation du gamelan ou les cellules « brèves-longues » trillées du début de la section, refusant la perception analytique au profit d'une compréhension d'ensemble. Dès lors, le développement auquel se livre le compositeur offre une fonction plus traditionnelle à ce matériau, éclairant à rebours l'ensemble du discours musical en rendant clairement perceptibles les éléments qui le composent. C'est précisément la *description* de la ligne continue qui est thématifiée dans cette séquence, renforcée par un ralentissement progressif et très marqué du tempo – la dernière itération de la structure est presque deux fois plus lente que la première. Après avoir révélé la neutralité caractéristique de l'ensemble du matériau sur lequel se base la dialectique mise en œuvre entre l'ordre et l'entropie – laissant entrevoir en creux la disposition élargie de la thématique que pense le compositeur – cette section opère donc une inflexion majeure de l'un des matériaux générateurs de l'œuvre les plus amorphes en lui attribuant une fonction nouvelle à mesure qu'elle en redessine les contours et explicite les rapports intervalliques et rythmiques qui le caractérisent.

⁴³³ La seule intervention du module de *frequency shifting* couplé à une ligne à retards, également accompagné de la synthèse sinusoïdale transformée par une résonance infinie se manifeste à la fin de la dernière phrase de la section que joue le piano, et participe d'un long crescendo arpégé qui assure la transition avec la huitième section de la partition.

⁴³⁴ Rappelons qu'il ne s'agit pas d'une ligne horizontale de « points », mais de complexes sonores et harmoniques constitués d'une multitude de lignes individuelles dont les mouvements singuliers tendent parfois à s'annuler, rendant le profil mélodique général difficilement identifiable.

Suspension du déroulement de l'œuvre et structure auratique réflexive : une conclusion anticipée du discours sous le mode de l'épuisement de l'écriture

The image shows a musical score for measures 1-4 of section VIII n° 91, titled 'Répons'. The score is arranged in a system with eight staves for strings (Violin I, Violin II, Violin III, Alto I, Alto II, Viola I, Viola II, and Cello) and one staff for Piano (Pn). The piano part is in 8/16 time and features a chromatic arpeggio accompaniment. Dynamics range from *sfp* to *f*, with accents and crescendos/decrescendos. The string parts are marked with *sfp* and *sim.* (sustained). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 3.24 : Parties de cordes et du second piano, section VIII n° 91 mes. 1-4, *Répons*

La dernière section mixte de *Répons* insérée avant la coda soliste exploite ce nouveau matériau – ou, pour être plus exact, la nouvelle *fonction* de ce matériau. À l’instar de la transition entre la sixième et la septième section de l’œuvre, le début du développement n’est pas vraiment signalé : l’effectif est sensiblement identique et le second piano semble reprendre le déroulement au moment où il avait été interrompu par le long arpège orchestral, à partir du même *si_b* – hauteur qui, rappelons-le, participe du répertoire de note polaire dont la présence récurrente offre une unité sonore très forte à l’ensemble de la partition. Les procédés d’écriture sont toutefois bien distincts et divisent le texte en trois moments. Le premier correspond à une courte introduction. Il propose un déploiement relativement traditionnel et ordonné de l’aura composée autour de la ligne continue principale, en trois séquences. Le piano est d’abord accompagné par le pupitre des cordes qui énonce des grappes chromatiques accentuant certaines notes de la ligne principale. Cet accompagnement impose une hiérarchie dans les hauteurs de la ligne mélodique du piano, renforcée par une différenciation rythmique des notes

mises en valeur. Il résulte de cette structure d'accentuation une mélodie supérieure qui imprime une direction au matériau informel jusqu'alors (figure 3.24).

La seconde séquence reconduit ce principe en variant son caractère et son timbre. La ligne continue y est prise en charge par le xylophone – rejoint dans un second temps par le vibraphone –, doublée par les flûtes et les clarinettes. La différenciation mélodique est quant à elle assurée par les hautbois, les trompettes et la contrebasse. Les deux voix sont moins identifiées car elles sont projetées dans une écriture conçue sur l'agencement de complexes et non plus de notes et d'un timbre unique. Enfin, la troisième séquence réattribue la ligne au second piano mais en obscurcit la présentation en y superposant une forme hétérogène du matériau interprétées par le premier piano. L'unité de base y est également différente en ce que l'intervalle se substitue à la hauteur. Enfin, l'accentuation est prise en charge par les cordes dont les hauteurs sont gelées par des trilles. L'introduction de la section évoque alors curieusement les formes à retour classiques. Le principe d'articulation qui la gouverne semble être fondé sur la dérivation ordonnée de deux structures faisant directement écho au mode de développement du formant entropique. Néanmoins, la ligne continue ne relève en rien d'un geste perpétuel servant de support à un développement orienté vers une profusion d'extensions de ce matériau rendu quasi imperceptible. Elle se manifeste au contraire au premier plan de l'écriture, dirigeant elle-même la structure d'accentuation, sous l'impulsion des nombreuses appoggiatures que les instruments résonants ajoutent irrégulièrement au flux ininterrompu de notes mais sont isochrones avec la dynamique rythmique de l'ensemble instrumental. Pourtant, le développement de la ligne n'exploite pas le modèle suggéré : il laisse plutôt l'écriture à un état relativement statique caractéristique des effets de durées qui jalonnent la grande forme de *Répons*.

Le deuxième moment de cette section est diversement organisé. L'élément principal est certes toujours dévolu aux deux pianos qui en alternent la présentation mais l'ensemble est désigné moins nettement, neutralisant dans le même temps les directions potentielles de son évolution. Les objets constituant la ligne sortent eux-mêmes du cadre de l'écriture développante à mesure que le principe de couples de hauteurs se généralise, dédoublant chromatiquement chacune des notes du flux continu. Les phénomènes adjacents décrits par les autres instruments résonants participent également de cet infléchissement de l'écriture du bloc soliste. Cette configuration fait alors ressurgir le principe de variation par diminution adopté dans les extensions résonantes des cinq motifs de la deuxième section de l'œuvre. Comme l'illustre la figure 3.25, les projections sonores composées autour de la ligne principale des pianos en

déclinent le dessin selon des lignes rythmiques isochrones proliférant à mesure que le geste s'amplifie.

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled '93' and '1', shows the Pno. 2 part with a series of eighth notes and rests. The second system, labeled '3', shows the Pno. 2 and Vibra. parts, with the Pno. 2 playing a more complex rhythmic pattern and the Vibra. playing a simpler one. The third system, labeled '6', shows the Pno. 2, Vibra., and Cymb. parts, with the Pno. 2 playing a complex pattern and the Vibra. and Cymb. playing simpler patterns.

Figure 3.25 : Extensions du second piano, section VIII n° 93 mes. 3 et 6, *Répons*.

La mélodie résultant de la structure d'accentuation s'éloigne aussi du modèle qui semblait s'imposer au cours de l'introduction. L'alternance entre les bois et les cordes disparaît au profit de l'articulation de deux structures plus larges. La configuration originale est alors étendue à tout l'effectif : se succèdent des passages denses et rapides sous l'impulsion des bois, dont les figures *legato* s'approchent de l'arpège et superposent plusieurs lignes rythmiques hétérogènes, et des passages staccatos plus légers, en homorythmie, se référant aux *pizzicati* des cordes. Les cuivres recouvrent enfin la fonction qui leur était attribuée depuis l'introduction jusqu'à la sixième section de la partition, marquant les doubles croches de la ligne continue à chaque passage dense. En articulant l'enchaînement des deux structures, ils assurent l'homogénéité du groupe orchestral. La mélodie se disperse donc entre les pupitres, multipliant ainsi les couches sonores simultanées tout en neutralisant à nouveau toute tendance de développement à mesure qu'elle accumule les strates susceptibles d'imprimer un cheminement formel à suivre pour la perception.

L'écriture très statique de cette première moitié de la section tend cependant à se mettre en mouvement dans la dernière partie de la séquence, sous l'influence d'un phénomène de

prolifération. Bien que l'écriture des trois dernières parties de la section s'inscrive dans une certaine continuité avec ce qui précède, Boulez l'introduit par une séquence arpégée qui n'intègre pas le développement. Le décalage produit par ce signal est d'autant plus sensible que la répartition des structures entre les deux effectifs n'est pas modifiée après son exposition. Ceux-ci réaffirment d'emblée la dynamique de déclinaison des plans sonores à partir de la ligne continue. L'écriture des solistes n'évolue pas ou peu, si ce n'est qu'elle est gagnée par la diversité rythmique de l'ensemble instrumental, déjà suggérée par les lignes à retards appliquées à chacune des interventions des instruments résonants. Ce procédé fait « ré-sonner » la ligne principale par les multiples projections des instruments et leurs réflexions dans l'espace. La structure est donc traitée quasiment à l'identique, à cette différence près que la somme de ses extensions tend désormais à la dissimuler et, ce faisant, la projette à l'arrière-plan du texte.

C'est finalement la ligne mélodique dérivée de l'accentuation de la ligne qui rythme le développement de son caractère lancinant, dominé par l'alternance entre les deux pupitres extérieurs de l'ensemble instrumental. Notons enfin que la mélodie s'enrichit du trille et du tremolo, présents que de manière latente dans la première partie du développement. Elle reprend ainsi l'ensemble des figures et des matériaux de l'œuvre, rompant définitivement le lien qui s'était établi en surface avec le formant entropique de l'œuvre. L'effet de durée clôturant le long développement mixte de *Répons* fait entendre l'intégralité du matériau employé dans la partition, explicitant à la fois le principe d'engendrement des phénomènes adjacents du formant entropique et des sections qui en dépendent tout en le dissociant de son contexte d'origine.

Dans les deux sections ajoutées à *Répons* à l'occasion de la dernière révision majeure de la partition, le compositeur décline un matériau des plus indifférenciés à partir du réservoir complet des procédés d'écriture convoqués dans les deux ensembles structuraux dialectiquement opposés qui dirigent l'essentiel des six premières sections de l'œuvre. Ce long segment met alors au jour l'effort de caractérisation sur lequel repose l'ensemble de l'œuvre, thématique à travers la résonance et l'aura. Comme nous l'avons démontré au cours de la première partie de ce chapitre, l'œuvre est déduite à partir d'un ensemble très restreint d'éléments agencés selon des structures pourtant hétérogènes. La distinction entre les sections ordonnées et les sections entropiques, qui apparaît pourtant immédiatement dans les deux premières versions de la partition, ne tient donc pas si elle est observée en référence à l'état du discours traditionnellement admis. Boulez exploite en effet exclusivement des objets musicaux dont les possibilités de développement sont limitées mais dont les images sonores sont multipliables à l'infini. Autrement dit, le déploiement de *Répons* relève moins d'une dynamique

de *développement* que d'une dynamique de *rayonnement* du matériau musical, dont les réflexions acoustiques engendrent elles-mêmes des réseaux de structures qui leur sont propres.

Une telle logique offre des perspectives nouvelles dans l'effectuation d'une pensée musicale mixte. Elle évite les écueils soulevés par l'incompatibilité résidant entre ce que Jonathan Goldman nomme la « fonction acoustique » des objets électroniques et la « fonction linguistique⁴³⁵ » de l'écriture instrumentale. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette difficulté est afférente à la rigidité des objets sonores synthétisés par les dispositifs de traitement et de production électronique du son, dont « l'individualité est telle qu'elle admet difficilement la classification » et dont le « [refus] de se laisser enserrer dans un idéogramme simple » ne permet pas d'établir des correspondances hiérarchiques nécessaires à un acte de composition orienté vers la confrontation entre les deux natures d'écriture. Or, comme le rappelle le compositeur dans sa conférence « thème, variations et forme », c'est précisément autour de la notion de « *conflit*⁴³⁶ » que s'est établie la logique musicale tonale, conséquemment à l'évolution des formes polyphoniques fuguées vers des configurations bithématiques. C'est pourquoi Boulez estime que le discours musical ne peut s'accorder avec les technologies électroacoustiques :

Il est frappant de constater combien, dans les œuvres qui se servent [de matériaux complexes ou synthétisés], et indépendamment de la valeur des intuitions elles-mêmes, combien ces matériaux ont du mal à s'intégrer dans une dialectique, combien ils restent prisonniers d'une simple juxtaposition, et comme la composition leur reste hostile⁴³⁷.

Toutefois, parce qu'elle est conçue à partir des concepts d'aura et de résonance mis au service d'un principe de virtualité décliné dans toutes les composantes du fait musical, *Répons* ne s'inscrit pas dans une thématique du *conflit* mais dans une thématique de la *réflexion*, dans laquelle les moyens de l'électronique peuvent être pleinement intégrés au développement en ce qu'ils enrichissent la composition de possibilités de dérivation du matériau inaccessibles au travail musical traditionnel.

⁴³⁵ J. Goldman, op. cit., p. 37.

⁴³⁶ P. Boulez, « Thème, variations et forme », *PdR III*, p. 251.

⁴³⁷ P. Boulez, « L'écriture et l'idée », *PdR III*, p. 650.

L'antiphonie : un modèle formel adapté à une conception virtuelle de l'œuvre de musique mixte

Face à ce dispositif esthétique, la forme antiphonique revêt une signification nouvelle et présente des correspondances fortes avec l'idée d'une œuvre virtuelle et réfléchie. Ce concept présente l'avantage immédiat de ne pas appartenir à la sphère référentielle de l'histoire de la musique occidentale tonale et moderne, ne renvoyant donc à aucune forme préétablie autre que le principe d'alternance ou de réponse entre deux structures. Définie comme un « mode d'exécution de la psalmodie où un chœur, ou deux moitiés de chœur ou deux interprètes, chantent alternativement un psaume ou un texte⁴³⁸ », l'antiphonie est un principe « portant sur la division des rôles dans l'exécution » qui reste néanmoins informel par essence. Dans sa forme la plus littérale, l'antiphonie reparaît immédiatement dans *Répons* : chaque section est conçue sur une forme d'alternance entre l'ensemble instrumental et le groupe soliste souvent augmenté du dispositif électronique, et plus localement, entre les instruments résonants et leurs auras synthétiques. Sous sa forme responsoriale, l'antiphonie est également présente à un niveau formel plus large. La structuration en tropes est ainsi rendue ambiguë sur le plan perceptif par une alternance concertante entre des phases du développement dominées par l'ensemble instrumental et des phases dirigées par le groupe soliste seul ou augmenté des modules de traitement électronique, esquissant un modèle antiphonique temporel indépendant de l'agencement du texte musical.

L'introduction et la coda s'intègrent parfaitement à ce dispositif compositionnel, bien qu'elles restent extérieures au discours mixte – raison pour laquelle nous les avons exclues de l'analyse formantique que nous venons de présenter. L'introduction prend à contrepied le déroulement logique attendant au mode d'engendrement des structures par réflexions auratiques du matériau. Elle expose en effet l'intégralité des formules caractérisées dans les deux ensembles formantiques de la partition et énonce le répertoire complet des stratégies perceptives mises en œuvre dans les sections que nous avons décrites⁴³⁹. Conçue comme une forme fermée prise en charge par l'orchestre, elle initie une suite de réponses qui dépassent le seul plan rhétorique de la composition. La première relation antiphonique est imposée dès l'introduction des solistes. L'écoute se trouve dispersée à la périphérie de l'espace de

⁴³⁸ F. Ferrand (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2005, p. 64). L'antiphonie est donc un principe informel de structuration de l'interprétation, contrairement à la forme responsorial qui, elle, oriente l'écriture en imposant un niveau de relation entre les parties alternées.

⁴³⁹ L'introduction de *Répons* bénéficie d'une documentation conséquente, parmi lesquelles figurent les analyses structurales très détaillées de Jean-Jacques Nattiez et Célestin Deliège publiées toutes deux dans Coll., *Répons Boulez*, Paris, Actes Sud - Papiers, 1988.

représentation. L'écriture évoluant par impulsions et résonance non mesurée tranche alors nettement avec le tempérament du groupe central. Le contraste est d'autant plus affirmé que les profils des timbres de chacun des deux groupes sont radicalement opposés. La coda engage une réponse du même ordre, d'autant plus signifiante qu'elle conclut l'œuvre par une séquence soliste transformée n'agissant que dans la région périphérique de l'espace sonore. L'équilibre responsorial appliqué aux extrémités de la grande forme était aussi assuré dans la première version de *Répons*, malgré l'absence de la coda. De fait, l'effet de durée de la quatrième section propose un développement soliste des structures déployées dans la séquence centrale – qui est aussi la plus longue – de l'introduction. La fonction thématique de l'électronique n'y est pas primordiale mais le dispositif imprime une couleur sonore résonante relativement inharmonique qui renforce la présence des six instruments solistes au premier plan de l'écriture. Il apparaît finalement que les trois extrémités de la partition offrent à leur tour une ligne de conduite pour la perception, orientée cette fois du centre vers la périphérie, entraînant avec elle une mutation de la nature d'écriture et du modèle spectral dominants.

Les différentes révisions de l'œuvre témoignent elles aussi d'une certaine perspective antiphonique. La version de 1982 corrige un déséquilibre majeur dans la forme articulée dans la version originale de la partition. Comme on peut le voir sur le tableau de la figure 3.19, la forme de *Répons 1* n'est antiphonique qu'en vertu du rapport qu'entretiennent l'ouverture et la conclusion, les trois sections centrales apparaissant beaucoup plus libres : initié autour du premier formant de l'œuvre et sa réécriture à dominante orchestrale, le développement annonce le deuxième formant de l'œuvre avant de se suspendre brusquement, laissant place à l'effet de durée de la quatrième section. Il faut attendre *Répons 2* pour que l'antiphonie soit affirmée à tous les degrés de la forme. La répartition des tropes et commentaires en deux « cycles » de format identique garantit ainsi l'équilibre du discours sur le plan structural. Elle décline alors une suite de réponses entre la thématique de l'ordre et celle de l'entropie qui innervent toutes les strates de la polyphonie, depuis le niveau morphologique le plus large – entre les sections d'un même cycle, entre les sections à la fonction similaire dans les deux cycles – jusqu'au niveau rhétorique le plus précis – les différentes écritures de l'arpège, du trille, des batteries de notes répétées.

En outre, la notion d'antiphonie que Boulez repense à l'aune de l'hétérophonie est rehaussée d'une dimension musicale nouvelle, en lien avec la généralisation de l'aura et de la résonance dans les deux sections ajoutées pour la version définitive de la partition. Comme nous l'avons signalé plus haut, les sections insérées avant la coda tranchent singulièrement avec les six sections qui les précèdent. Elles ne s'intègrent pas comme des extensions du déroulement

musical mis en œuvre dans les deux premières versions de l'œuvre mais résumant l'intégralité des procédés d'écriture utilisés et les font proliférer à partir d'un matériau indifférencié. Déjà esquissée par la transmutation des moyens compositionnels dans les réécritures mixtes des formants, ce type de réponse agit directement sur le plan de ce que Jonathan Goldman nomme la « prévision perceptive⁴⁴⁰ ». En effet, il résulte de ces deux dernières sections une forme de perception composée qui révèle l'omniprésence de l'aura et de ses images réfléchies autant qu'elle déconstruit la référentialité du matériau incidente à la dialectique des sections ordonnées et entropiques. Cette ambiguïté laisse entrevoir un régime particulier de l'écoute, en ce que l'*aperception* du matériau articulé dans le développement ouvre l'auditeur vers l'*aperception* de la logique à l'œuvre. Dès lors, le principe responsorial apparaît comme l'un des concepts opérants les plus déréalisés du projet esthétique boulezien. L'antiphonie n'est plus limitée à des rapports entre des objets musicaux et leurs modes d'articulation – entre « l'idée » et le « système ». À l'instar du principe de virtualité que le compositeur imagine depuis la *Troisième Sonate*, elle est ce par quoi le développement d'une pensée mixte peut émerger, rapprochant idéalement l'écriture musicale traditionnelle et la perception, celle-ci étant entendue comme une dimension compositionnelle riche de potentialités inaccessibles à une conception musicale motivique.

Pierre Boulez réalise donc en partie son projet esthétique formulé en 1955, offrant à son système d'écriture le moyen de « créer un espace multidimensionnel qui tienne éminemment compte des facultés d'accommodation de l'oreille⁴⁴¹ ». Alors envisagée comme une ambition nécessaire pour éviter l'écueil qui consistait à penser la musique électronique comme un espace théorique jugé trop libre, cette fonction compositionnelle reparaît avec force dans la pensée que développe le compositeur à la fin des années 1970. La recherche menée tant dans les essais théoriques présentés au Collège de France que dans les œuvres qui gravitent autour du projet de l'IRCAM et de *Répons* tente en effet de répondre aux difficultés rencontrées durant l'expérimentation d'une musique orientée vers la virtualité, dont les dernières réalisations dévoilaient à la fois les principaux écueils – la forme mobile de la *Troisième Sonate* – et les perspectives d'innovation – les improvisations de *Pli selon Pli*. Désirant « résoudre le conflit entre le virtuel et le réel, entre l'achevé et l'inachevé⁴⁴² », Boulez voit dans la mise en regard de l'écriture instrumentale et du médium électronique un moyen de pallier aux difficultés

⁴⁴⁰ J. Goldman, « De quelques idées simples au travers d'un labyrinthe », *PdR III*, p. 36.

⁴⁴¹ P. Boulez, « A la limite du pays fertile », *PdR I*, p. 321.

⁴⁴² P. Boulez, « L'œuvre : tout ou fragment », *PdR III*, p. 712.

engendrées par l'ouverture de la forme au regard du statut de l'œuvre occidentale. De fait, l'écart irréductible entre la conception d'un texte par définition informel et une réalisation qui en restitue nécessairement un avatar figé, s'apparentant à une forme de variation⁴⁴³, ne surgit pas dans une œuvre dont le texte assume son objectivation, déployant sa potentialité non dans une polyvalence structurale mais plutôt directement au sein du discours musical. Cependant, l'impossibilité de hiérarchiser le matériau dans un réseau de signes équivalent à la grammaire musicale traditionnelle ne permet pas d'imaginer un discours *confrontant* l'écriture instrumentale aux opérations acoustiques du traitement électronique. C'est pourquoi, dans *Répons*, Boulez substitue le principe de déploiement de l'aura à celui du développement motivique. D'une part, les procédés syntaxiques et rhétoriques hérités en grande partie de la méthode sérielle généralisée assurent la cohérence de l'articulation du discours. D'autre part, le dispositif de traitement du son en temps réel permet de décliner à l'infini les images sonores du texte, nourrissant le discours de ses propres potentialités virtuelles, dont la plupart sont inaccessibles à un travail concentré sur des paramètres normalisés comme la note, la durée ou la dynamique.

L'idée selon laquelle la musique mixte se fait l'aboutissement nécessaire du renouvellement de la logique de composition, caractéristique propre à cette « pensée musicale véritablement moderne⁴⁴⁴ » à laquelle les techniques électroacoustiques devaient s'adapter pour prétendre à une fonction supérieure à la seule reproduction mécanique de moyens d'écriture considérés comme désuets, coïncide alors avec l'approche singulière que Luigi Nono déploie dans son Œuvre, particulièrement à partir de 1960. Bien que les préoccupations esthétiques du compositeur italien soient motivées par une idéologie à laquelle Pierre Boulez est étranger, l'approche *mixte* qu'il développe fait en effet écho à la disposition logique de *Répons*. Celle-ci est en effet moins orientée vers le *conflit* que vers l'expression d'une musique fondée sur la mise en perspective de son réseau de potentialité, détachée de la temporalité que lui impose le raisonnement déductif univoque. Partant, elle instaure à son tour un régime de virtualité dont les configurations résonnantes et auratiques innervent peu à peu toutes les dimensions de l'œuvre jusqu'à devenir la négation de sa propre présentation. C'est à cette recherche que nous consacrons le chapitre suivant.

⁴⁴³ Revenant sur l'œuvre ouverte dans sa dernière conférence au Collège de France, Boulez estime que la forme ouverte est « le dernier avatar, le plus récent, en tout cas, du principe de variation » (Idem, p. 694). En effet, le travail d'appropriation d'un « texte polyvalent » – que le compositeur conçoit selon cette polyvalence – effectué par l'interprète se rapporte à l'étude avancée d'une partition « qui lui aura permis d'établir une correspondance personnelle à un aspect du texte ou à un autre » (Idem), à partir de laquelle il produira sa propre variante du développement.

⁴⁴⁴ P. Boulez, « À la limite du pays fertile », *PdR I*, p. 317.

Chapitre Quatrième

Luigi Nono et l'électroacoustique. « Étranger » l'écriture musicale pour la renouveler

Nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre de ce travail, la première production musicale de Nono usant des technologies de traitement électronique du son, *Omaggio a Emilio Vedova*, est une œuvre strictement électronique explorant les techniques mises en œuvre par le compositeur dans ses œuvres précédentes en les confrontant au nouveau médium de production du son. Annonçant la tendance à la constante expérimentation qui fait la marque de son processus de création pour ses œuvres électroacoustiques en temps réel, cette très courte pièce introduit également une dimension nouvelle dans l'approche compositionnelle de Nono. S'inscrivant dans ce que nous avons décrit comme une réévaluation critique de la conception musical comme *texte* préalable à son existence sonore, le discours musical conçu pour l'hommage au peintre vénitien confronte constamment l'écriture à une « improvisation instinctive⁴⁴⁵ » permise par le travail en studio sur la matière sonore. En effet, si le matériau sonore est conçu à partir d'une logique compositionnelle précise – l'établissement de plusieurs bandes fréquentielles resserrées et non tempérées, réparties dans plusieurs registres au sein d'un ambitus très large⁴⁴⁶ –, le traitement et l'organisation des différentes bandes sont, eux, le fruit d'une « expression déterminée de la volonté de relation humaine qui, dans les nouveaux moyens de notre temps, [...] trouve un élargissement de ses capacités » en répondant *immédiatement* à la « “provocation” du matériau⁴⁴⁷ ». L'écart que le compositeur italien instaure entre les procédures d'écriture traditionnelle, qu'il limite alors à la détermination du matériau, et l'écriture de l'œuvre proprement dite, conçue à partir de l'idée que le son contient en lui les possibilités de son articulation, au-delà de tout système de relation désigné arbitrairement par un répertoire de signes abstraits, s'affirme rapidement comme une constante du projet esthétique pleinement déployé à partir de 1960, dans lequel les technologies de traitement électronique du son occupent un rôle primordial.

⁴⁴⁵ L. Nono, notice pour la retransmission radiophonique de l'œuvre du 29 Décembre 1961, traduit par L. Feneyrou dans L. Nono, *Écrits*, p. 617.

⁴⁴⁶ Entre 45 et 4650 Hz, ce qui correspond, à titre de comparaison dans le système tempéré occidental, à plus de six octaves.

⁴⁴⁷ L. Nono, loc. cit.

Unique œuvre pour sons synthétiques seuls du catalogue du Vénitien, l'*Omaggio a Emilio Vedova* reste relativement éloignée de la recherche musicale mixte qui occupera le compositeur pendant plus d'une décennie, dont l'intérêt est aussitôt attiré par une problématique musicale à laquelle il s'était déjà confronté dans le *Canto sospeso*, celle de la dramaturgie et de la forme de son discours. C'est dans ce contexte dramaturgique *a priori* éloigné d'une recherche compositionnelle orientée sur la musique absolue que se développent en effet les problématiques dans lesquelles s'origine la pratique musicale mixte du compositeur à la fin des années 1970. La volonté de dépasser le principe de représentation de la narration, imposé par l'assujettissement de la musique aux autres formes d'expression en présence dans le théâtre musical, préfigure en effet l'entreprise de déformation des structures logiques thématiques de l'écriture musicale qui se manifeste dès les premières partitions convoquant un dispositif de traitement du son en temps réel.

Tout comme il appelât dans *Présence historique de la musique d'aujourd'hui* à considérer un Autre de l'Histoire dans la pratique compositionnelle chez ses contemporains, l'injonction à penser une musique en lien avec les évolutions techniques qui lui sont contemporaine que formule Nono émerge dans l'idée d'un Autre de l'opéra, actualisé dans sa forme, dans son argument et dans son dispositif scénique. Le critère principal de ce nouveau théâtre musical, qui réside dans l'abolition généralisée de la hiérarchie univoque régissant la relation entre le texte littéraire et la musique, instaure un régime multi-dimensionnel du discours inscrit dans une œuvre multimédiatique qui se manifeste sous un principe de virtualité qui innerve dès lors toutes les strates de son activité de compositeur, de sa pensée la plus abstraite aux moyens techniques les plus concrets. La logique ainsi établie tend dès lors à engendrer un discours musical « en absence » qui ne cède rien à l'exigence du haut niveau d'écriture qu'impose par essence l'art occidental mais qui refuse l'inertie de sa rationalité en plaçant au centre de son dispositif la revalorisation d'une écoute individualisée.

1. D'une dramaturgie musicale engagée à la remise en cause du *logos* de la musique, réflexions sur l'intégration de l'électronique au projet esthétique de Luigi Nono

a. Narration multiple et récit éclaté : l'ouverture nécessaire de la logique pour un théâtre musical moderne

La volonté de renouvellement du rapport texte-musique qu'exprime Luigi Nono dès les premiers moments de son projet sériel le conduit très tôt à envisager l'importance de la dramaturgie dans l'optique d'une actualisation des structures logiques de la musique. Le projet inachevé *Julius Fučik*, dont les premières esquisses datent de 1950, témoigne déjà de cette recherche à travers la mise en musique de textes engagés et alors éminemment actuels, évoquant la lutte sociale d'un opposant politique opprimé et emprisonné par un système totalitaire – un thème qui motivera l'ensemble de sa production musicale théâtrale des années 1960 et 1970. Toutefois, comme le rapporte Veniero Rizzardi, la structure formelle que prévoyait le compositeur pour cette œuvre reste très simple. Celle-ci est très linéaire – le fragment composé fait état d'une progression dramatique en trois temps : « l'arrestation de Fučik, la torture, l'agonie⁴⁴⁸ » –, et la présentation musicale des personnages est très clairement différenciée, chacun étant articulé à partir d'une formule harmonique, rythmique et mélodique fixe, que le musicologue compare à des *leitmotive*⁴⁴⁹. Néanmoins, le contexte dans lequel le compositeur réalise cette partition lui offre l'occasion d'amorcer une réflexion plus profonde sur les rapports musique-texte et musique-scène, notamment à travers deux événements : sa correspondance avec Hans Werner Henze en 1951, pour qui la dimension scénique de la création musicale était essentielle⁴⁵⁰ ; et les rencontres avec Karl Amadeus Hartmann en 1950 puis Erwin Piscator en 1952, dont l'ouvrage *Das politische Theater* figure dans la bibliothèque du compositeur vénitien en trois exemplaires. Alors que la nécessité d'une recherche orientée sur le théâtre musical prenait de plus en plus d'importance dans le projet musical de Nono au cours des

⁴⁴⁸ V. Rizzardi, « Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita » dans G. Borio, G. Morelli et V. Rizzardi (dir.), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Florence, Olschki, 1999, p. 40.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 41. Veniero Rizzardi ajoute cependant que le matériel de cette œuvre, abandonnée pendant son écriture, est déjà original dans le mode de présentation des relations entre les personnages, le rapport entre le bourreau et le torturé n'étant développé que dans le seul médium musical, sans aucune forme de communication textuelle ou visuelle. « *Mentre si intrecciano e sovrappongono le formule musicali che caratterizzano i due personaggi, tra loro non viene inscenata alcuna comunicazione [...]. Il confronto tra il torturatore e il torturato, risolto esclusivamente nei termini del materiale musicale, non è dunque l'oggetto di alcuna "messa in scena".* » (Idem)

⁴⁵⁰ Le compositeur allemand compte en effet une vingtaine de références opératiques dans son catalogue, ainsi que de nombreux ballets.

années 1950, ce n'est cependant qu'à partir du début des années 1960 que le renouvellement des formes dramaturgiques et musicales est devenu une préoccupation principale de sa recherche. C'est d'ailleurs dans un contexte d'expérimentation marqué à la fois par sa prise de distance avec Darmstadt et, de manière plus décisive, par l'accès aux technologies électroniques que le compositeur vénitien expose cette nouvelle problématique pratique et théorique. Sa première action scénique, *Intolleranza 1960*, laisse ainsi percevoir ce questionnement nouveau qu'il expose la même année dans ses « Notes pour un théâtre musical actuel⁴⁵¹ ».

Ce texte, repris en 1962 à l'occasion d'une leçon intitulée « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », propose de réévaluer l'actualité des formes musicales dramaturgiques au prisme d'une pratique artistique socialement et politiquement engagée telle que Nono la conçoit en tant que nécessité. Il introduit son propos en évaluant un modèle opératique relativement large, qu'il considère comme représentatif d'une tradition occidentale dont il ne fournit toutefois aucun exemple concret. Il y décrit une construction au caractère univoque sur les plans sonore et visuelle, ce qui, selon lui, réduit l'expression artistique à la seule formule « je vois ce que j'écoute, j'entends ce que je vois⁴⁵² ». Le compositeur oppose alors à cette idée un théâtre musical « de luttes, d'idées, étroitement lié au progrès, certain mais tourmenté, vers une nouvelle condition humaine et sociale de la vie⁴⁵³ », se référant au théâtre de situations pensé par Jean-Paul Sartre. Ainsi, un théâtre musical moderne devrait nécessairement rompre avec l'unilatéralité de son discours, afin d'exploiter pleinement les possibilités expressives offertes par les différents media qui le composent. Nono attribue l'origine d'une telle recherche à *La Main heureuse* d'Arnold Schoenberg qui, pour la première fois, tendrait à associer les dimensions sonore et visuelle de l'œuvre, sans pour autant les assimiler l'une à l'autre.

Dans ce « drame », écrit-il, chant et action mimée alternent et se développent successivement ou simultanément, l'un n'étant pas l'illustration de l'autre, mais chacun caractérisant indépendamment différentes situations⁴⁵⁴.

Pour Nono, les enjeux d'une telle conception de la dramaturgie dépassent la seule densification de la composante dramatique de l'œuvre et introduisent des perspectives nouvelles dans l'articulation du texte, de la musique et de la mise scène – gestes, lumières et

⁴⁵¹ L. Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel », *Écrits*, p. 109-115. Texte publié pour la première fois sous le titre « Appunti per un teatro musicale attuale » dans *La rassegna musicale*, 1961, n° XXXI/4, p. 418-424.

⁴⁵² Ibid., p. 111.

⁴⁵³ Ibid., p. 110.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 112.

décor – influant sur la forme du discours. Pour illustrer cela, l'essai s'appuie sur une observation de la fonction du chœur dans le *Drama mit Musik* de 1910-1913 : l'effectif n'y exprimerait pas uniquement un texte dans le domaine musical, mais il pourrait agir sur le plan visuel de l'action en tant qu'objet susceptible d'être lui-même articulé avec les différents éléments de la mise en scène. Notons que cette vision de l'œuvre du compositeur viennois est partiellement idéalisée : le chœur n'intervient que dans la première et la dernière scène alors que les personnages sont absents, il ne s'exprime pas véritablement dans le domaine musical – le texte est récité selon le *sprechgesang* – et n'est pas aussi important sur le plan visuel que la description le laisse à penser car il est disposé sur le bord de la scène, partiellement dissimulé par des rideaux. Autrement dit, Schoenberg reprend ici le schéma dramaturgique classique dans lequel le chœur évolue à l'extérieur de la dramaturgie. Néanmoins, les conclusions que Nono tire de son observation mènent à un ensemble non négligeable de prescriptions pour sa propre idée du théâtre musical. Selon son analyse, en déployant ainsi un discours fondé sur le développement simultané de plusieurs dimensions expressives, ayant leur propre logique et leur propre langage, Schoenberg introduit une multi-dimensionnalité dans l'écriture qu'il désigne comme une « dynamisation expressive du texte⁴⁵⁵ » opposée au statisme provoqué par la synthèse univoque qu'opèrerait l'opéra classique.

C'est bien ce principe qui régit la composition d'*Intolleranza 1960*, dans et entre toutes ses dimensions hétérogènes. Pour la réalisation de la partie visuelle, Nono a fait appel à Václav Kaslík pour la mise en scène, Josef Svoboda pour la scénographie et Emilio Vedova pour la réalisation des décors et des costumes, souhaitant mettre à profit une collaboration de la part d'artistes individuellement engagés dans le développement de moyens d'expression en lien avec les possibilités techniques qui leur sont contemporaines. Le dispositif scénique ainsi créé ne se limite pas à l'accompagnement de la musique mais développe son propre discours, lui-même dispersé au travers de plusieurs dimensions – jeu « vivant » des acteurs et chanteurs, machinerie de la scène et projection visuelle spatialisée d'images filmées. Selon le compositeur, ce dispositif « permet une irradiation polyvalente de la conception et de la rédaction d'un texte, aussi bien dans l'unité d'un fait que dans la simultanéité de plusieurs⁴⁵⁶. » La partie musicale est elle-même construite selon des modalités d'articulation nouvelles, très éloignées de ce que Jurg Stenzl appelle « l'opéra littéraire⁴⁵⁷ ». Le livret n'offre aucun récit *a priori* : composé à

⁴⁵⁵ Idem.

⁴⁵⁶ L. Nono, « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », *Écrits*, Bourgois, p. 124.

⁴⁵⁷ J. Stenzl, « La dramaturgie musicale de Luigi Nono », *Contrechamps*, n° 4, avril 1985, p. 64. Traduction française de Michael Papparou et Carlo Russi.

partir d'extraits poétiques, philosophiques et documentaires de Henri Alleg, Brecht, Éluard, Fučík, Majakovskij, Ripellino et Sartre, sa présentation fut d'abord confiée à Angelo Maria Ripellino avant d'être reprise intégralement par Nono. Le texte de l'œuvre aborde plusieurs événements historiques – la catastrophe minière de Marcinelle, la guerre d'Algérie, la rébellion d'un peuple contre le fascisme, le témoignage de prisonniers et des scènes de torture. Ceux-ci ne présentent aucune progression narrative mais sont liés entre eux par la nature des situations dont ils témoignent, à la fois par l'oppression et l'intolérance d'un système politique, économique ou social, et par l'acte de révolte du peuple ou de l'individu opprimé ; et, à travers ce dernier, la dialectique opposant l'individu et la conscience collective, rendue possible par le sacrifice de celui-ci. Toutefois, le compositeur n'abandonne pas – ou du moins pas encore – la structuration globale du discours théâtral par un effet de progression narrative. En effet, tel qu'il résume l'argument de la pièce,

Intolleranza 1960 est le réveil de la conscience d'un homme (un mineur émigrant) qui, se révoltant contre une contrainte née du besoin, cherche une raison, un fondement *humain* de vie. Après intolérances et cauchemars, il retrouve un rapport humain entre soi et les autres, quand une inondation l'emporte avec eux⁴⁵⁸.

La progression de l'action est ainsi prise entre une grande forme linéaire, conçue sur la succession de scènes qui *racontent* l'histoire d'un émigré et de sa compagne⁴⁵⁹, et l'évocation de moments historiques divers. Par conséquent, chaque moment est articulé avec celui qui le précède et celui qui le suit mais que la narration n'apparaît pas au premier plan de l'action. En outre, les rôles principaux que sont un émigrant, sa compagne, une femme, un Algérien et un torturé ne désigne pas des personnages parfaitement identifiés et ils n'interagissent ou ne dialoguent presque pas.

L'écriture musicale agit aussi selon une dialectique qui s'établit entre une forme de développement dramatique des voix solistes et le refus de la logique narrative se manifestant dans une dimension collective de l'écriture musicale. Dans les esquisses de l'œuvre, Nono prévoit une caractérisation spécifique pour chacun des personnages « musicaux », à partir d'une

⁴⁵⁸ L. Nono, Note de programme pour la création de *Intolleranza 1960* à La Fenice, 13-15 Avril 1961, cité dans L. Nono, *Écrits*, p. 619.

⁴⁵⁹ Le titre donné aux différentes scènes est d'ailleurs très explicite quant à la progression du « récit ». Pour la partie de la dramaturgie : « dans un village minier [*In un paese di minatori*] », « dans une ville, grande manifestation [*in una città – Grande dimostrazione di popolo*] », « dans un poste de police – interrogatoire de quelques manifestants arrêtés [*In un posto di polizia – Interrogatorio di alcuni dimostranti arrestati*] », « La torture [*La tortura*] », « dans un camp de concentration [*In un campo di concentramento*] », « après la fugue du camp de concentration [*dopo la fuga dal campo di concentramento*] ».

table de comportements auxquels sont symboliquement associés des couples intervalliques, à la manière de *leitmotive* (figure 4.1).

Voix	Intervalles	Caractère
Soprano	2m 3m / 2m 4J	« Toujours forte et résistante – et douce »
Baryton/Basse	2M 4J	« Déterminé_ également face à la mort_ conscient_ »
Ténor	4J T / 2m 2M	« Doute_ incertain_ fort_ résistant_ déterminé. »
Alto	2m T	« [irascible ?] malin_ désespéré_ également amoureux. »

Figure 4.1 : Table des comportements associés aux couples intervalliques⁴⁶⁰ pour les personnages de *Intolleranza 1960*

Notons en premier lieu que si le compositeur assigne des paires différenciées pour le ténor, la soprano et l’alto – l’émigré, sa compagne et la femme –, le baryton et la basse – interprétant respectivement l’Algérien et le torturé – sont associés au même matériau précompositionnel. Comme l’a montré Angela Ida de Benedictis, bien que ces intervalles aient d’abord servi à la construction de sept séries de douze sons que l’on retrouve dans les deux premières scènes et dans le chœur d’introduction, Nono se détourne rapidement de la prédétermination sérielle. Dans le reste de la partition, il utilise directement ces paires, sans passer par la détermination de formules motiviques :

Les séries sont graduellement transformées au cours de l’écriture, passant de la fonction de matrices génératives à de véritables lignes vocales qui sont parfois directement utilisées pour produire les parties des solistes ; et, subséquemment, les intervalles « basiques » se libèrent plus radicalement encore des séries de douze sons et deviennent l’élément structural fondamental dans l’œuvre, se suffisant à eux-mêmes pour la formation de tous les événements musicaux et de tous types de phénomènes acoustiques⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Les caractères sont tirés d’un carnet de Luigi Nono [ALN G.07f.09r/v]. Pour les paires intervalliques, se référer à l’esquisse ALN 23.07/01. L’abréviation T renvoie au triton. Voir également A. I. de Benedictis, « Intervals at the service of dramaturgy: the conception of “character-rows” in Luigi Nono’s *Intolleranza 1960* » dans G. Ferrari (dir.), *La musique et la scène. L’écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 57-59.

⁴⁶¹ Ibid., p. 68. « *The rows gradually become transformed in the course of writing, first from generative matrices into genuine vocal lines, which on occasions are used directly to produce the parts for the Soloists; and subsequently the “basic” intervals free themselves even more radically from rows of twelve elements and became the fundamental structural element in the work, self-sufficient for the formation of all musical events and every type of acoustic phenomenon.* »

Cette détermination infra-motivique – par analogie avec l'infrathématisme boulezien – permet donc à l'écriture de se déployer plus librement. Affranchie de la contrainte sérielle, le développement peut s'éloigner du registre de signification assigné aux différents *leitmotive* qui, parce qu'ils ne sont constitués que d'intervalles, sont nécessairement plus difficilement identifiable et plus souples vis-à-vis de la dramaturgie. Partant, la musique peut mettre en place une narration qui lui est propre, dans l'espace de sa propre expression. Comme le compositeur l'explique dans ses « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », la construction musicale à partir des seuls intervalles offre aussi des possibilités inédites dans le rapport local entre les différentes voix, en ce qu'elle permet un jeu dynamique entre l'intégration et la différenciation des personnages qui se surajoute à la présentation du texte chanté, engendrant une structure de sens autonome qui peut lui faire écho où s'en détacher. Les exemples que Nono extrait de sa partition⁴⁶² sont, à cet égard, très éloquents : les lignes vocales créent leurs propres réseaux de références à l'intérieur de la dramaturgie, sans que ceux-ci soient nécessairement suggérées en première instance par le texte. Mais ce jeu contrapuntique ne se révèle pas avec la même immédiateté qu'une citation ou un *leitmotiv*. Ce faisant, il se manifeste comme un niveau de lecture secondaire ajouté à la multi-dimensionnalité de l'argument de l'œuvre. L'ambiguïté présente dans l'écriture musicale l'est d'ailleurs déjà dans le matériau prédéterminé, car les paires d'intervalles attribuées aux protagonistes sont très proches. Comme on peut le voir sur la figure 4.1, les voix de basse, de baryton et d'alto se rapportent à des dérivations du réservoir assigné au ténor, obtenues en combinant les termes opposés de chacun de ses deux couples. La soprano est la plus différenciée du groupe, en raison de la tierce mineure.

On retrouve le même principe d'intégration et de différenciation dans les rapports qu'entretiennent les chœurs et la partie instrumentale avec les voix solistes. Dans la dramaturgie, la fonction exercée par l'ensemble vocal s'inspire des tragédies antiques, à la fois personnage intégré à la narration et commentateur extérieur au drame. En effet, l'ensemble des parties chorales de l'œuvre, toutes enregistrées sur bande et diffusées par des hautparleurs dans le lieu de représentation, se divise en deux groupes : d'une part, les chœurs indifférenciés qui encadrent l'action et la divisent en deux parties asymétriques avec le concours de l'intervention parlée d'une voix d'homme également diffusée sur bande ; d'autre part, les chœurs « personnages » qui agissent et accompagnent les protagonistes solistes au sein de la

⁴⁶² Nono montre en effet comment ces rapports intervalliques soulignent la proximité évoquée dans le texte entre l'Émigré et la Femme dans les scènes I et II, ainsi que le lien que crée la musique seule entre l'Émigré et sa Compagne dans les scènes I et IV lorsque celui-ci évoque sa terre et son désir d'y retourner. Voir L. Nono, « Quelques précisions sur *Intolleranza 1960* », *Écrits*, p. 129-132.

dramaturgie. Ces derniers, au nombre de sept, sont eux-mêmes identifiés selon deux modalités, les chœurs *indépendants* et les chœurs *d'amplification*. La première catégorie, la plus traditionnelle, regroupe toutes les parties chorales interagissant avec les personnages principaux – les chœurs des mineurs, des manifestants, des prisonniers, des paysans. La seconde catégorie, celle des chœurs d'amplification, ne participe pas au drame dans sa dimension théâtrale mais s'insère dans le discours musical pour souligner certains états émotionnels qui ne sont pas exposés frontalement au spectateur, de manière « naturaliste ». Les personnages sont en effet localement « dépersonnalisés » par la déclinaison de leur ligne vocale à travers le chœur, dont les images sont superposées de manière asynchrone (figure 4.2).

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and L'Emigré. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Verzehrt mich die Sehnsucht in meine Heimat". The score illustrates the collective vocalization of the soloist's line, with the choir parts (S, A, T, B) mirroring the soloist's line (L'Emigré) in a staggered, overlapping manner.

Figure 4.2 : Exemple de la collectivisation de la voix de l'Émigré, scène 1, *Intolleranza 1960*

La fonction de « collectivisation » du personnage mise en œuvre dans l'écriture chorale par la mise en écho de la ligne vocale du soliste est par ailleurs renforcée par le traitement du chœur dans le dispositif scénique et dramaturgique. Les enregistrements sont diffusés à travers un dispositif de spatialisation constitué de quatre groupes de hautparleurs encerclant les spectateurs. Ils ne sont donc pas physiquement représentés sur la scène, lieu d'action du théâtre traditionnel. Dans cette perspective, l'incidence des deux catégories chorales sur la logique d'articulation de l'action scénique est double : le chœur déporte à la fois l'action au-delà de la scène dans tout l'espace de représentation lorsqu'il intervient en tant qu'élément autonome vis-à-vis du drame, fonction que Nono considère comme le deuxième moment d'évolution du théâtre musical moderne dans ses « Notes » et s'en détache lorsqu'il apparaît comme la déclinaison auratique des personnages – telle que Boulez la définit, comme nous l'avons vu au chapitre précédent –, dans la seule dimension musicale de l'œuvre théâtrale.

Ce jeu d'intégration est également projeté au niveau supérieur du discours musical et littéraire, entre les personnages faisant l'action. C'est le cas notamment dans la conclusion de la sixième scène du premier acte, dans laquelle l'Émigré et l'Algérien se joignent au chœur sur un extrait du poème *Liberté* de Paul Éluard. La construction polyphonique et la répartition du texte entre les voix illustrent bien ici l'ambiguïté qui sous-tend toute la dialectique développée dans la relation musicale entre l'individuel et le collectif, l'identifié et l'indifférencié. En effet, le contrepoint à deux voix n'est pas réparti entre les deux protagonistes doublés par le chœur. Chaque groupe prend en charge une strophe différente du poème. Les solistes reproduisent alors l'hétérophonie que nous venons d'évoquer, en ce qu'ils chantent tous deux la dernière strophe⁴⁶³ selon des lignes rythmiques légèrement différentes. Ainsi, par la proximité des paires d'intervalles attribuées à chacune de ces deux lignes – auxquelles s'adjoint d'ailleurs la tierce de la Compagne à plusieurs reprises dans la dernière partie du contrepoint –, cette voix oscille constamment entre une voix unique présentée en écho et une construction collective, ne dérogeant pas à l'équivocité de l'écriture appliquée à l'ensemble du développement musical.

La musique, construite en contrepoint avec l'ensemble des modes de représentation présents simultanément dans l'œuvre théâtrale et entre les différentes voix qui la composent, s'impose donc comme une forme de narration parallèle. La relative austérité de la mise en scène, entendue dans son acception la plus élémentaire, renforce d'ailleurs le polycentrisme sous-tendant la pensée de la dramaturgie musicale qu'introduit Luigi Nono avec *Intolleranza 1960*. L'architecture du drame est finalement relativement simple, articulant des scènes liées par un récit clairement identifié, se concentrant chacune sur un nombre restreint de figures, autour d'un seul événement. Le compositeur use alors de la caractéristique principale du genre opératique pour mettre en acte sa conception d'un théâtre non univoque ; les potentialités du texte sont exprimées par la coprésence de développements de natures différentes entre lesquels transite la narration. C'est dans le traitement de cette dernière que réside la nouveauté de son approche : le drame n'est jamais entièrement contenu dans une des dimensions de l'œuvre et n'est donc pas saisissable directement. La diversité de ses articulations – dans le son, la scénographie ou dans le livret – la rend tout aussi virtuelle que le sont les interactions entre les personnages sur la scène et la collectivité ou encore la différenciation de ses personnages.

⁴⁶³ Le chœur chante quant à lui la dix-neuvième strophe – « Sur l'absence sans désir / Sur la solitude nue / Sur les marches de la mort / J'écris ton nom » –, qu'il enchaîne à la seizième strophe du texte écrit par le poète français – « Sur toute chair accordée / Sur le front de mes amis / Sur chaque main qui se tend / J'écris ton nom ».

Vers une fonctionnalisation des outils technologiques : les narrations virtuelles de Die Ermittlung

Si la partie musicale de cette œuvre ainsi que l'ensemble des énoncés théoriques s'y rapportant se concentrent à la fois sur le texte de la musique, son principe d'écriture et son développement au sens le plus commun, Nono n'en oublie pas pour autant à l'urgence de développer un discours musical à partir du matériau sonore et d'expérimenter les outils électroniques dans ce sens, comme qu'il l'avait annoncé dans sa conférence de 1957. Après avoir prolongé ses recherches sur l'harmonie et l'écriture vocale dans la continuité du *Canto Sospeso* et d'*Intolleranza*, le compositeur revient rapidement à l'expérimentation des moyens électroniques, présente dans la majorité de ses projets musicaux entre *La fabbrica illuminata* (1964) et le début des années 1980⁴⁶⁴. Dans le domaine du théâtre musical, cette tendance est confirmée dès l'œuvre qui succède immédiatement à l'action scénique de 1961, *Musik zu « Die Ermittlung » von Peter Weiss* (1965). Comme son titre l'indique, cette pièce constitue la partie musicale de la pièce de théâtre écrite par Peter Weiss, mise en scène par Erwin Piscator. La musique y est moins présente que dans *Intolleranza* et les conditions de création ne correspondent pas tout à fait au principe de co-écriture simultanée de toutes les dimensions du texte. Néanmoins, ce projet offre un terrain fertile pour la mise en œuvre de sa conception de la dramaturgie musicale. Le compositeur retrouve en effet deux artistes partageant sa vision du théâtre, et particulièrement Piscator dont, nous l'avons déjà dit, l'idée d'un théâtre politique est à l'origine même du projet nonien.

Le texte de Weiss se fonde sur la représentation du procès des responsables nazis du camp d'Auschwitz ayant eu lieu à Francfort entre 1963 et 1965 pour « dénoncer et condamner les grandes sociétés industrielles allemandes [...] pour avoir tiré profit de l'holocauste⁴⁶⁵ » selon Carola Nielinger-Vakil. Il est rédigé sous la forme d'un oratorio en onze « chants » distincts. Son livret est par ailleurs intégralement élaboré à partir de sources documentaires. La musique écrite par Nono n'intervient pas pendant la dramaturgie, mais ponctue chacune des scènes pour « exprimer et représenter ce que ni les mots, ni la scène ne peuvent représenter : les six millions d'assassinés dans les camps de concentration, dans une conception musicale

⁴⁶⁴ Nono n'abandonne évidemment pas les moyens électroniques à partir des années 1980 mais, comme il l'a été observé à de nombreuses reprises dans les études musicologiques s'intéressant aux travaux du compositeur vénitien, le changement de nature des technologies – du temps différé au temps réel – et l'infléchissement des perspectives compositionnelles que figurent lesdites technologies nous invitent à opérer une distinction entre les projets musicaux des années 1960-70 et ceux des années 1980.

⁴⁶⁵ C. Nielinger-Vakil, *Luigi Nono*, op. cit., p. 195. « *With Die Ermittlung Peter Weiss [...] made use of the courtroom scenario with its aura of judicial authority, to publicly name and shame the major German industrial corporations [...] for having profited from the holocaust.* »

autonome⁴⁶⁶ », selon le souhait de Piscator. Pour le compositeur, le texte de Weiss invite à reconsidérer la dimension acoustique des formes théâtrales, qu'il considère comme le « seul élément dynamique⁴⁶⁷ » dans la mise en scène en huis clos que propose Piscator. Le travail électronique et spatial y prend alors tout son sens :

L'utilisation de différents espaces et de différents modes sonores pour la voix contribue à une meilleure communicabilité d'un texte comme *L'Instruction*, lequel, par la continuité de sa violence et du choc produit par ses documents, risque souvent de susciter la stupéfaction, surtout dans le cas d'une utilisation exclusive et monotone de la parole réduite à une dimension⁴⁶⁸.

Constituée de trente-cinq courts fragments de moins d'une minute en moyenne, la partie musicale mêle donc des sons vocaux, principalement enregistrés par un chœur d'enfant, des sons instrumentaux et des sons électroniques. L'œuvre n'existe pas à l'état de partition : l'écriture est entièrement « acoustique », son matériau est constitué à la fois d'éléments tirés d'enregistrement préexistants et d'extraits sonores créés pour l'occasion. À l'instar de *La fabbrica illuminata*, le schéma narratif de la musique est encore très clairement identifié. Toutefois, le format imposé pour les interventions musicales ne permet pas à la musique de se développer. Celle-ci procède donc par aphorismes, déployant une riche symbolique acoustique qui reprend en partie les témoignages sonores évoqués dans les documents du texte. Les voix utilisées ne prononcent pas non plus de texte intelligible mais fournissent un matériau constitué principalement de phonèmes se mêlant aux sons électroniques pour créer une texture musicale de laquelle émergent un nombre limité de syntagmes et d'expression reconnaissables – les phrases « *il grido, sola, del moi cuore* », « *madre despartar* » et le mot « *mamma* ».

Mais c'est la fonction de l'électronique dans le discours musical qui apparaît comme l'élément le plus novateur de ce projet singulier dans la production du compositeur vénitien. Nono suggère en effet tout un récit silencieux qui ne cesse de rendre l'action ambiguë, principalement grâce à une dialectique instaurée entre les sons de production humaine et les sons électroniques non référencés. Cette dialectique est présente dès le matériau pré-compositionnel, particulièrement dans les enregistrements originaux effectués pour la création de la bande de *Die Ermittlung*. D'après l'étude de Carola Nielinger-Vakil, le nouveau matériel

⁴⁶⁶ Luigi Nono, programme pour la première représentation de *Die Ermittlung*, cité dans L. Nono, *Écrits*, p. 634. Notons que le dispositif dramatique proposé par Piscator évoque à bien des égards les formes théâtrales grecques influençant déjà la structure discursive d'*Intolleranza 1960*, et qui sera à l'œuvre jusqu'au *Prometeo*.

⁴⁶⁷ L. Nono, « *L'instruction* : une expérience musicale et théâtrale avec Weiss et Piscator », *Écrits*, p. 242.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 243.

instrumental est uniquement constitué de « longues notes tenues d'une clarinette (principalement dans le registre grave, avec quelques multiphoniques dans le registre medium) et d'un seul coup de gong grave résonant⁴⁶⁹. » Le timbre particulier de ces sons entre alors en résonance avec la synthèse sonore créée au *Studio di Fonologia* de Milan. Celle-ci adopte un profil timbrique très similaire, de sorte que le critère de différenciation *a priori* des deux textures réside dans les micro-variations causées par l'irrégularité du souffle humain dans le jeu de la clarinette. Les voix sont elles aussi soumises à cette ambiguïté : le traitement électronique appliqué aux nappes phonétiques non significantes tend à rendre leur identification complexe. Or, dans la symbolique établie pour la narration musicale de ce récit, la synthèse sonore est prioritairement attribuée à la représentation des crimes du nazisme à travers le témoignage du Caporal Stark, tandis que, par opposition, les sons de production humaine sont associés aux victimes de cette oppression. Non seulement, l'identification des personnages *a priori* univoque dans l'action scénique est donc largement nuancée par le discours musical, lequel s'entremêle aux différents moments du procès, mais la situation que présente le texte littéraire est elle-même en partie contredite par l'accusation fondamentale de l'œuvre émergeant de la musique. Selon l'analyse narratologique qu'en effectue la musicologue, celle-ci tend en effet à démontrer une part de culpabilité de la société qui mène le procès.

À l'instar d'*Intolleranza 1960*, le support de la musique participe pleinement ici de la dramaturgie. C'est en effet la bande qui permet la mise en œuvre des relations complexes entre différentes composantes du discours musical, dans lequel l'électronique agit selon deux fonctions distinctes et ambivalentes. La fonction symbolique attribuée aux sons synthétiques et aux sons « humains » n'est rendue possible que par les moyens offerts par les nouvelles technologies : d'une part, c'est un truisme que de rappeler que les sons synthétiques ne sauraient exister sans ces technologies ; d'autre part, seul le travail en studio permet l'exploitation du potentiel *humain* de la voix et seule sa diffusion par des hautparleurs en permet la restitution. Comme l'observait en effet Dino Buzzati à propos de *La fabbrica illuminata*,

La technique électronique me paraît avoir des possibilités fascinantes dans l'élaboration de la voix humaine. [...] Il ne s'agit pas de musique, me direz-vous, il ne s'agit pas de chant, seulement des plaintes, des souffles, des

⁴⁶⁹ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 213. « long sustained pitches on clarinet (primarily in the low register, with some multiphonics in the middle register) and a single strike on a resonant low gong. »

hoquets, des appels inarticulés. Peut-être. Cependant, c'est un son humain, ce sont des intonations humaines⁴⁷⁰.

Malgré l'absence de d'altération du son, c'est bien l'électronique qui permet au compositeur de *retrouver* la qualité humaine de la voix, celle que le paradigme tonal a longtemps tenté de dissimuler à travers un absolu *instrumental* imposé au timbre vocal et le besoin d'un certain volume sonore que nécessite le principe d'hégémonie du texte, de la voix « par-dessus » la musique. En outre, l'amphibologie que Nono érige comme principe logique d'articulation du discours musical, deuxième fonction qu'assure l'électronique dans cette œuvre, est également intimement liée à l'usage de la bande magnétique. Cette dernière fournit à la fois le support de diffusion des sons transformés desquels émerge l'ambiguïté de la narration, la dissociation des sources et leur mise en espace attenante au polycentrisme de la représentation. Elle agit enfin comme un mode de traitement indirect du son par les propriétés acoustiques de la projection sonore.

Les deux œuvres que nous venons d'aborder sont donc le fruit d'une recherche visant à renouveler le discours musical, entreprise qui apparaît d'autant plus essentiel au compositeur italien à mesure que se développe en lui l'idée d'un engagement social indispensable dans l'art⁴⁷¹. La manifestation la plus sensible de ce statut social de l'art, auquel l'attachement de Nono est réitéré à de nombreuses reprises dans les « Notes pour un théâtre musical actuel », reparait dans le haut niveau d'expérimentation qui nourrit *Intolleranza* et la musique de *Die Ermittlung*. La dissociation opérée entre le travail sur le paradigme langagier – ou « linguistique », telle qu'il le qualifie lui-même – de la musique et celui sur les moyens électroniques durant la première moitié des années 1960 est en effet la marque d'une recherche en constant devenir, qui se généralisera à la fin des années 1970. Toutefois, la séparation de ces

⁴⁷⁰ D. Buzzati, « Ritorno all'uomo », *Corriere della Sera*, 26 Septembre 1964. Cité dans M. Ramazzotti, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁷¹ C'est ce qu'exprime, du moins, le texte « Musique et *Resistenza* » publié en 1963, dans son injonction à repenser la notion d'engagement idéologique dans la musique, qui ne relèverait plus uniquement de l'évocation de thématiques révolutionnaires, mais dont l'exigence fondamentale résiderait, en prise avec le langage, à une véritable mise en tension « [des] idées et [des] moyens technico-linguistiques », de laquelle participe également l'interrogation sur les technologies nouvelles. Ainsi Nono estime-t-il que « dans l'interaction des éléments, une nouvelle organisation compositionnelle doit correspondre à la constitution et à la transformation instrumentale et électronique du son. » (L. Nono, « Musique et *Resistenza* », *Écrits*, p. 169). Rappelons également que cette idée n'est pas propre aux réflexions de Nono sur le théâtre musical engagé, puisqu'elle est déjà présente au cœur même de sa conférence « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » où elle apparaît comme le rempart à l'influence cagienne et à son indéterminisme.

deux perspectives dans l'interrogation fondamentale du projet esthétique nonien⁴⁷² ne pouvait être maintenue. L'idée qu'il formule est en effet moins dirigée vers l'actualisation des moyens techniques de l'écriture que vers la formulation d'une nouvelle logique de la musique, notion que le compositeur synthétise symptomatiquement sous le qualificatif « technico-linguistique ». C'est dans ses œuvres « de concert » que Nono opère cette synthèse, particulièrement dans la période qui sépare la musique de *Die Ermittlung* de la troisième et dernière œuvre scénique de ces deux décennies, *Al gran sole carico d'amore* créée dans sa première version en 1975.

b. Extensions musicales des nouvelles perspectives théâtrales : vers une dramaturgie de la perception

Bien que les œuvres pouvant être véritablement associées à des formes théâtrales constituent une part relativement faible de la production musicale de Luigi Nono durant ces deux décennies, l'influence des recherches menées dans ce domaine et l'esthétique spécifiquement électroacoustique qui en découle irriguent l'intégralité des pièces instrumentales, vocales, électroacoustiques⁴⁷³ ou mixtes de cette période. La manifestation la plus significative de cette interrogation sur l'essence de la dramaturgie réside probablement dans deux œuvres de la première moitié de cette période : *La fabbrica illuminata* (1964) et *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966). Ces projets s'inscrivent en effet dans le prolongement direct des perspectives théâtrales déclinées cette fois dans le seul médium musical. Néanmoins, Nono n'en écarte pas pour autant son intérêt pour la dimension scénique et son ouverture. Conformément à l'hypothèse formulée autour de l'observation du *Moïse et Aaron*, la critique de l'univocité de l'expression – qui se manifeste alors principalement dans le recours à la bande magnétique et à un dispositif de spatialisation immersif non homogène⁴⁷⁴ – se répercute sur la

⁴⁷² Séparation qui, rappelons-le, est avant tout provoquée par des contraintes techniques et un contexte de création différents. Lorsqu'il écrit *Intolleranza*, Nono n'avait eu accès aux technologies électroniques du *Studio di Fonologia* de Milan que depuis une courte période de temps – la création de l'*Omaggio a Emilio Vedova* et celle d'*Intolleranza* ayant eu lieu à quelques jours d'intervalle seulement –, et qu'il lui faudra attendre le projet de *La fabbrica illuminata* créée en 1964 pour développer véritablement l'usage de ces nouveaux moyens techniques en les intégrant à son « langage ». Dans le cas de la musique de *Die Ermittlung*, l'utilisation exclusive de la bande résulte de la commande passée par Piscator dont l'idée était de faire intervenir un chœur en dehors de l'action, situation qui s'accordait avec les possibilités offertes par le travail électronique selon le compositeur.

⁴⁷³ Nous l'avons dit en introduction du présent chapitre, aucune œuvre du répertoire nonien ne peut être considérée comme strictement électronique, à l'exception seulement de l'*Omaggio a Emilio Vedova*.

⁴⁷⁴ Les haut-parleurs sont positionnés dans le lieu de représentation de sorte à définir un espace discret englobant le spectateur, mais dont la répartition des différentes sources n'est pas uniforme mais discriminée à travers les différentes sources d'émission, soit en utilisant des supports multipistes (*La fabbrica illuminata* et *A floresta é*

forme logique du discours musical. Cette dimension est particulièrement sensible dans la construction formelle de *La fabbrica illuminata*, premier projet majeur issu de la collaboration entre Luigi Nono et Marino Zuccheri au studio de Milan.

Initialement pensée pour intégrer un ouvrage théâtral plus vaste intitulé *Un diario italiano*, cette œuvre écrite pour une soprano et bande magnétique repose sur un texte constitué pour la majeure partie de documents enregistrés dans l'usine de l'Italsider à Cornigliano, auxquels s'adjoignent quatre vers du poème *Le piante del lago* de Cesare Pavese pour le finale. Arrangés en deux parties par Giuliano Scabia, le livret dénonce les conditions de travail de la classe ouvrière. Chaque partie développe un type d'interaction différent entre la chanteuse soliste et le matériau fixé sur la bande. La première partie propose une configuration concertante relativement traditionnelle où interagissent la voix et des sections chorales enregistrées. Le compositeur la décrit ainsi,

La première partie, « Exposition ouvrière », est chorale, avec superposition de la soliste : alors que le chœur, enregistré sur bande, utilise un texte extrait de contrats syndicaux et relatif à différentes expositions auxquelles l'ouvrier est soumis [...], la soliste, en direct, interpole quatre phrases, où se manifeste autrement la condition des ouvriers, par leur voix [...]⁴⁷⁵.

L'exposition que mentionne le titre de cette section est double : celle de l'ouvrier à ses conditions de travail, comme sujet du texte ; celle de la condition ouvrière à l'auditeur, dans un sens purement documentaire, comme objet de la musique. S'établit alors un récit musical multiple, entremêlant ces deux narrations strictement autonomes. La médiation du texte littéraire par l'écriture musicale opère en effet un renversement symbolique du point de vue narrateur. D'une part, les éléments textuels les plus neutres et impersonnels extraits de contrats syndicaux sont attribués au chœur enregistré qui chante, parle⁴⁷⁶, crie, murmure ces fragments, leur conférant les qualités humaines de la voix. D'autre part, les citations de paroles d'ouvriers traitées par le prisme du chant lyrique sont partiellement dépersonnalisées, atteignant une fonction quasi allégorique dans laquelle la voix *instrumentalisée* de la soliste se confronte nécessairement au caractère collectif de ce qu'elle représente, en résonance à l'indifférenciation partielle des personnages d'*Intolleranza*. Le traitement électronique des sons enregistrés dans

jovem e cheja de vida), soit en utilisant plusieurs copies de la même bande monocanale (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*).

⁴⁷⁵ Extrait du texte tapuscrit pour la retransmission de l'œuvre le 13 Février 1965, cité dans L. Nono, *Écrits*, p. 628.

⁴⁷⁶ La parole que nous mentionnons ici n'est pas tout à fait naturelle, tout comme le chant n'est jamais vraiment lyrique, mais se rapportent tous deux au *sprechgesang* schoenbergien par ses deux versants opposés.

l'usine participe également de cette ambiguïté logique en ce qu'il altère la qualité « naturaliste » du matériau, sans toutefois le soustraire entièrement à la symbolique ouvrière qui reparaît au gré de la composition. Ce faisant, Nono instaure une ambivalence figurant les deux formes d'exposition que nous venons d'identifier. Celle-ci est particulièrement sensible dans la section pour bande seule articulant les deux parties du texte. La texture oscille sans cesse entre la figuration du son de l'usine et le développement musical non référentiel obtenu à partir de courts échantillons transformés et recomposés.

Dans la section de l'œuvre que nous venons d'évoquer, le principe de multiplication des narrations issu de la conception nonienne d'une modernité de la dramaturgie musicale est appliqué à une écriture polyphonique dont la disposition reste *a priori* classique. Le déploiement monodique de la seconde partie⁴⁷⁷ offre quant à lui une distribution plus innovante du développement, redessinant les contours du discours musical. Gouvernée par un texte littéraire de nature poétique qui superpose « les conditions de travail et les différentes obsessions oniriques qui en dérivent⁴⁷⁸ » et introduit le « potentiel révolutionnaire » de la classe ouvrière, la composition tranche nettement avec la description symbolique et aphoristique qui précède. Elle se concentre sur la fonction allégorique de la chanteuse soliste et réoriente intégralement la relation concertante instaurée entre la bande et la voix physiquement présente. Bien que la première moitié du texte soit uniquement prise en charge par la soprano, Nono maintient en effet l'opposition établie entre l'individuel et le collectif représentée par l'alternance de la voix et des chœurs virtuels, alors contenue dans une seule et même ligne vocale. Agencé selon un profil très similaire aux chœurs d'accentuation imaginés dans l'œuvre de 1961, le matériau musical spatialisé est constitué en grande majorité par des enregistrements de la chanteuse, traités et superposés au chant en direct. Or, si la dispersion des voix musicales solistes dans le chœur était permise dans *Intolleranza* par le truchement de la dramaturgie et le jeu d'indifférenciation des protagonistes, dans *La fabbrica illuminata*, le procédé n'est pas soutenu à proprement parler par la narration, il n'est pas *représenté* dans l'argument du drame, l'écriture chorale n'étant attribuée qu'à la seule représentation symbolique de la masse ouvrière⁴⁷⁹. Tandis que, dans la partie vocale qui ouvre l'œuvre, l'infléchissement du point de vue de la narration opéré par la musique vis-à-vis du texte littéraire propose une dialectique

⁴⁷⁷ Qui correspond en réalité à deux sections musicales, *Giro del letto* pour voix soliste et sons électroniques, et *Tutta la città*, section dans laquelle la chanteuse est rejointe par les chœurs.

⁴⁷⁸ L. Nono, *Écrits*, p. 628.

⁴⁷⁹ Cette fonction est par ailleurs réaffirmée dans la dernière section de l'œuvre, lorsque les chœurs rejoignent la voix soliste dans l'expression du texte poétique, à partir du moment où la communauté ouvrière est de nouveau nommée dans un appel à la révolte.

identique à celle instaurée dans la multidimensionnalité du récit telle que la définissent les « Notes pour un théâtre musical actuel ». La seconde partie tend alors à redéfinir le fondement polyphonique de la logique musicale traditionnelle – modèle de relation également appliqué entre les voix « physiques » et virtuelles dans les premières œuvres mixtes de Nono – en déclinant ce principe au fondement de la composition. En effet, ainsi que le résume Adorno,

Le terme de polyphonie est censé désigner les relations entre plusieurs voix indépendantes les unes des autres, et mises en quelque sorte à égalité pour ce qui est de leur poids et de leur relief mélodique [...] ⁴⁸⁰.

Or, le régime d'extension de la voix soliste obtenu par la multiplication de sa propre image, qui « exprime la scission de la personnalité par la coexistence de sentiments contradictoires⁴⁸¹ » selon Marinella Ramazzotti, développe une écriture oblique : les phénomènes adjacents se multiplient à la fois horizontalement en créant des lignes d'ornementation qui évoluent avec la chanteuse, et verticalement en créant une aura vocale dispersée dans l'espace. De plus, ce phénomène est intégralement inféodé à l'évolution de la ligne soliste, tant au niveau de la mélodie qu'à ceux du rythme, de la prosodie et du timbre. En outre, le matériau exploité par ces images formées de fragments répétés de la ligne principale rend difficile leur appréhension comme lignes autonomes dans une construction verticale, comme « voix » de la polyphonie. Dès lors, le développement apparaît moins comme le produit de la rencontre d'une communauté de structures superposées que comme l'expression d'une seule ligne mélodico-rythmique dont la décentralisation témoigne d'un élargissement de la notion de monodie. Le paradoxe de cette configuration *multiphonique* de la monodie recouvre précisément ce qu'Adorno définit comme « la nouvelle pensée contrapuntique⁴⁸² » en ce que, conformément à son origine ancienne, « le procédé contrapuntique maintient, au sein d'une polyphonie élaborée, l'idée d'une mélodie chantante et, partant, l'idée d'un sujet autonome, non opprimé par le fantasme d'une collectivité prébourgeoise⁴⁸³. »

Notons que le rapprochement de la technique compositionnelle nouvellement déployée dans *La fabbrica illuminata* avec l'idée de contrepoint que développée par Adorno n'est ici envisageable qu'au prix d'une réévaluation de la notion de « voix » à l'œuvre dans ces deux perspectives théoriques. Nous avons déjà signalé dans les premiers chapitre de cette étude que

⁴⁸⁰ T. W. Adorno, « La fonction du contrepoint dans la Nouvelle Musique », *Figures Sonores*, op. cit., p. 124.

⁴⁸¹ M. Ramazzotti, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁸² T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 124.

la pensée d'Adorno prend appui sur une approche langagière de la composition musicale, de ses règles logiques et du support symbolique de son écriture. Or, ce contexte n'est évidemment pas opérant dans la pratique de Luigi Nono, particulièrement dans ses œuvres électroacoustiques. Dans ce cas, la fonction contrapuntique relèverait plutôt de la mise en rapport de la forme sensible de la ligne soliste et de ses doubles altérés par le dispositif électronique.

Un régime d'écriture contrapuntique spécifique : l'élargissement polyphonique de la monodie

De fait, la fonction du contrepoint qu'Adorno érige au rang de paradigme de la modernité musicale apporte un éclairage particulier sur la pratique compositionnelle que le compositeur déduit de ses réflexions portées sur la dramaturgie musicale moderne. Selon le philosophe, la qualité contrapuntique de la Nouvelle Musique résulte principalement de son émancipation de la détermination harmonique positive de la forme, dans son but de « l'emporter sur la force de la pesanteur harmonique, de parvenir à une suspension de l'espace harmonique⁴⁸⁴ ». En se refusant à une écriture « homophone » héritée de la tonalité limitant le thème à un « espace protégé qui existe en quelque sorte en soi », Schoenberg est celui qui réinstaura le travail thématique dans la composition en tant que « ce devenir de la musique qui est son être même⁴⁸⁵ ». La méthode d'organisation musicale que propose le compositeur viennois tend alors à revaloriser le principe de l'écriture contrapuntique tel qu'il régissait idéalement l'invention musicale de Bach. De fait, la fonction du contrepoint apparaît comme la seule apte à réduire la distance imposée par le paradigme tonal entre « le schéma de référence harmonique et l'élaboration formelle de ce qui est spécifiquement singulier⁴⁸⁶ », réduction nécessaire dès lors que la Nouvelle Musique peut prétendre à une véritable nature polyphonique. En effet, elle « doit toujours et à chaque fois commencer par créer elle-même concrètement son propre espace, qui n'est plus le système de référence du travail thématique, mais le résultat de ce travail⁴⁸⁷. » L'absence de polarisation *a priori* des voix et de leur conduite tend alors à redéfinir les présupposés de l'organisation de la musique et de sa représentation : l'objectivité et la rigueur de l'articulation fournies autrefois par un système dont la stabilité était légitimée de l'extérieur principalement par son statut langagier sont toutes deux à retrouver

⁴⁸⁴ Ibid., p. 133.

⁴⁸⁵ T. W. Adorno, op. cit., p. 130.

⁴⁸⁶ Idem.

⁴⁸⁷ Idem.

dans le sens d'une autonomie de l'expression musicale. C'est par la généralisation du contrepoint comme configuration de pensée spécifiquement musicale qu'Adorno entrevoit les possibilités de ce dépassement, dont les implications se répercutent directement sur la logique de la musique et son mode de représentation.

Dans sa pratique la plus rigoureuse, la pensée contrapuntique supprime la hiérarchie établie entre l'harmonie et la conduite mélodique des voix dans l'organisation de la forme musicale, en ceci que « l'unification du vertical et de l'horizontal⁴⁸⁸ », dont le philosophe rappelle qu'elle est la visée fondamentale de ce type d'écriture, confère au thématisme l'entière responsabilité du développement. L'articulation des différentes structures contrapuntiques engendre donc une forme *a posteriori*. En effet,

Comme les voix font alliance en se faisant mutuellement place, le principe contrapuntique cherche lui-même à tâtons à produire une mélodie unique à partir de différentes voix⁴⁸⁹.

Cette caractérisation polyphonique de la ligne monodique fait directement écho au dispositif esthétique déployé dans *A floresta é jovem e cheja de vida*. Créée dans sa première version en 1966 pour une voix de soprano, trois voix récitantes, une clarinette en Sib, cinq percussionnistes agissant sur des plaques de cuivre et deux bandes magnétiques à quatre pistes, cette œuvre est à bien des égards la plus expérimentale du catalogue de Nono, tant l'émancipation de la dimension textuelle de la musique y atteint son paroxysme. Le texte littéraire établi par Giovanni Pirelli, qui constitue le réservoir principal dans lequel le compositeur puise pour former le matériau de *A floresta*, s'inscrit dans la continuité de la recherche vocale d'*Intolleranza 1960* et de *La fabbrica illuminata*. Les fragments sélectionnés à partir de sources documentaires de langues différentes évoquent tous des situations historiquement distinctes se rapportant à la même thématique révolutionnaire⁴⁹⁰. Toutefois, contrairement à la démarche mise en œuvre dans *Intolleranza* qui consistait à assurer une unité de langue à l'action scénique en fonction de son lieu de représentation⁴⁹¹, le compositeur exploite ici les textes dans leurs langues originales respectives. Ce faisant, il intègre la « spécificité phonétique » de chacun des textes au matériau musical, en relation avec les profils

⁴⁸⁸ Ibid., p. 133.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 136.

⁴⁹⁰ Figurent dans cet ensemble des textes de Fidel Castro, Frantz Fanon, Herman Kahn et Patrice Mumumba.

⁴⁹¹ Rappelons que la partition de la première version exploite des extraits d'Éluard, de Brecht, de Sartre et de Henri Alleg traduits en italien. De plus, les reprises allemande et française de la partition à la fin des années 1960 présentent chacune une version du texte traduit et adapté dans la langue correspondante.

sonores propres aux différentes voix enregistrées. De plus, l'altération des parties vocales enregistrées ne se limite plus à un traitement électronique de la bande. Elle résulte aussi d'une variété de modulations sonores produites au moment de la captation, soit à partir de techniques vocales spécifiques⁴⁹², soit par les caractéristiques acoustiques du lieu d'enregistrement, des micros utilisés, de leur placement et leurs déplacements.

Le développement musical, qui obéit à un schéma dramaturgique très précis⁴⁹³, résulte de la rencontre de deux narrations distinctes : la première, exposée par la soprano soliste, les instrumentistes et les acteurs présents sur scène, déploie des fragments de textes très hétérogènes, en cinq langues différentes, sur onze moments répartis symétriquement autour d'un fragment de Nguyen Van Troi évoquant la guerre du Viêt-Nam ; la seconde, prise en charge par les deux bandes, est également basée sur onze sections mais récite des extraits de *l'Escalation* et de *l'Appel du comité américain pour l'arrêt de la guerre au Viêt-Nam* de Herman Kahn. Cependant, bien que la partie musicale travaillée sur la bande soit conçue à partir d'un matériau autonome – et non par la reproduction partielle et altérée de la ligne principale exposée dans le médium instrumental traditionnel comme dans *La fabbrica illuminata* – elle n'en est pas pour autant strictement indépendante. Le dispositif électroacoustique convoqué par Nono pour l'exécution de la pièce tend en effet à indifférencier les deux ensembles. D'une part, la proximité des timbres choisis pour les deux groupes sonores limite considérablement leur identification : outre les voix qui forment le noyau timbrique des parties instrumentale et électronique, le profil sonore des plaques de cuivre et des sons multiphoniques de la clarinette issus des modes de jeu développés par William O. Smith s'éloigne de l'identité instrumentale traditionnellement admise et correspond plutôt à des profils inharmoniques typiques des modes de traitements électroniques⁴⁹⁴. D'autre part, les voix d'acteurs et la clarinette sont amplifiées,

⁴⁹² Les acteurs ayant joués toutes les exécutions de l'œuvre sont en effet des membres de la compagnie du Living Theater, dont l'une des recherches principales résidait dans l'expérimentation de nouveaux modes d'expression vocale.

⁴⁹³ Veniero Rizzardi rapporte en effet que cette structure globale est clairement établie dans les esquisses du compositeur, et se divise en six moments intitulés *Teoria, Esperienza Negativa, Esempio momento passivo-attivo, Coscienza lotta in divenire, Lotta e tortura* et *Decisione e problematica*. Voir à ce sujet V. Rizzardi, « Luigi Nono – *A floresta é jovem e cheja de vida* », programme du concert du 21 Septembre 1998. Disponible sur le site de la Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS à l'adresse <http://www.luiginono.it/opere/a-floresta-e-jovem-e-cheja-de-vida/#tab-id-2> (consultée pour la dernière fois le 10/08/2018).

⁴⁹⁴ D'après la liste rapportée par le compositeur dans le programme de la création à l'occasion de la Biennale de Venise le 7 Septembre 1966, les modes de traitements utilisés pour établir la partie électroacoustique de l'œuvre sont : « modulateur dynamique (*sic*), modulateur en anneau, variateur de vitesse, oscillateurs à onde rectangulaire, filtre variable d'une largeur de bande d'un tiers d'octave, et plaque à durée de réverbération variable. » (Nono, *Écrits*, p. 638).

spatialisées et traitées en direct⁴⁹⁵, rendant la localisation spatiale des sources et l'identification des voix difficiles, pourtant soutenues par la disposition scénique. En outre, l'arrangement est conçu de telle sorte que l'ensemble des voix ne rentrent que très rarement en relation harmonique mais participent à la même ligne musicale étendue selon une stylistique de la résonance. Dès lors, bien qu'*a priori* autonomes sur le plan du développement, les deux ensembles apparaissent moins comme deux structures indépendantes d'une même polyphonie que comme la dispersion dans l'espace d'une seule et même structure musicale complexe. Ainsi, d'après Veniero Rizzardi,

[...] Nono conçoit une convergence entre les parties jouées en direct et celles enregistrées sur bande qui ne consiste plus en la rencontre de « deux dimensions » ou « différences », ni même de « contacts » (comme pour Maderna, Berio et Stockhausen respectivement), mais en la tentative d'articuler une seule dimension sonore inouïe, émergeant d'un processus parallèle d'expérimentation sur l'émission naturelle, et sur les autres aspects de manipulation du même matériau en studio ; avec l'écoute, les deux expériences devraient finalement fusionner⁴⁹⁶.

On retrouve ici l'aspect paradoxal d'une construction contrapuntique à la fois antithétique et unitaire telle qu'Adorno la conçoit⁴⁹⁷ : la mise en interaction des composantes relativement homogènes des deux « textes » vise à engendrer une voix supérieure à laquelle se soumet l'ensemble du discours musical en apparence, mais dont la responsabilité est assurée par les deux narrations au pouvoir thématique partagé dans des proportions équivalentes. L'essence amphibologique de la multiplication des structures narratives autonomes au sein d'une dramaturgie nécessairement polycentriste que Nono développait dans ses œuvres théâtrales trouve donc un équivalent exclusivement musical par la généralisation de la pensée

⁴⁹⁵ Un opérateur contrôlait en effet en direct la projection sonore des acteurs et de la clarinette, en agissant sur l'ouverture du micro, sa répartition entre les quatre groupes de haut-parleur encerclant l'auditoire. Il pouvait également traiter directement le son en ajoutant un « filtre variable (d'une largeur de bande d'un tiers d'octave) » (Nono, *Écrits*, p. 638). Il s'agit là, comme le souligne V. Rizzardi, de la première description d'une pièce électronique en temps réel, quinze ans avant l'avènement des technologies informatiques. Voir V. Rizzardi, « Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono », *Contemporary Music Review*, vol. 18, n° 1, 1999, p. 49-52.

⁴⁹⁶ V. Rizzardi, « Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono », *op. cit.*, p. 48-49. « [...] Nono conceives a convergence of live and taped parts that is not the meeting of 'two dimensions' or 'differences' anymore, nor even of 'contacts' (as with Maderna, Berio and Stockhausen respectively), but the attempt to articulate a single, unheard sound dimension, emerging from a parallel process of experimenting on the natural emission, and on the other side of manipulating in the studio the very same material; in the end, with the listening, the two experiences should fuse. »

⁴⁹⁷ Une écriture moins « *punctum contra punctum* » que « *lucus a non lucendo* » qui caractérise le nouveau contrepoint selon le philosophe (T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 136).

contrapuntique dans la perspective d'une méthode de composition de musique mixte. À nouveau, la composante spatiale participe au premier plan de cette logique discursive. Le renforcement de l'essence polyphonique de la musique moderne s'accompagne nécessairement d'un élargissement de l'espace sonore de l'œuvre, qui n'est plus limité par l'espace harmonique des schémas traditionnels préétablis. De fait, la simultanéité des structures musicales qui forment le contrepoint impliquent une différenciation nouvelle de l'espace sonore qui, en vertu de la généralisation du travail thématique, se déploie dynamiquement selon trois dimensions : la hauteur, la durée et la relation entre les voix localement principales et secondaires. Ainsi, selon le philosophe,

L'écriture contrapuntique n'est pas seulement un moyen, structurellement nécessaire, destiné à élaborer avec une rigueur logique la Nouvelle Musique, mais elle est également au service, pour ainsi dire, de sa présentation. Le besoin qui s'en fait ressentir provient, comme dans tout ce qui est central au sein de l'œuvre, de l'impératif de déplacer ces centres vers la périphérie, de les laisser se manifester⁴⁹⁸.

Si la métaphore que convoque ici Adorno ne se réfère en rien à une dimension spatiale physique, force est de constater que la comparaison avec la pratique de dispersion et de répartition des sources dans l'espace, à laquelle recourt Luigi Nono dans toutes ses compositions convoquant des dispositifs de diffusion électronique du son, s'inscrit parfaitement dans la dynamique de décentralisation du développement musical. Dans *A floresta*, la constante évolution des plans de présentation des différentes lignes musicales, tant entre l'ensemble présent sur la scène et celui diffusé virtuellement autour de l'audience qu'entre les différentes voix qui composent chacun de ses deux groupes, crée un discours musical complexe qui se refuse à l'expression unifocale de la polyphonie. En d'autres termes, c'est dans la relation contrapuntique des structures narratives autonomes réparties dans l'espace qu'émerge un discours musical jamais exposé sur un seul plan.

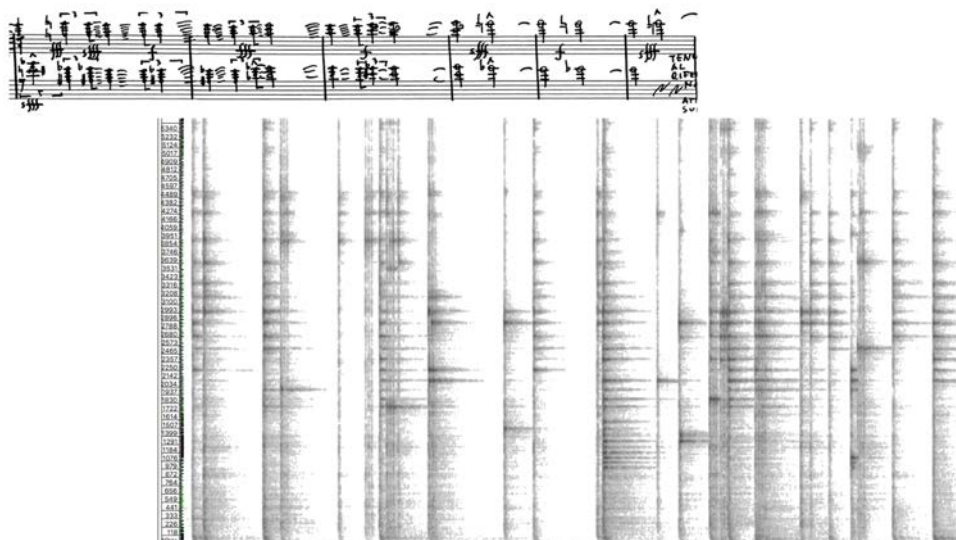
Nono propose un principe similaire dans *...sofferte onde serene...*, pièce pour piano et bande magnétique bi-piste créée en 1977 : le développement composé de huit sections enchaînées⁴⁹⁹ articule un contrepoint relativement serré entre le piano physiquement présent sur

⁴⁹⁸ T. W. Adorno, op. cit., p. 128.

⁴⁹⁹ Ce sectionnement correspond au changement de bande magnétique mentionnés dans la partition, opérant des césures structurelles qui ne sont pas toujours identifiable à l'écoute de l'œuvre.

la scène et une voix pianistique virtuelle, diffusée en stéréophonie par quatre hautparleurs – deux hautparleurs situés face au public, de part et d’autre de la scène ; deux hautparleurs situés dans le piano. Cette écriture est particulièrement sensible dans le mouvement de crescendo-decrescendo qui marque le centre de l’œuvre. Ce geste, basé sur la combinaison de deux lignes de densité différente, s’articule en deux moments. Comme le montre la figure 4.3a, le premier moment met en regard une ligne relativement fixe interprétée au piano en direct, composée de blocs harmoniques homogènes de faible ambitus martelant un tactus irrégulier oscillant entre les nuances *f*, *fff* et *sfff* ; et une texture moins linéaire et plus dynamique, aux figures rythmiques irrégulières et à la densité variable plus élevée que celle entendue au piano. La tessiture relativement proche des deux voix tend à s’élargir considérablement dans le deuxième moment de ce geste, alors que le compositeur y reconfigure l’ensemble des cellules exposées dans les deux lignes de sorte à en multiplier les images harmoniques et rythmiques (figure 4.3b). Si la voix virtuelle conserve son caractère général, le rythme harmonique qu’elle prend en charge dans le registre grave en élargit considérablement l’ambitus. La voix jouée en direct mute elle aussi sous l’influence des figures rythmiques du premier moment, déployées avec les blocs harmoniques denses du registre aigu qui lui étaient attribués au début du geste compositionnel.

a)



b)



Figure 4.3 : a) Crescendo mixte, piano (partition) et sons enregistrés sur bande (spectrogramme), section 4 mes. 20-25, ...*sofferte onde serene* ; b) polyphonie mixte, section 5 mes. 1-15, ...*sofferte onde serene*...⁵⁰⁰

À l’instar de l’écriture musicale mise en œuvre dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, les deux voix autonomes visent donc l’émergence d’une voix musicale *au-dessus* de la polyphonie qui se rapporte à une conduite horizontale clairement identifiable, bien qu’elle ne soit pas aussi mélodique que celle issue de la rencontre des différents matériaux vocaux de l’œuvre de 1966. La dynamique d’exposition des matériaux sur différents plans sonores y est également partiellement reproduite, limitée ici à un dispositif stéréophonique. Toutefois, le principe d’indifférenciation des voix que Nono déploie également dans cette pièce tend à contredire la nature contrapuntique du discours musical. De fait, le dispositif technologique conçu pour ...*sofferte onde serene*... rend difficile l’identification des textures, provenant toutes deux du même registre de timbre. D’une part, les modes de traitement du son employés en studio sont utilisés de telle sorte que l’enveloppe des sons enregistrés par le piano ne soit pas dénaturée, se limitant à des séquences de réagencement des sons enregistrés, à l’ajout de réverbération, à la répartition en stéréophonie et à quelques filtres. D’autre part, les instructions de disposition (figure 4.4) et de réglage du système de diffusion sont élaborées de telle manière que les deux ensembles sonores recouvrent des propriétés de projection acoustique quasiment identiques⁵⁰¹. Cette configuration logique spécifique n’est pas véritablement nouvelle dans

⁵⁰⁰ Une version plus détaillée de la figure 4.3b est disponible en annexe n° 1.

⁵⁰¹ La note technique prescrit en effet que « le son provenant des hautparleurs doit pouvoir se répandre à travers la salle d’une manière similaire à celle du piano. Les deux grands hautparleurs doivent être positionnés de chaque

...sofferte onde serene.... La partition opère ici une synthèse entre l'écriture contrapuntique développée par Nono dans ses œuvres mixtes et celle basée sur l'élargissement de la notion de monodie proposée en particulier dans ses œuvres pour bande magnétique seule, à l'instar de *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) ou le *Contrappunto dialettico alla mente* (1968).

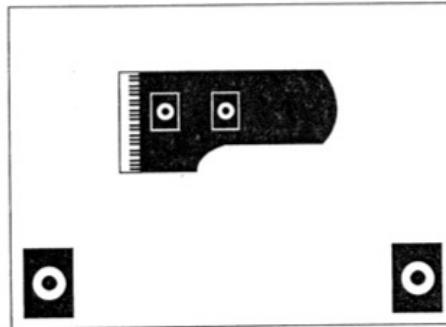


Figure 4.4 : Schéma technique de ...sofferte onde serene...⁵⁰²

Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz est issue des travaux menés par le compositeur dans le cadre de la mise en scène de la pièce de Peter Weiss par Erwin Piscator, créée un an auparavant. Cette œuvre reprend le matériau fragmentaire ambivalent élaboré pour les interludes sonores de *Die Ermittlung*, formant un discours inédit indépendant des images et des symboles auxquels la musique était initialement assujettie. Agencée en trois sections – intitulées *Canto del lager*, *Canto della fine di Lili Tofler*, et *Canto della possibilità di sopravvivere* –, la structure formelle dérive directement de la construction littéraire choisie par Peter Weiss. L'aspect le plus novateur de *Ricorda* a trait à la dimension vocale qui y est déployée. En effet, bien que l'œuvre ne soit conçue sans aucun contenu littéraire préexistant, la voix occupe le premier plan de la polyphonie et sature le développement en surface. Comme le remarque Carola Nielinger-Vakil, la ligne vocale « n'est jamais complètement effacée que par

côté du piano, sans faire face directement au public mais orientés de sorte à ce que le son qu'ils diffusent soit réfléchi sur les murs et le plafond de la salle. Les deux hautparleurs plus petits doivent être positionnés près du piano, soit immédiatement derrière (orientés vers l'extérieur), soit dessous (orientés vers le haut). » A. Vidolin, « Technical notes for the sound engineer », dans L. Nono, Facsimile de la partition manuscrite de ...sofferte onde serene..., Ricordi 132564, 1992 (2nde éd.), p. 3. « The sound coming from the speakers should be able to expand throughout the hall in a manner similar to that of the piano. The two larger speakers should be positioned at either end of the piano, not directly facing the audience but turned so that the sound coming from them is reflected from the walls or ceiling of the hall. The other two smaller speakers should be positioned near the piano, either immediately behind (facing outward) or beneath (facing upward). »

⁵⁰² L. Nono, ...sofferte onde serene... per pianoforte e nastro magnetico, Milan, Ricordi, 1992, p. 4.

le motif de la mort (bourdonnements/gong) qui conclut chacune des trois parties⁵⁰³ », de sorte qu'elle forme une longue lamentation presque continue. Cette « voix » musicale n'est cependant pas construite à partir de la concrétion d'un ensemble homogène d'éléments sonores se succédant sur le même plan. Elle résulte au contraire d'un processus de fragmentation extrême du matériau et de la composition de ces éclats hétérogènes dans un espace sonore à plusieurs dimensions. La narration est alors déterminée par une ligne mélodique émergeant *au-dessus* d'un réseau polyphonique dense, formé exclusivement de phonèmes enregistrés par le chœur d'enfant et la chanteuse soliste « qui deviennent signifiants, de manière univoque, dans leur élaboration et dans leur composition avec des matériaux électroniques et instrumentaux⁵⁰⁴ ».

Si cette configuration semble correspondre *a priori* à la définition d'une écriture contrapuntique moderne telle que la pense Adorno, opérant l'unification du vertical et de l'horizontal à partir d'un travail thématique ouvert à la simultanéité, elle s'en écarte fondamentalement en raison de la nature des éléments hétérogènes la composant. En effet, contrairement à l'arrangement polyphonique des voix que nous avons observé dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, l'ensemble des projections vocales dispersées dans l'espace et dans le temps ne sont pas indépendantes. Elles ne sont pas organisées en complexes localement cohérents au niveau inférieur du discours. Le développement musical résulte moins de la mise en place d'une construction dialectique opposant des structures narratives différentes – et *différentes* – obligées par un mouvement contrapuntique que le philosophe qualifie de « négation positive » – « à la fois négation et affirmation de la voix à laquelle il s'adjoint⁵⁰⁵ » – que d'une pensée monodique élargie intégrant tous les éléments hétérogènes dans un principe d'unité. Ce dernier est assuré par la relation spatiale des sons de nature similaire, dont le phrasé est fonction d'une rhétorique de la collectivisation et de la simultanéité. L'infléchissement de la polyphonie vers une forme de monodie « multiphonique », expérimentée dans *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* sous sa forme la plus stricte – la dé-sémantisation de la voix y est appliquée jusqu'à ne lui accorder qu'un sens exclusivement musical –, est également intégré à

⁵⁰³ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 220. « *This vocal thread [...] is only ever completely eradicated by the motif of death (low drone/gong) which concludes each of the three parts.* » Le « motif de la mort » dont fait mention la musicologue provient du lien symbolique créé dans *Die Ermittlung* entre les bourdonnements graves de la clarinette soutenus par des sons électroniques au timbre similaire et des sons enregistrés à partir d'un gong d'une part et la représentation de la déshumanisation dans la dramaturgie d'autre part. Voir C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁰⁴ L. Nono, « I concerti di Roma, stagione pubblica 1969-1970 », programme pour le concert du 28 février 1970 à Rome, p. 3. Cité dans L. Nono, *Écrits*, *op. cit.*, p. 636.

⁵⁰⁵ T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 140.

un dispositif logique plus complexe dans le *Contrappunto dialettico alla mente* (1967). La fragmentation et la dispersion d'une voix principale y sont déclinées selon deux configurations dans une constante confrontation avec une écriture contrapuntique plus traditionnelle. La première, « lyrique » (*lirico*), maintient un certain niveau d'intelligibilité du texte littéraire qu'elle prend en charge, tandis que la seconde, « phonétique » (*fonetico*), n'exploite que le matériau sonore du texte.

Une conception virtuelle et collective du discours musical

L'intérêt porté par Luigi Nono pour le médium électronique et les possibilités nouvelles que ce dernier tend à offrir – à la fois en termes de traitement du matériau musical et d'émancipation des contraintes de développement attenantes au système signifiant du paradigme tonal – s'accompagne donc d'une entreprise de renouvellement des prérogatives de conduite du discours musical, qui dépasse le seul contexte de la dramaturgie multimédia au sein duquel il avait été problématisé. La multiplication des narrations autonomes internes au récit que le compositeur envisageait dans *Intolleranza 1960* et ses « Notes pour un théâtre musical actuel », pensée dans le cadre d'un engagement face à l'histoire à travers lequel transparait la figure tutélaire encore silencieuse de Benjamin, introduit en effet trois dimensions compositionnelles qui constituent le fondement d'une expression musicale à l'origine de l'esthétique musicale nonienne : le polycentrisme, l'élargissement de la monodie à partir d'une écriture contrapuntique non dialectique et la problématisation de la perception.

Luigi Nono déduit une conception à la fois collective et ambivalente de l'acte créateur de la dramaturgie moderne à partir de la libération de l'histoire vis-à-vis de sa narration univoque et réductrice – idée que Walter Benjamin défend dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* sous la notion de rédemption (*Erlösung*) du passé par l'Histoire⁵⁰⁶ – qui s'oppose par essence au principe de développement du paradigme tonal, pourtant encore à l'œuvre dans les pratiques d'héritage sériel. La simultanéité des structures narratives autonomes, présente à la fois entre les différentes dimensions sensibles du théâtre multimédia et au sein de chaque mode de représentation convoqué, rend immédiatement caduque le « dynamisme de la

⁵⁰⁶ Comme Michael Löwy l'analyse dans la troisième thèse, « la rédemption exige la remémoration intégrale du passé, sans distinguer entre les événements ou les individus “grands” et “petits” », conception qu'il rapproche à la notion « d'histoire universelle du monde messianique, du monde de l'actualité intégrale » présente dans les notes préparatoires du philosophe (M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 41).

progression⁵⁰⁷ » qu'Adorno attribuait à la logique musicale tonale dans les « Critères de la Nouvelle Musique » : le discours musical n'est plus soumis à un déroulement continu et irréversible dirigé par des règles imposées comme universelles, mais résulte des rapports de force maintenus entre les différentes narrations hautement caractérisées qui éclairent mutuellement le récit tout en affirmant leur individuation, donc leur éloignement.

La *poly-phonie* issue de cette simultanéité renoue alors avec l'essence spatiale de l'articulation musicale qui, au contact des modes de production et de projection des technologies de traitement acoustique du son indépendantes d'opérations de concaténation linguistique, se refuse absolument au contraste nécessaire à la réalisation de l'idéal synthétique véhiculé par un discours musical de nature dialectique. Ce faisant, elle introduit un principe d'écriture similaire à l'idée de potentialité défendue par Pierre Boulez en 1954. La recherche de modes de superposition d'un réseau de narrations, dans lequel chaque structure de sensibilité autonome n'apparaît pas tant comme un discours indépendant confronté aux autres structures en présence que comme l'extension de la dramaturgie dans sa propre dimension signifiante⁵⁰⁸, correspond en tous points à l'idée d'une construction musicale qui se déploie dans un rapport dialectique entre les règles imposées par le haut et celles dérivant du matériau. Cette approche de la composition se concrétise par un ensemble de virtualités mises au jour au fil de la reconfiguration dynamique des plans d'écriture de la dramaturgie, « à partir de possibilités de fonctions, qui, par certaines caractéristiques, engendrent un univers propre⁵⁰⁹ ». La réduction du matériau sériel à de simples paires intervalliques dans *Intolleranza 1960* va également en ce sens – réduction qui, nous le verrons, converge vers l'idée d'une virtualité de la note poussée à son extrême dans « *Hay que caminar* » *soñando*. Toutefois, Luigi Nono ne décline pas l'approche *virtuelle* de l'articulation musicale dans le même contexte esthétique que celui dans lequel le compositeur français pense la notion de potentialité, s'opposant notamment depuis les années 1950 à la constitution *a priori* de la musique comme texte. Ainsi, alors que l'application *mixte* de cette idée résulte dans *Répons* d'une mise en regard quasi contrapuntique des deux natures d'écriture, l'articulation des projections « instrumentales » et « acoustiques » du matériau initial des œuvres du compositeur vénitien que nous venons d'évoquer tend au contraire à s'opposer à l'idée de forces contraires qu'implique la polyphonie, au profit d'une tendance à l'intégration de l'hétérogène.

⁵⁰⁷ T. W. Adorno, « Critères de la Nouvelle Musique », *op. cit.*, p. 177.

⁵⁰⁸ Dans cette perspective, la musique se développe moins *contre* le texte littéraire qu'elle n'assure l'extension de la parole dans sa dimension signifiante non communicationnelle.

⁵⁰⁹ P. Boulez, « ...Auprès et au loin », *op. cit.*, p. 298.

Cette configuration discursive inédite, qui se manifeste sous la forme d'une monodie se révélant négativement, n'abandonne cependant pas encore l'acception classique du *logos* de la musique et le principe de composition dialectique afférant. Comme le compositeur le rappelait dans ses « Notes pour un théâtre musical actuel » à propos de la *Main heureuse* de Schoenberg, les couches qui forment l'épaisseur narrative de la dramaturgie musicale moderne « alternent et se développent successivement ou simultanément, l'[une] n'étant pas l'illustration de l'autre, mais [chacune] caractérisant indépendamment différentes situations⁵¹⁰ ». Le mode de présentation et d'articulation du matériau propre à chaque structure composant l'œuvre est donc soumis à un déroulement temporel progressif qui en assure la cohérence. Cette construction se vérifie dans les œuvres dramaturgiques du compositeur, même dans l'agencement fragmentaire de la musique de *Die Ermittlung*, qui articule ses courtes sections selon la progression du texte de Peter Weiss tout en y déployant une narration qui lui appartient en propre par l'agencement d'un réservoir symbolique sonore préétabli. Elle se vérifie également dans les œuvres instrumentales mixtes ou électroacoustiques qui n'abandonnent pas l'idée d'une écriture musicale basée sur la relation des hauteurs. Néanmoins, la forme discursive globale que propose Nono est plus complexe. Elle ne se construit que dans la rencontre entre l'auditeur et le réseau de structures narratives établies en relation dynamique les unes avec les autres. L'opposition est alors conservée à un niveau supérieur, en ce qu'elle confronte le développement musical local, dont la directionnalité est indexée à l'horizon d'attente qu'implique sa nature langagière, et une expression musicale multiple, polycentrique, qui engage l'auditeur dans la complétion d'une forme jamais assurée *a priori* par des règles universelles préétablies. C'est donc à travers la dialectique de *la perception* et de *l'écoute* que Luigi Nono entreprend le renouvellement des formes logiques de l'expression musicale, remettant en question l'établissement de la musique comme discours issu d'une opération de synthèse au profit d'une conception plus collective, privilégiant l'intégration, la « confusion⁵¹¹ » des éléments hétérogènes qui la composent. Sont ainsi posés les fondements d'une nouvelle approche du fait musical, désormais défini non plus comme la représentation raisonnée d'un verbe musical destinée à une réception démise de son pouvoir critique, mais comme l'expérience singulière d'une pensée de musique qui s'ouvre à une approche négative de *l'être* discursif de la musique. C'est dans la perspective de cette dernière configuration logique que s'inscrit l'entreprise esthétique du compositeur vénitien à

⁵¹⁰ L. Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel », *op. cit.*, p. 112. La citation complète est reproduite p. 4 de ce chapitre. Nous soulignons.

⁵¹¹ L. Feneyrou, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, thèse de doctorat soutenue à l'EHESS, 1997, p. 133. Présent également dans la note de programme de *Caminantes...Ayacucho* écrite par Nono, sous la décomposition du terme italien « Con-fusione ». Nono, *op.cit.*, p. 680.

l'aube des années 1980, inspirée par la pensée de Massimo Cacciari, en lien avec le développement des technologies de traitement du son en temps réel.

2. Une approche « négative » du discours musical

L'accès aux technologies informatiques développées au studio de la SWR à Freiburg marque un tournant dans la production musicale de Luigi Nono. Déjà exprimée dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, la volonté qu'éprouvait le compositeur de contrôler dynamiquement la transformation et la projection de sons captés – et souvent déjà altérés par une utilisation instrumentale du microphone – allait devenir l'un des axes principaux de sa recherche musicale dès 1979, parallèlement à la création de *Con Luigi Dallapiccola*, œuvre pour percussionnistes et électronique en temps réel. Cette nouvelle période esthétique qui se cristallise autour du projet monumental du *Prometeo* – débuté dès 1975⁵¹² – est cependant plus clairement inaugurée par la création du quatuor à cordes *Fragmente Stille – an Diotima* en 1980, première représentation de l'idée de pensée musicale (*pensiero musicale*) qui se substitue à la conception idéologique d'engagement militant dans l'expression musicale. C'est précisément à partir de cet infléchissement conceptuel que s'opère, dans la pratique compositionnelle de Nono, un ultime renouvellement du fondement logique de la musique dont le mythe de Prométhée se fait l'allégorie. L'idée d'une musique ouverte sur *l'écoute* qui, comme nous l'avons dit plus haut, est toujours enchâssée dans un mouvement dialectique avec le présupposé langagier et narratif du paradigme tonal dans les œuvres des années 1960 et 1970, tend à se départir de sa fonction critique vis-à-vis des formes rhétoriques de l'expression musicale et apparaît dès lors pleinement comme un mode d'*existence* et de *représentation* du fait musical. Ainsi, lorsque Philippe Albèra souligne le caractère fragmentaire de son écriture musicale, qu'il analyse comme « le refus d'organiser un discours, un discours logique », Nono répond-il,

La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. Le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique.

⁵¹² Dans son étude consacrée à Luigi Nono, Carola Nielinger-Vakil écrit : « La dernière œuvre théâtre musical de Nono, et la plus utopique, *Prometeo*, fût créée à Venise en Septembre 1984, presque une décennie après que le compositeur ait entrepris le projet avec son ami et librettiste, le philosophe Massimo Cacciari, en 1975 » (C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 308. « *Nono's last and most utopian work of music theatre, Prometeo, was premiered in Venice in September 1984, almost a decade after the composer had embarked on the project with his friend and librettist, the philosopher Massimo Cacciari, in 1975.* ») Les esquisses du compositeur font état d'une recherche assez avancée dès 1977-1978, contenant déjà des schémas formels, des informations sur la structure interne de la pièce, sur la technique compositionnelle, ainsi que sur différents modes d'usage des micros pour le dispositif électronique (ALN 51.14).

D'où mon intérêt actuel pour Edmond Jabès : ses paroles ont toujours de multiples significations, elles ne sont jamais univoques, la signification n'en est pas fixée une fois pour toute⁵¹³.

La problématique de l'univocité du développement musical ne se limite donc plus seulement aux modes de représentation de la musique, telle qu'elle se manifestait principalement dans la critique de la linéarité de l'écriture opératique du début des années 1960, mais se répercute dans la conception même du fait musical. Le compositeur propose alors de s'affranchir définitivement de la nature dialectique des structures sensibles du musical, toujours présente dans le développement de ses œuvres dramaturgiques – c'est dans le rapport d'opposition des narrations que surgit le récit, comme synthèse contrapuntique des structures autonomes – et instrumentales mixtes ou fixées sur support – l'unité de la forme et la cohérence de son articulation sont assurées par la dialectique établie entre la perception et l'écoute, de laquelle émerge la conception monodique multiphonique comme voix unifiant *a posteriori* le réseau de projections sonores – :

Je trouve que le terme « dialectique » est aujourd'hui un terme obsolète ; l'idée que les choses perdent leur spécificité propre pour aboutir à un résultat commun est dépassée. Je pense qu'il y a différentes situations, différentes tendances caractéristiques, différentes fonctions et potentialités, et que c'est cette diversité qui donne une grande force pour inventer, transformer, faire apparaître d'autres possibilités⁵¹⁴.

À travers la réprobation de la disposition discursive du fait musical, c'est le « logocentre » de la musique que refuse le compositeur, « ce principe selon lequel une idée devrait toujours être l'antécédent de la musique⁵¹⁵ » duquel émane une conception scolastique univoquement déductive de la logique musicale ; une logique en tant que moyen de construction et de formulation de la pensée rationalisée accordant le monde des idées et le monde sensible par la déduction univoque, la recherche d'une loi universelle. S'il affirme avec force le rejet de la forme fixée qui se profile dans ses œuvres depuis les années 1950 à partir de la remise en cause de l'hégémonie de la nature textuelle de la musique, Nono ne cède cependant rien de

⁵¹³ P. Albèra, « Entretien avec Luigi Nono » dans *Luigi Nono 1987*, Paris, Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, 1987, p. 20.

⁵¹⁴ P. Albèra, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹⁵ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », *op. cit.*, p. 545. Il prolonge sa définition par les deux phrases suivantes : « L'idée comme ce qui doit être réalisé ou exprimé dans la musique. Ou l'histoire qui doit être "racontée" en musique. »

l'exigence d'articulation du matériau et de la responsabilité du compositeur qu'implique la conception de la musique comme domaine de la pensée. Le projet esthétique qui est ici formulé semble paradoxal, en ce qu'il tend à s'opposer à la concrétion logique – en tant que *logos* en devenir – du matériau tout en conservant le rapport dialectique établi entre la *pensiero* musicale, son mode d'être, et sa représentation sensible, son mode de l'apparaître. Dès lors, la nécessité de renouveler le fondement esthétique qui sous-tend l'expression de la musique et l'écriture qui lui est attenante se manifeste sous la forme d'une négation de la logique de représentation du paradigme tonal, dans le prolongement immédiat des moyens compositionnels développés dans les dramaturgies musicales des années 1960, en étroite relation avec les technologies de traitement du son en temps réel.

a. Une approche renouvelée du thématisme

Nous l'avons déjà évoqué tant à propos de la construction du matériau musical dans *Intolleranza 1960* que dans la remise en cause de la note au profit du son dans ses travaux théoriques des années 1950, l'une des approches esthétiques que défend Luigi Nono pour l'émancipation des structures discursives héritées du paradigme tonal consiste à envisager de nouvelles unités signifiantes pour la composition, de nouveaux atomes à partir desquels peut se déployer une pensée musicale ayant renoncé à la forme déductive du raisonnement. Toutefois, si l'abandon définitif de la série au profit des paires intervalliques dans sa première action scénique préfigurait une refonte majeure de la nature de son écriture, à la fois dans sa composante thématique et sa logique contrapuntique, elle s'apparentait majoritairement à une extension de la fonction du *leitmotiv* wagnérien : l'attribution symbolique de ces ensembles d'intervalles aux différentes voix du texte musical ajoutaient certes une nouvelle couche signifiante exclusivement musicale au discours, mais le compositeur ne l'expérimentait que dans une perspective motivique, sans véritable conséquence sur la syntaxe du discours. Cette technique allait cependant être l'un des éléments clés de l'entreprise esthétique et du langage musical développés dans la dernière pratique du compositeur.

Nono reprend en effet le principe de caractérisation intervallique des entités du discours pour constituer le matériau initial du *Prometeo*. Ces ensembles harmoniques ne sont plus attribués par paires, mais selon trois valeurs polaires obtenues à partir d'un découpage spécifique de la *scala enigmatica*, utilisée notamment par Verdi dans son *Ave Maria*. Ainsi, comme le montre la figure 4.5a, l'échelle harmonique est segmentée en trois groupes nommés

A, B et C. Il résulte donc de cette opération trois blocs associant respectivement une seconde et une tierce mineures, quatre secondes majeures, deux secondes mineures.



Figure 4.5 : a) Reproduction du découpage de la *scala enigmatica* et b) reproduction de la catégorie T du matériau initial, esquisses préliminaires au *Prometeo*⁵¹⁶

Nono ajoute à ce matériau une autre cellule, identifiée par la lettre T, déclinant un enchaînement de deux tritons à partir d'un enchevêtrement de quintes ou de quartes⁵¹⁷. Ces quatre ensembles sont répartis selon une symbolique liée à l'argument de l'œuvre : la région A est liée à la *Mythologie*, tandis que sont rassemblés sous la catégorie *Mythos* les sous-ensembles *Gea* (T), *Dei* (B), *Uomini* (C) et *Una* (B+C). Bien que le procédé soit relativement similaire à celui employé pour l'écriture de la première action scénique, la fonction attribuée au matériau est sensiblement différente pour le *Prometeo*. *Gea*, *Uomini*, et *Una* ne correspondent pas à proprement parler à des voix de la dramaturgie, elles ne doublent pas les protagonistes de l'action dans le médium musical comme c'est le cas pour les personnages dans *Intolleranza*, elle les regroupe en catégories supérieures qui ne disent pas clairement ce qu'elles caractérisent. Nono ajoute en outre un niveau de complexité supplémentaire dans le regroupement catégoriel qu'il effectue, particulièrement en ce qui concerne le matériau dédié au *Mythos*, donc à l'action de la dramaturgie à proprement parler – la *Mythologie* étant, rappelons-le, le lieu du commentaire poétique et du déploiement d'une pensée *en-dehors* de l'action dans la tragédie

⁵¹⁶ Esquisse reproduite dans le programme du Festival d'Automne à Paris *LUIGI NONO 1987*, Paris, L'Age d'Homme/Contrechamps, 1987, p. 224-225.

⁵¹⁷ La duplicité du profil intervallique de ce matériau spécifique se retrouve dans les analyses consacrées aux différentes pièces composant le *Prometeo*. Dans son analyse consacrée à la version définitive de l'œuvre, Carola Nielinger-Vakil privilégie ainsi une lecture mélodique linéaire du motif, caractérisé par le couple intervallique triton-seconde mineure (Carola Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 308-466). Cette lecture ressort également de l'analyse de *Das atmende Klarsein* proposée par Hella Melkert (Hella Melkert, « *Far del silenzio cristallo* ». *Luigi Nono : Chorkompositionen aus « Prometeo »*, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2001). À l'inverse, dans la longue étude que Elfriede Elisabeth Reissig consacre à *Das atmende Klarsein*, c'est l'agencement basé sur des quintes et des quartes qui prévaut (voir Elfriede E. Reissig, *Luigi Nono. Das atmende Klarsein. Text-Musik-Struktur*, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2014). Ces deux interprétations dépendent principalement de la fonction que le compositeur accorde localement au matériau en question, comme nous le verrons plus loin.

grecque –, induite par la proximité des intervalles assignés aux humains, aux dieux et à *Una*⁵¹⁸ – comprenant toutes les espèces de seconde, de quarte et de quinte et leurs renversements. Notons également que la catégorie T, relative à Gaïa, divinité mère des dieux et des hommes, contient logiquement la quinte diminuée dans laquelle s'étend le matériau de *Dei* – mi♯/si♭ – et la première seconde mineure du chromatisme de *Uomini* – si♭/si♯.

Aussi restreint puisse-t-il paraître, ce matériau n'en est pas moins riche d'une potentialité combinatoire que ne possédaient pas les paires intervalliques : la plus grande diversité des rapports qui composent les cellules suppose une certaine duplicité entre la dimension harmonique et mélodique de chacune d'elles, permettant de dégager l'invention de sa subordination à une logique déductive trop marquée par un langage musical basé sur des rapports de note à note. C'est ce que nous nous proposons d'observer à partir de *Das atmende Klarsein*.

Infléchissement de la relation dans la composition musicale

Initialement conçue comme conclusion de la « tragédie de l'écoute », *Das atmende Klarsein* marque les débuts de la réalisation du *Prometeo*⁵¹⁹ et de la dernière pratique de Luigi Nono. Créée en 1981 pour petit chœur mixte, flûte basse et électronique en temps réel, cette œuvre met en musique des fragments d'hymnes orphiques et des extraits des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke. L'inscription de la partition dans la dramaturgie prométhéenne – et, par extension, sa position dans le déroulement de la tragédie – est affirmée dès la première partie chorale. Introduite par une courte phrase établie sur des rapports de quinte, la section expose d'emblée le répertoire intervallique qui sera développé dans les huit moments de la partition. Comme le montre la figure 4.6, les trois phrases du premier chœur déploient deux groupes d'intervalles : la paire quinte/quarte est omniprésente sur le plan harmonique, à laquelle s'ajoutent la tierce mineure, les deux espèces de secondes et leurs renversements respectifs pour former le plan mélodique. Le contexte symbolique est donc sans équivoque, convoquant quasi

⁵¹⁸ Comme le note C. Nielinger-Vakil, cette catégorie se réfère à la fin de l'*Isola 2^ob*, sous-titrée *Hölderlin* (C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 344-345). Notons à nouveau la proximité avec la catégorie T de Gaïa, tant au niveau des hauteurs que des intervalles qui la constituent.

⁵¹⁹ Sur le plan chronologique, la création de *Das atmende Klarsein* est immédiatement suivie par celle de *Io, frammento dal Prometeo*, partition écrite pour trois sopranos, petit chœur, flûte basse, clarinette contrebasse et électronique, annonçant alors la majeure partie du matériau et des procédures d'écriture et d'articulation qui formeront le *Prometeo*, créé dans sa première version trois ans plus tard à Venise.

exclusivement le matériau de *Gaia*⁵²⁰ – les imbrications verticales de quintes et quartes ; les secondes mineures mélodiques, présentes également dans les réservoirs des hommes et des dieux.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The piano part is written in G major and 3/4 time. It features complex textures of intervals and triplets. The vocal part has lyrics: "Nach Spät em Gewitter Das Atmen - de Klar - sein". The piano part includes triplets and intervals of 5 and 7. The vocal part has long notes with ties.

Figure 4.6 : Réduction du *Chorteil I, Das atmet de Klarsein*

La deuxième section chorale poursuit ce procédé et complète la présentation du matériau de la catégorie T en intégrant le triton aux rapports harmoniques (figure 4.7). La tierce et la sixte se font également plus insistantes sur les deux plans de l'écriture. Les rapports de secondes densifient considérablement la polyphonie. Cette dernière reste cependant très largement structurée par les quintes, quartes et unissons caractérisés par une fonction cadentielle particulière dans le discours musical que nous détaillerons plus loin. Notons également que la répartition du répertoire intervallique de référence ne participe pas d'une dissociation entre les dimensions verticales et horizontales de la section, favorisant plutôt une écriture oblique complexe contrastant sensiblement avec l'introduction. Nono applique le même système dans les deux dernières parties vocales, se concentrant graduellement sur les trois intervalles pôles (figures 4.8 et 4.9).

⁵²⁰ Bien que l'intervalle soit réservé à la *Mythologie* dans *Prometeo*, les quelques tierces mineures qui interviennent dans les première et dernière phrases apparaissent plutôt comme des résolutions justifiées par l'hégémonie de la catégorie T sur l'harmonie.

This figure shows a six-system musical score for the second choir reduction of 'Das atende Klarsein'. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in a complex, contemporary style with frequent chromaticism and overlapping textures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 's' (piano) and 'f' (forte). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

Figures 4.7 : Réduction du deuxième chœur, *Das atende Klarsein*

This figure shows a three-system musical score for the third choir reduction of 'Das atende Klarsein'. Each system consists of a treble and bass staff. The notation is highly detailed, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as complex rhythmic patterns. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout. The piece continues in 3/4 time with the same key signature of one flat.

Figures 4.8 : Réduction du troisième chœur, *Das atende Klarsein*



Figures 4.9 : Réduction du quatrième chœur, *Das atemde Klarsein*

La technique compositionnelle dont use Nono pour générer l'intégralité de la polyphonie vocale de l'œuvre n'est donc *a priori* pas éloignée d'une généralisation du principe motivique hérité de la tonalité, du moins tel que Pierre Boulez le conçoit. L'élément thématique sur lequel repose le texte musical relève en effet d'une acception élargie de la notion de thème, mais les moyens d'écriture afférents confinent à la tendance hyperthématique que le compositeur français analyse dans l'Œuvre wébernien, en ce que le matériau initial engendre strictement tous les niveaux de la composition. Ce que Boulez considère comme l'écueil majeur de cette pratique semble par ailleurs convenir assurément au projet esthétique du compositeur vénitien : le caractère restreint vis-à-vis des perspectives de développement que suppose une application radicale de l'hyperthématisme correspond parfaitement à la volonté d'établir un système logique émancipé du modèle discursif tonal et sériel. Toutefois, la nature intervallique dudit élément thématique préserve d'emblée le discours de l'apparence. Si le matériau détermine l'ensemble des rapports mélodico-harmoniques de la polyphonie, il ne prescrit cependant aucune cohérence *a priori* sur le plan motivique de l'écriture et reste étranger à la dimension syntaxique du thème classique, sur laquelle s'appuie nécessairement l'écoute dans l'appréhension d'une structure narrative. Dès lors, les relations intervalliques du matériau ordonnant la polyphonie reparaissent à un niveau confidentiel pour la perception et engendre une thématique de « surface⁵²¹ » incidente à la dynamique du phrasé. Celle-ci est en effet induite notamment par la rencontre locale des différentes voix et la distribution du texte littéraire.

Ce type de motifs surgit dès les premières mesures de la section chorale introductive. L'écriture syllabique qui s'y déploie s'articule autour de deux cellules mélodiques récurrentes,

⁵²¹ P. I. Edwards, « Object, Space and Fragility in Luigi's Nono's "Das atemde Klarsein" », *Perspectives of New Music*, vol. 46, n° 1, 2008, p. 230. Voir également à ce sujet H. Melkert, « *Far del silenzio cristallo* » : Luigi Nono, *Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, Saarbrücken, PFAU, 2001. Hella Melkert propose une analyse des rapports de hauteurs au niveau de surface de l'œuvre, qui diffère toutefois de l'approche thématique que nous proposons ici.

respectivement exposées par l’alto et par le soprano dans les trois premières phrases (figure 4.10). Ces deux cellules se réfèrent directement aux intervalles générateurs, puisqu’elles reprennent le profil des deux ensembles de la catégorie T. La première, chantée sur « Nach spätem », fait entendre une quinte et une seconde mineure ascendantes. La seconde est constituée d’une quarte et d’une seconde mineure descendantes et met en musique l’article « Das » de la dernière phrase de la section, « Das atmende Klarsein ». La répétition – stricte ou médiée par des opérations quasi sérielles – de ces deux motifs complémentaires affirme alors immédiatement la fonction thématique qui leur est attribuée dans la mise en forme syntaxique à la surface de l’œuvre. Le profil cadentiel des trois phrases est en effet systématiquement déduit de ces deux éléments.

Figure 4.10 : Première section chorale, *Das atmende Klarsein*

La complexité et la densité croissante de l’écriture dans les trois dernières interventions du chœur ne contredisent pas ce procédé. Dans le deuxième chœur, les motifs agissent en tant que connecteurs logiques, soulignant la configuration polyphonique à deux voix des premières

phrases⁵²². C'est le motif conçu sur la quarte qui domine la section, dont les différentes variations articulent toutes les séquences jusqu'au mouvement cadentiel conclusif. Le discours obéit cependant à une logique motivique moins stricte à mesure que la construction syntaxique se complexifie⁵²³. Dans la deuxième moitié de la section, un nouvel élément thématique émerge de la rencontre entre le texte littéraire et la polyphonie. À l'image du premier chœur, cette cellule conçue autour d'un mouvement symétrique est exposée à l'alto, à la deuxième occurrence du texte « reines Fruchtlands » (Figure 4.11). Par ailleurs, celle-ci est accompagnée d'une version altérée du motif de quinte et seconde mineure adaptée au profil du nouveau motif. Bien que sa présentation rappelle la fonction structurelle syntaxique du travail thématique de surface, celui-ci semble pourtant se déployer indépendamment de toute contrainte logique, à tous les niveaux du discours – de l'échelle motivique la plus petite à la dimension la plus large du phrasé. Il instaure alors une dialectique avec le motif issu de la première section qui se poursuivra jusqu'à la dernière cadence chorale, faisant écho à la déformation des structures narratives que Nono opère au niveau supérieur du discours musical⁵²⁴.

The image shows a musical score for Soprano (A.) and Tenor (T.) parts, measures 27-28. The score is in 4/4 time. The Soprano part has lyrics 'REI - NE - S FRU' and the Tenor part has lyrics 'REI - NE'. The music features a symmetrical motif with dynamic markings *ppp*, *p*, and *ppp*. The Soprano part has a melodic line with a wide interval, and the Tenor part has a similar but lower melodic line. The dynamics are indicated by *ppp* (pianissimo) and *p* (piano) markings.

Figure 4.11 : Apparition du motif symétrique, deuxième section chorale mes. 27-28, *Das atemde Klarsein*

Quoique de nature bien différente, l'écriture des parties solistes de la flûte basse vont également dans ce sens. Seules les trois premières sections instrumentales figurent sur la partition. La quatrième ne correspond pas à l'acception traditionnelle d'un texte musical à interpréter mais se présente sous la forme d'une improvisation de l'interprète, réagissant à une

⁵²² Elfriede E. Reissig remarque par ailleurs que la dynamique polyphonique de la deuxième section suit globalement une logique d'alternance fondée sur le registre regroupant successivement les soprani, alti et parfois ténor dans le registre médium-aigu, puis les ténors et basses ponctuellement rejoints par les alti dans le registre médium-grave. Voir à ce sujet E. E. Reissig, *op. cit.*, p. 111.

⁵²³ Comme nous le verrons plus loin, cette dynamique de densification de la syntaxe aboutit à une fragmentation des structures discursives alors renforcée par l'éclatement de la thématique de surface et la disposition *a priori* moins rigoureuse du développement.

⁵²⁴ Paradoxalement, le principe de symétrie à la base de ce motif reparaît directement dans les moments construits autour d'une disposition narrative stricte.

bande musicale compilant différents fragments des parties jouées au cours de l'œuvre. Par ailleurs, les trois sections « écrites » résistent elles aussi partiellement à l'idée d'un texte musical puisqu'elles se déploient majoritairement dans le domaine du son, requérant un nombre élevé de techniques d'émissions sonores différentes⁵²⁵. La première intervention de la flûte s'apparente à une longue ligne informelle aux timbres très hétérogènes dont les phrases varient de la simple ligne mélodique à une texture multiphonique dense. La distinction entre les dimensions horizontale et verticale de l'introduction chorale de l'œuvre y est contredite d'emblée. Dans cette section, c'est en effet l'ensemble du matériau établi pour le *Prometeo* – secondes, tierces, quarte, triton et quinte – qui dirige indifféremment les rapports de succession et de simultanéité des hauteurs, avec une certaine prédominance de la tierce mineure et des deux espèces de seconde – réservoir évoquant le matériau de la *Mythologie* – sur le plan mélodique, ainsi que de l'unisson, la seconde mineure, la quarte, le triton et la quinte – intervalle de la catégorie T des esquisses du compositeur – sur le plan harmonique.



Figure 4.12 : Réduction de la deuxième section de flûte basse, *Das atmende Klarsein*

La seconde section de la flûte tranche nettement avec le caractère libre de celle que nous venons de présenter. Elle est structurée en deux moments, composés respectivement de douze et onze séquences orientées chacune autour d'une hauteur (figure 4.12). Les rapports intervalliques surgissant dans la succession des gestes courts sont de nouveau puisés dans le matériau du *Prometeo*. Dans ce contexte, si la première partie fait entendre la catégorie T et le matériau de la *Mythologie*, la seconde semble éviter constamment toute forme de polarisation, s'articulant principalement autour de l'intervalle de seconde mineure. L'une des particularités de ce moment tient alors au statisme se dégageant de son déroulement. L'enchaînement des

⁵²⁵ L'avertissement qui précède la version éditée de la partition recense vingt-quatre techniques différentes, parmi lesquelles différentes formes de *grupperi*, de qualités de souffles, de tremolo, sans compter les trois espèces d'harmoniques – traditionnels, éoliens et « *whistle-tones* » – et les sons multiphoniques (L. Nono, *Das atmende Klarsein*, Milan, Ricordi, 2005, p. VIII).

séquences ne laisse en effet entrevoir aucune forme *a priori*, ni aucun véritable dynamisme. Toutefois, certains phrasés peuvent indirectement diriger l'écoute de l'auditeur, induits par le travail thématique mis en œuvre au début de la partition. C'est le cas notamment du motif symétrique omniprésent dans les chœurs qui resurgit dans le phrasé de la première partie.

Comme le montre la figure 4.13, les paires chromatiques établies par les séquences 1 à 3, 4 à 6 et 7 à 10 participent d'un phrasé dérivé de l'application du motif au niveau de la structure. Nono insèrent entre elles des séquences disjointes sur le plan des hauteurs. La première moitié de la section agencerait ainsi trois phrases et une coda, dont le mouvement cadentiel est indiqué à la fois par le changement de rythme des trois dernières séquences et la suspension du discours sur une quinte ascendante. Cette structure est également soutenue par les relations intervalliques. Dans une forme renversée du motif, la première fait suivre une septième majeure et une sixte majeure, intervalles respectivement complémentaires de la seconde et de la tierce mineures qui constituent la catégorie A (*Mythologie*) du matériau initial. On retrouve cette suite dans sa disposition fondamentale à la fin de la troisième phrase, associée à la quinte entendue dans la phrase médiane. Celle-ci est conçue quant à elle exclusivement autour de la catégorie T et de son triton caractéristique.



dominés par la catégorie A. La progression horizontale est néanmoins altérée par une fréquence de variation élevée des modes de jeu. On y retrouve notamment le motif de surface que nous avons identifié dans le travail thématique des sections chorales. À l'inverse, la seconde structure propose une écriture plus statique sur le plan des hauteurs. C'est alors sur le plan du timbre que l'écriture se met en mouvement, la dynamique sonore étant entièrement conçue autour des modes de jeu polyphoniques. Les rapports harmoniques de ces séquences correspondent à la catégorie T du matériau – seconde mineure, quarte, triton et quinte. Cependant, chacune des cellules de la phrase donne à entendre le motif symétrique issu du développement horizontal de la polyphonie vocale.

2 Attacca dopo una battuta della 5^a tenuta dal coro

♩ = 60 ♩ = 72 ♩ = 60 ⊕ coro tacet
accel.

Fl. b.

p < *ff* *p* *p* < *mf* > *p* < *f* *pp* < *f* *p* < *f* *pp* < *f* *ppp*

f > *mf* *p*

f > *fpp* *mp* *mf* > *f* *pppp* < *p*

fff

rall. *Lentissimo* N.V.

Figure 4.14 : Présentation de deux types de phrases musicales, première section instrumentale mes. 1-5, *Das atemde Klarsein*

Dans la deuxième section, le matériau ordonne le niveau supérieur du discours. Le répertoire intervallique de référence ne dirige plus une construction syntaxique mais régit l'enchaînement des séquences. Dès lors, le discours musical est intégralement conçu autour de l'évolution d'un principe de variation structurale de la relation symétrique. Dans la première partie de cette intervention instrumentale, ce motif est présenté à deux niveaux. Comme nous l'avons montré plus haut, le phrasé général répond à une logique cyclique articulant les douze séquences en une forme fermée. Néanmoins, les instructions d'exécution tendent à contredire ce schéma, appliquant le principe à un niveau plus local. En effet, chaque séquence est formée

à partir d'une structure à retour portée par cinq paramètres différents : le rythme, les nuances, le vibrato, la qualité du souffle dans le son et la hauteur (figure 4.15). Notons que les phrases semblent être autonomes, chacune déclinant une combinaison paramétrique structurale différente, à l'exception des séquences 6 et 9⁵²⁶.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>Rythme</i>		X	X	X			X					
<i>Nuances</i>	X		X		X		(x)	X		X		X
<i>Vibrato</i>	X			X		X		X	X			
<i>Souffle</i>			X		X		X			X		
<i>Hauteurs</i>										X	X	

Figure 4.15 : Tableau des variations paramétriques du motif symétrique, première partie de la deuxième section de la flûte, *Das atmende Klarsein*

En l'absence d'une polarité intervallique univoque, cette organisation dans le son assure la cohérence formelle de la seconde partie de la section. Si celle-ci poursuit la présentation du motif symétrique dans les paramètres du son, Nono en varie toutefois légèrement l'arrangement. Les différentes expressions du motif sont non seulement réduites à trois catégories – le rythme, la hauteur et la qualité de timbre – mais le compositeur insère également des gestes statiques, amenant la section à sa conclusion⁵²⁷ (figure 4.16). Bien que le discours musical semble se déployer relativement librement dans ces deux premières sections de la flûte, les moyens compositionnels que nous venons de décrire révèlent une approche inédite de l'articulation du matériau. En subordonnant l'écriture à une thématique orientée sur l'intervalle et en exploitant la duplicité motivique et structurale attenante à la fonction accordée à ce type de relation dans la logique musicale traditionnelle, Luigi Nono met en œuvre un principe d'engendrement de la forme affranchi des présupposés du développement. L'application hyperthématique de ce procédé, qui apparaissait dans *Intolleranza 1960* comme un moyen

⁵²⁶ Les séquences 3 et 7 déclinent un profil sonore conçu sur les mêmes paramètres, mais le profil des nuances de la première articule un crescendo-decrescendo tandis que la seconde passe de *p* à *mf* sans transition, puis revient à *p* en decrescendo. De même, les structures dynamiques des séquences 1 et 8 sont écrites en miroir (enchaînement d'un crescendo et d'un decrescendo pour la première, decrescendo-crescendo pour la seconde).

⁵²⁷ La nature structurale du matériau peut également être observée au niveau le plus large de la forme, les deux hauteurs qui ouvrent et concluent la section étant liées par un rapport de triton qui annonce le retour de la catégorie T au début du troisième *Chorteil*.

« infrathématique » pour échapper aux contraintes logiques véhiculée par la série, aboutit à la remise en cause du principe motivique de la composition.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>Rythme</i>	X	X	X		X			X			
<i>Timbre</i>				X	X		X			X	
<i>Hauteurs</i>		X	X		X						
<i>Statique</i>									X		X

Figure 4.16 : Tableau des variations paramétriques des séquences de la seconde partie de la deuxième section, *Das atmende Klarsein*⁵²⁸

Le fait que la problématisation du thématisme se manifeste dans les parties instrumentales de *Das atmende Klarsein* est par ailleurs particulièrement significatif vis-à-vis de la conception de la composition musicale que Nono formule dans son projet esthétique au début des années 1980. En premier lieu, la musique instrumentale est le produit par excellence du paradigme tonal, le domaine à travers lequel s'est affirmée l'autonomie de la musique et, partant, celui dans lequel son axiome discursif a été déterminé. Or, le thématisme est consubstantiel à la musique contre laquelle se confronte la pensée critique du compositeur vénitien. La virtuosité que requièrent les trois sections écrites pour la flûte va également dans le sens d'une négation de ce procédé. La richesse des modes de jeu et le recours aux sons harmoniques ou multiphoniques saturant la troisième section tendent en effet à dissoudre la notion de monodie pourtant constitutive de l'expression instrumentale, instaurant une relation fondée sur l'idée de blocs sonores hétérogènes incompatible avec l'exigence de construction horizontale d'une ligne cohérente et unitaire.

Déformation des structures narratives

Les moyens compositionnels que Nono met en œuvre pour l'élargissement du principe thématique dans les deux types d'écriture de *Das atmende Klarsein* ne se limitent pas à ces dérivations paramétriques du travail motivique, mais affectent directement la *fonction* du thématisme dans l'organisation structurelle de l'œuvre. Par sa caractérisation afférente au

⁵²⁸ La sixième séquence ne présente aucun schéma symétrique.

paradigme de l'identité sur lequel repose la cohérence structurelle tonale, sa soumission intrinsèque aux règles de l'enchaînement harmonique, sa fermeture et sa tendance au développement, le thème classique contient en lui l'ensemble des critères qui informent le discours et en dessinent la forme. C'est pourquoi son exposition est immédiate dans la forme sonate : c'est le thème qui détermine *a priori* le développement et sa résolution, soit le déroulement global de l'œuvre. À ce titre, la section introductive de la partition de 1981 propose une construction simple du point de vue syntaxique. L'élément thématique y répond à tous les critères que nous venons d'énumérer : sa fermeture est affirmée par le phrasé qui suit strictement son profil mélodique, esquissant une structure cadentielle à plusieurs niveaux harmonisée avec l'énonciation du texte littéraire. Comme on peut le voir sur la figure 3.10, les phrases situées aux extrémités – mettant respectivement en musique le texte « Nach spätem » et « das atmende Klarsein » – constituent un système cadentiel fort. Celui-ci est repéré par l'accord sur la quinte et la présentation du premier motif en miroir, attribuant au fa# qui ouvre et conclut la pièce une fonction polaire proche de la tonique dans le système tonal. La phrase centrale, mettant en musique « Gewitter », est en revanche marquée par un mouvement moins affirmatif provoqué par la double suspension autour de la quarte. De plus, la disposition polyphonique du motif mélodique crée l'attente d'une résolution au début de la phrase suivante (figure 4.17).

Figure 4.17 : Deuxième phrase du *Chortel I*, mesures 1-3, *Das atmende Klarsein*

La logique d'articulation est cependant interrompue rapidement à la faveur de l'alternance entre les sections chorales et les sections instrumentales. La première intervention de la flûte ne peut en effet être considérée comme une forme de développement engendrée par l'exposition chorale tant l'écriture y est différente, principalement en raison de son déploiement dans le son quasiment inexistant dans la polyphonie vocale. Le deuxième chœur ne revêt pas non plus cette fonction syntaxique, bien qu'elle s'inscrive dans le prolongement direct du travail thématique structurel basé sur le matériau intervallique conçu pour le *Prometeo*, comme nous l'avons montré plus haut. La forme qui la caractérise est d'ailleurs radicalement opposée à la logique déductive du développement thématique. Comme le note Elfriede Reissig,

La structure fondamentale d'un motif répété est clairement identifiable [...], mais sa présentation est chaque fois renouvelée. Cela repose sur une pensée circulaire de base, qui retourne à son point d'origine mais présuppose toujours un processus de transformation de la nouvelle entrée [*Ankommen*]⁵²⁹.

Le « motif » qu'identifie la musicologue, correspondant à la première phrase de la section, agit d'une façon similaire à la cellule associant la quinte et la seconde mineure dans la première section chorale : il est clairement exposé en introduction et réapparaît en conclusion dans une version altérée, refermant le discours sur lui-même. Le mouvement cadentiel n'est pas assuré par le retour à la même note polaire, mais par une répétition intégrale de la phrase (figure 4.18).

The figure shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The score is in 4/4 time and features dynamic markings (p, pp, ppp, pppp) and lyrics in Greek and French. The first fragment (mes. 1-2) shows a melodic line with a crescendo from p to ppp and a decrescendo back to p. The second fragment (mes. 43-46) shows a more complex melodic line with dynamic markings p, pp, ppp, and pppp, and lyrics in Greek and French.

Figure 4.18 : Premier et dernier fragments, *Chortel II* mes. 1-2 et 43-46, *Das atmende Klarsein*

⁵²⁹ E. E. Reissig, *op. cit.*, p. 111. « Die Grundstruktur einer sich wiederholenden Motivik ist klar erkennbar [...], wird aber doch immer wieder neu gefügt. Dem liegt ein sehr zirkuläres Denken zugrunde, welches zwar doch zu einem Ausgangspunkt zurückkehrt, dem neuerlichen Ankommen aber immer einen transformatorischen Prozess vorausstellt. »

En articulant le discours autour d'une cellule étrangère au matériau thématique exposé dans l'écriture chorale du début de l'œuvre, Nono contrarie d'emblée le dispositif structural développant. Cette cellule ne reparait pas au court de la section, celle-ci reprenant plutôt le principe de construction syntaxique à partir des motifs complémentaires dès la troisième phrase – « ein reines Fruchtlands ». Cependant, cet élément disruptif influe directement sur la logique déployée dans le deuxième chœur tant au niveau de l'agencement du texte littéraire que de sa mise en musique. Contrairement au texte que chante le premier chœur – « nach spätem Gewitter / das atmende Klarsein » –, le support vocal ne se présente pas comme un énoncé au sens traditionnel, il compile un ensemble de fragments hétérogènes souvent réduits à un seul mot, associés dans des groupes de différentes proportions. Nono retient ainsi des groupes B, C et D du livret écrit par Massimo Cacciari⁵³⁰ les éléments suivants :

KPHNA - ANCHE NOI /	B - B
εύήρεας /	B
EIN REINES – FRUCHTLANDS /	B - B
Είς Αίδαο δόμους - INS FREIE - KPHNA /	B - D - B
ES WAERE EIN PLATZ /	C
Ψυχρὸν ὕδωρ προρέον /	C
Μναμοσύνας /	C
REINES - FRUCHTLANDS - IHRE TÜRME /	B - B - C
DIE LIEBENDEN /	C
AUS LUST – INS FREIE - SIEHE - εἶπέῃν /	C - D - D - D
εύρήσεις - ASCOLTA - ASCOLTA /	C - D - D
KPHNA - λευκά - προρέον /	B - B - C ⁵³¹

Conformément à la méthode de mise en musique de textes définie depuis le *Canto sospeso*, Nono réorganise intégralement les extraits littéraires qu'il sélectionne pour s'affranchir du verbe établi dans le poème de Rilke et les prières grecques. Parmi ces fragments,

⁵³⁰ Ce matériel est constitué de sept groupes comprenant chacun trois fragments, en italien, grec et allemand – le dernier groupe fait exception, présentant deux extraits respectivement en allemand et italien, et un fragment plus long mélangeant les deux langues –, qui associent des traductions du même texte ou des extraits distincts écrits dans des langues différentes. Voir annexe n°2.

⁵³¹ Le découpage que nous reproduisons ici est indiqué par les double-barres qui séparent les fragments dans la partition et marquent symboliquement les différentes phrases musicales.

les deux répétitions du mot « KPHNA » – que Cacciari traduit par « source » [fonte⁵³²] – aux extrémités de la section semblent offrir une certaine correspondance avec l'élément thématique disruptif. La phrase identifiée par Reissig est chaque fois construite autour de ce fragment, qui borne ainsi l'énoncé. Le compositeur évite de nouveau la répétition en différenciant la présentation des répliques littéraire et musicale. La dernière phrase du chœur est divisée en deux moments. Le premier récite les fragments « KPHNA » et « λευκά » selon le profil monodique multiphonique déjà observé dans *Intolleranza*. Le pupitre de soprano duplique la ligne des altos et déforme cette image sonore en anticipant les différents sauts d'intervalles, tandis que les ténors doublent seulement la première syllabe des deux termes. Seul le deuxième moment est écrit selon la répartition polyphonique du motif disruptif. Bien que ces deux parties soient musicalement distinctes, le texte chanté assure la continuité de la phrase, reconstituant un énoncé syntaxique intelligible – le texte peut se traduire par « la fontaine blanche coule ».

Ce fragment assure par ailleurs un rôle structural majeur dans la configuration discursive singulière que Nono met en place dans le deuxième chœur. En effet, si la composition littéraire s'articule autour de la répétition de différents fragments – « KPHNA », « ein reines Fruchtlands », « ins Freie » et « πορρέον » –, le texte musical apparaît quant à lui comme une forme de compilation de phrases hétérogènes proposant chacune une configuration polyphonique et thématique différente (Figure 4.19). Comme le montre le tableau suivant, le phrasé musical local ne respecte pas linéairement les groupes de mots définis par le compositeur. Il distingue parfois tous les mots. La cohérence de chaque groupe est ainsi assurée à des niveaux différents, soit par l'unité du thème de surface qui y est employé, soit par une continuité dans le registre, ou encore par un geste dynamique dans le registre. Dans ce contexte, il apparaît que seules les trois séquences accompagnant le mot « KPHNA » ne convoquent aucun des trois motifs de surface que nous avons identifiés plus haut.

	KPHNA - ANCHE NOI	εὐήρεας	EIN REINES - FRUCHTLANDS	Εἰς Λίθου δόμους - INS FREIE - KPHNA	ES WAERE EIN PLATZ	Ψυχρὸν ὕδωρ πορρέον	Μναμοσίνας
Motif	1a	1b	1a - 1b	2 - 1b+2 -	1b+2	1b 1a	1b
voix	SA (+T)	SATB	TB - SA	AT (+B) - AT (+SB) - SAT	B (+SAT)	SAT S (+AT)	S (+AT)

REINES - FRUCHTLANDS - IHRE TÜRME	DIE LIEBENDEN	AUS LUST - INS FREIE - SIEHE - εἶπειν	εὐρήσεις - ASCOLTA - ASCOLTA	KPHNA - λευκά - πορρέον
1b + 2	1b	2 - 2+1b+1a	2	1b - 1b+2
AT (+B)	TB (+A)	SA (+TB)	TB - SAT (+B)	TB (+SA) - AT (+SB)
				SA (+T) - AT

Figure 4.19 : Répartition polyphonique et thématique de chaque fragment du deuxième chœur, *Das atmende Klarsein*

⁵³² Voir le document manuscrit ALN 45.02.01/01 et, dans le présent volume, l'annexe n°2.

Il convient toutefois de nuancer la structure formelle que nous proposons : cette dernière n'est pas aussi clairement exprimée que ce que suggère l'ordonnement des différents motifs. À l'instar du premier chœur, ceux-ci assurent toujours la fonction de thème, tant sur le plan mélodique que structural, mais ces deux fonctions sont désormais clairement dissociées dès la deuxième phrase. Comme le montre la figure 4.20, le chœur ne donne pas à entendre directement le motif enchaînant la quarte et la seconde mineure sur « εὐήρεας ». Celui-ci ne surgit que sous une forme altérée dans la mélodie au ténor : les deux termes de la seconde – majorisée – sont espacés par la quarte et la répétition à l'octave du do. Cependant, le motif apparaît en creux, à tous les niveaux de construction de la polyphonie. La ligne principale est non seulement profilée selon le motif référent – les hauteurs sont équitablement réparties autour des trois notes fondamentales –, mais les trois voix subordonnées sont intégralement conçues par rapport à celui-ci, constituées par des doublures des trois notes. Le mi de l'alto, seule note « étrangère » de la phrase, est justifié quant à lui à la fois par le rapport de seconde mineure qu'il entretient avec le fa qui le précède – lui-même dérivé de la quarte présentée verticalement et distinguant les deux voix aiguës et les deux voix graves – et par la triade qu'il constitue au moment central de la phrase, offrant elle-même une configuration verticale du motif.



Figure 4.20 : Agencement thématique du deuxième fragment, deuxième chœur mes. 6, *Das atemde Klarsein*

Dans certains fragments le travail thématique est également déployé dans l'articulation des différentes séquences. C'est notamment le cas pour « Aus Lust ins Freie - Siehe – εἰπεῖν (dire)⁵³³ ». À la faveur du fractionnement des phonèmes du texte, le motif 1b apparaissant à l'alto en doublure du ténor agit comme un connecteur logique en liant les trois propositions *a priori* hétérogènes sur le plan littéraire. L'enchaînement de « Siehe » et « εἰπεῖν » est lui aussi

⁵³³ La segmentation des fragments diffère volontairement de celle que nous avons adoptée pour la présentation du texte car nous reprenons ici le découpage effectué dans les phrases musicales, et non selon le matériel littéraire initial.

soutenu par le motif 1b exposé au ténor (figure 4.21). En généralisant ce procédé à toutes les phrases regroupant plusieurs fragments littéraires⁵³⁴, Nono crée une forme cohérente qui n'est toutefois pas inféodée à une évolution développante ou « syllogistique ». Le principe de déduction est certes bien présent, mais la désynchronisation du phrasé vis-à-vis des motifs générateurs rend son identification difficile et rompt partiellement avec le principe d'hégémonie structurale attendant à la notion de thème.

The image shows a musical score for voice and bass. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are 'AUS LUST INS FREIE' and 'SIEHE εἰπεῖν'. The Tenor part features a motif labeled '1b' which is repeated and varied across the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 4.21 : Agencement thématique du dixième fragment, *Chorteil II* mes. 35-38, *Das atmende Klarsein*

Par ailleurs, s'il est ici appliqué du bas vers le haut – du motif vers la structure –, ce procédé est aussi réfléchi depuis la structure jusqu'au niveau syntaxique le plus local pour engendrer le troisième motif de surface de l'écriture chorale. En effet, bien que le schéma symétrique – qui sature la deuxième moitié de la section et qui obéit au même principe thématique élargi, comme on peut le voir sur la figure 4.21 – n'apparaisse qu'à la huitième phrase du chœur sous sa forme motivique, cette dernière est implicitement préparée depuis l'introduction chorale. La forme à retour déployée au niveau harmonique par le système cadentiel et par l'enchaînement des notes polaires $fa\sharp$ - $do\sharp$ - $fa\sharp$ annonce cette disposition avec une certaine insistance. Notons par ailleurs que cet élément est déjà associé à une fonction disruptive dans cette section car il instaure une forme de phrasé alternatif dissociant « nach spätem Gewitter - Das » à « atmende Klarsein » (figure 4.22).

⁵³⁴ À l'exception des deux phrases situées aux extrémités, en raison du traitement du mot « KPHNA » que nous avons détaillé plus haut.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system is a piano accompaniment with a treble and bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The lyrics 'Nach Spättem Gewitter Das' are written below the piano part. The bottom system shows two vocal lines, likely soprano and alto, with lyrics 'Atmen - de Klar - sein'. The vocal lines are more melodic and include some slurs and accents.

Figure 4.22 : Préparation du motif symétrique, réduction du premier chœur, *Das atmende Klarsein*

Cette écriture se poursuit le troisième chœur, dans une perspective néanmoins plus structurée annonçant le caractère conclusif de la dernière intervention des voix. La registration de la polyphonie obéit à une logique plus différenciée, largement dominée par les voix de femmes évoluant dans une ligne quasi continue tout au long du développement. Les voix d'hommes forment à leur tour une seule texture plus ponctuelle qui intervient en complément de la ligne principale. La forme tranche alors nettement avec la section précédente : les fragments littéraires, tirés principalement des ensembles D, E et F établis dans le document de Cacciari, sont exposés dans un mouvement quasiment continu. De plus, les fragments ne sont plus constitués d'un seul mot mais forment des complexes syntaxiques plus larges. Le texte n'en est pas pour autant agencé d'une manière plus narrative car il se conforme à la disposition polyphonique. Les deux voix prennent ainsi en charge des fragments différents chantés simultanément :

S+A : Γῆς πάις ἔμι | Da rief ich die Liebenden | Arso di Sete | Di cielo stellato |
 T+B : |Es kämen aus gräbern ins Freie| δότε μοι πιεῖν | οὐρανοῦ ἀστερόεντος |

S+A : πάθῶν τό πάθημα | Hier voll dasein |
 T+B : | Un attimo |

La section ne se limite pas à cette ligne continue ponctuée des interventions complémentaires dans le registre medium-grave. En premier lieu, cette séquence est précédée d'une courte introduction à trois voix créant une connexion logique particulière avec le

deuxième chœur. Le premier moment de cette phrase fait écho au « motif » disruptif que Elfriede E. Reissig a identifié et qui borne la deuxième section chorale. Le squelette harmonique enchainant la quarte et l'unisson est en effet bien présent, et la ligne de soprano imite le même profil mélodique – du fa au ré avec une ornementation –, mais Nono évite le mouvement cadentiel en conservant le do de l'alto, créant une « dissonance » par rapport aux relations harmoniques structurelles mises en place jusqu'alors (figure 4.23). En outre, les trois mots mis en musique – « Ascolta, Siehe, είπέϊν » – énoncent de nouveau les trois injonctions qui terminent le développement du chœur précédent. Dès lors, cette phrase assure à la fois une certaine transition entre les deux sections – continuité qui, rappelons-le, n'existe pas entre les deux premiers chœurs – et indique le dispositif polyphonique et textuel qui lui succède immédiatement.

The musical score for the third choir, measures 1-3, is presented in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked as quarter note = 30 ca, and the dynamics range from ppp to p. The lyrics are: S. A - SCOL - TA SIE - HE; C. SIE - HE εί - πέϊν; T. - SCO - LTA; B. A. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figure 4.23 : Troisième chœur, mes. 1-3, *Das atemde Klarsein*

En second lieu, le compositeur insère un moment de ponctuation isolant les deux dernières phrases du reste de la ligne « continue ». Ce moment rompt avec la construction à deux voix et déploie une dynamique de densité qui s'écarte de l'écriture mise en œuvre dans cette section, rappelant plutôt la compilation hétérogène antérieure. La répartition polyphonique et thématique des cinq phrases courtes retranscrites sur la figure 4.24 va également dans ce sens. Cependant, l'élément disruptif ne se déploie plus uniquement dans le texte musical, il gagne également le texte littéraire. Ce dernier ne convoque plus des complexes syntaxiques des groupes D, E et F du matériau poétique mais réexpose des fragments très courts déjà entendus pour la plupart – « Siehe », « Ascolta », « Ein reines Fruchtlands », « KPHNA » et « λευκά » – auxquels s'ajoute « χαίρε ». En outre, ce moment fait écho au schéma structurel de la deuxième

section chorale, la réduisant à sa plus simple expression : d'une part, les cinq phrases sont encadrées par le mot « KPHNA » – et le dérivé « KPHNHΣ » – ; d'autre part, la phrase qui ouvre et conclut le deuxième chœur est reproduite et renversée dans la dernière séquence⁵³⁵ (figure 4.25).

	<i>KPHNHΣ/ SIEHE</i>	<i>ASCOLTA</i>	<i>Ein Reines Fruchtlands</i>	<i>KPHNA/ χαῖρε</i>	<i>λευκά/ χαῖρε</i>
<i>Motif symétrique</i>	(X) ⁵³⁶	X	X		
<i>Motif 1a (quinte)</i>	X			X -2m	X
<i>Motif 1b (quarte)</i>		X			

Figure 4.24 : Tableau de distribution des motifs, troisième chœur mes. 14-19, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.25 : Dernière séquence du moment de ponctuation, troisième chœur mes. 19, *Das atmende Klarsein*

La dernière intervention du chœur s'inscrit elle aussi en continuité avec le chœur que nous venons de décrire. Le compositeur décline le même procédé de connexion logique entre les sections : la première phrase répète le texte « Hier voll Dasein » déjà entendu dans le dernier fragment du troisième chœur, auquel se superpose le mot de ponctuation « χαῖρε ». Cette courte section mettant en musique des extraits tirés des ensembles E, F et G du texte se déploie alors comme une véritable conclusion : elle synthétise l'ensemble des moyens d'écriture vocale mis en œuvre jusqu'alors en les articulant selon deux parties d'égales proportions. La première se rapporte à la compilation de phrases hétérogènes de la deuxième section, quoique plus systématiquement organisée sur le plan polyphonique. Les voix y sont globalement organisées

⁵³⁵ Les deux dernières séquences font d'ailleurs écho à la cadence « évitée » de la section précédente, le motif intervenant après le mot « KPHNA ».

⁵³⁶ Le ténor conclut un mouvement mélodique amorcé dans la phrase qui précède, esquissant le motif symétrique autour des notes la₄-ré₄-la₄.

par paires selon les mêmes échelles de registre. La forme se déroule alors selon une alternance stricte entre des séquences medium-aigües et medium-graves. Seul le dernier moment déroge à ce principe, assurant ainsi une fonction cadentielle sur « χαίρε ». En revanche, Nono déconstruit intégralement le texte littéraire par un jeu de désassemblage des fragments et de dispersion des différents éléments à travers les cinq. Cette disposition est appliquée dès la première phrase de la section, assurant le lien logique avec le troisième chœur : le texte « Hier voll Dasein - un attimo » est dispersé entre la première mesure – pour la première partie du texte – et le début de la quatrième phrase, à la mesure 6. « Un attimo » agit alors comme un mot de ponctuation qui orne la proposition principale – « kaum Messliches » – avec « χαίρε » et « aus Lust - ins Freie »⁵³⁷.

La deuxième partie de la section reprend quant à elle la construction formelle du troisième chœur. Les deux voix supérieures énoncent une ligne principale localement soutenue par le ténor, segmentée toutefois à plusieurs reprises. Le texte y est à nouveau dispersé au point d’être saturé par les mots de ponctuation ayant émergé au cours de l’œuvre. Dès lors, si les deux fragments principaux – « BUNTES OFFENBARES » et « zwischen Strom und Gestein » – sont disposés de manière relativement simple, la complexité de la texture vocale rend l’identification syntagmatique particulièrement complexe :

S	χαίρε	OFFENBARES	aus Lust	χαίρε	UND	GESTEIN	χαίρε
A	παθών τό	παθημα	Freie	ZWISCHEN STROM	aus Lust	ins Freie	
T	BUNTES (O)		ins				

Le texte est d’autant moins intelligible que Nono applique le principe de duplication et de désynchronisation d’une ligne mélodique principale pour constituer les deux voix continues et les interventions du ténor. Comme on peut le voir sur la figure 4.26, les différentes syllabes se fondent les unes dans les autres, elles ne se confrontent plus les unes aux autres selon la dynamique développée horizontalement dans les précédentes sections.

⁵³⁷ Notons par ailleurs que Nono inverse les deux groupes de la proposition « aus Lust - ins Freie », dans une disposition qui fait écho à sa première occurrence dans la deuxième section : le texte est réparti entre la voix d’alto – doublée par le soprano – chantant « ins Freie » et le ténor lui succédant sur « aus Lust ».

S. *p* χαῖ - - ρε *mf* UND *mp* GE - - STEIN *ppp* *ppppp* χαῖ - - ρε *pppppp*

C. *p* ZWI - - SCHEN *mf* STROM *mp* AUS - - LUST *ppp* *ppppp* INS - - FREIE *pppppp*

T. *ca. 9''* *ca. 7''* *ca. 9''* *ca. 17''*

B. *ca. 9''* *ca. 7''* *ca. 9''* *ca. 17''*

Figure 4.26 : Dernière phrase du quatrième chœur, mes. 13-15, *Das atemde Klarsein*⁵³⁸

Parallèlement aux moyens d'écriture visant à dévier le discours musical d'un développement déductif univoque, le compositeur s'attache à déconstruire l'horizon d'attente de l'auditeur en contrariant la dynamique structurale et le phrasé afférant au travail thématique. Ce procédé apparaît dès le début de la deuxième section du chœur, en creux de l'articulation que nous venons de décrire. Comme le montre la figure 4.27, la première occurrence du motif 1a est imbriquée entre les deux premières phrases et échappe donc à la fonction normative que le statut de thème implique. Il en va de même pour l'alto sur la phrase « ein reines Fruchtlands », où le motif 1b se mêle au motif 1a sur deux gestes distincts. Ce procédé, que l'on retrouve à de nombreuses reprises et qui concerne indifféremment chacun des motifs et les niveaux structurels dans lesquels ils agissent, tend à nier la responsabilité formelle de la déduction. L'évitement des structures prédéterminées est donc en partie attendant au décalage syntagmatique instauré entre les syntagmes littéraires et le déroulement musical autonome, évitement qui ne cesse de s'accroître jusqu'à la dernière intervention du chœur. En outre, le réseau de suspensions formé par les nombreux points d'orgue et points d'arrêt – aux durées échelonnées entre 2 et 17 secondes – ajoute un troisième profil de phrasé autonome.

⁵³⁸ L. Nono, *Das atemde Klarsein*, op. cit., p. 21.

S. KPH - - NA AN - CHE
 p < p ppp pp < > ppp ppp

A. KPH - - NA A - - I
 p < p ppp pp < > ppp p p ppp

T. NO
 p ppp ppp

S. E - - S FRU - - CHTLANDS!
 3 5

A. NE - - S FRU - - CHTLA
 3 5

T. EI - N REI - - NE - - S
 3

B. EI - - N I - NE - S
 3

Figure 4.27 : Deuxième chœur, mesures 1 à 5 et mesures 7 à 9, *Das atemde Klarsein*

Polycentrisme et fragmentation du discours

La forme globale de l'œuvre participe de la logique de déformation des structures discursives traditionnelles à l'œuvre dans *Das atemde Klarsein*. Comme nous l'avons décrit, les quatre chœurs constituent un ensemble cohérent, structuré par un mouvement introductif clos exposant les principes de développement et l'intégralité du contenu thématique – effectif et de surface – de la polyphonie suivi d'un développement étendu sur les trois dernières sections. Bien qu'il soit caractérisé par une suite de séquences très hétérogènes du point de vue de l'écriture, ce dernier ne présente pas de véritable césure – le retour du texte au début des troisième et quatrième chœurs instaure ce rapport de continuité. Le sectionnement des parties de flûte reprend cette structure isolant la première section des autres interventions. Toutefois, les deux dernières sections instrumentales écrites ne sont apparemment pas liées par une

connexion logique, malgré le fait qu'elles s'inscrivent toutes deux dans la dérivation du principe de variation de l'écriture musicale traditionnelle vers le son⁵³⁹.

L'antiphonie suggérée *a priori* par l'alternance des deux textures ne tient donc pas sur le plan logique : définie comme l'alternance entre une voix soliste et la réponse d'un chœur, l'origine rhétorique de cette construction musicale implique nécessairement que les différentes séquences qui la composent soient closes. La forme globale de l'œuvre est en revanche apparentée à la structuration que nous avons mise en évidence à plus petite échelle dans la première section de la flûte en ce qu'elle entremêle deux textes fragmentés, évitant chaque fois l'exposition d'un déroulement linéaire et continu. La section conclusive contrarie elle aussi le principe de résolution. Comme le rapporte Elfriede E. Reissig, « le matériel musical-sonore est [...] issu de la première section de flûte et indique les instructions pour [l'interprète]⁵⁴⁰ ». Celui-ci improvise alors en réagissant à la compilation du matériau, proposant un contrepoint imaginé dans l'instant de l'exécution. Les séquences répétées se confrontent à une ligne nouvelle qui n'est pas strictement déduite des structures la précédant. La « polyphonie » se rapporte donc à nouveau à une monodie élargie résultant du double mouvement de négation et d'affirmation du matériau thématique initial.

Les œuvres du compositeur vénitien écrites dans les années 1980 ont souvent recours à cette configuration polycentriste de la forme déployant à nouveaux frais la simultanéité des récits coprésents du théâtre musical des années 1960. Dans le *Prometeo*, dont l'agencement est défini à partir d'îles entre lesquelles sont disposées trois paires de chants différenciés – deux *stasima*⁵⁴¹, deux interludes et deux trios intitulés « trois voix [*tre voci*] » –, seules les deux premières sont présentées comme des sections à part entière. Les trois autres îles sont regroupées en une seule section intitulée *Isola 3°-4°-5°*. Elles sont ainsi présentées sous forme de fragments entrelacés. La succession des structures est par ailleurs rendu plus complexe que dans *Das atmende Klarsein* car les trois ensembles sont très peu différenciés sur le plan de

⁵³⁹ Notons également que la section centrale n'est pas présentée comme un mouvement clos, car elle débute directement après le chœur, sans silence, et se termine en disparaissant dans le premier accord de la section chorale suivante.

⁵⁴⁰ E. E. Reissig, *op. cit.*, p. 206. « *Das musikalisch-klangliche Material ist [...] dem Flötenteil I zu beziehen, zeigt die Anweisung für [der Interpret].* »

⁵⁴¹ Ainsi que le rappelle Laurent Feneyrou, « un *stasimon* désigne, dans la tragédie grecque, une section que le chœur chantait *immobile* » (L. Feneyrou, *de lave et de fer. Une jeunesse allemande : Helmut Lachenmann*, Paris, MF, 2017, p. 201. C'est l'auteur qui souligne). Comme nous le verrons plus loin, l'immobilité du chœur, qui est aussi celle du drame faisant place à une « réflexion poétique collective » selon Carola Nielinger-Vakil (C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 394), se répercute directement dans l'agencement du discours musical de la « tragédie de l'écoute » et participe de la suspension de la logique d'articulation du drame traditionnel.

l'écriture. L'effectif attribué à chacune des textures est en effet très similaire : la troisième île fait intervenir les trois voix de femmes solistes, un trio d'instruments à vent – flûte, clarinette et trombone⁵⁴² –, les cordes solistes et les quatre ensembles instrumentaux ; pour la quatrième île, le ténor soliste s'ajoute aux voix de femmes et les orchestres n'interviennent pas ; enfin, la cinquième île est uniquement présentée par le trio de vents. Le traitement du rapport instrument-voix reflète également cette organisation. Les troisième et quatrième îles usent d'un dispositif très similaire, où les voix et les instruments suivent des lignes mélodiques identiques, dans le registre médium, tandis que la cinquième île joue à la frontière du silence contre laquelle émerge une texture sonore aigüe et éparse.

L'identification des trois ensembles passe en outre par le module de transformation du son agissant directement sur le timbre de chacune des trois structures. Dans ce domaine, les deux premiers blocs se distinguent à nouveau du troisième. Nono utilise en effet quatre *gates* dont l'entrée change constamment entre les instruments solistes, permettant ainsi au trio d'exercer un contrôle dynamique – et indépendant du texte musical – sur les voix en ordonnant notamment les projections sonores et la dynamique de spatialisation des parties vocales. Les pupitres de cordes soutiennent ce procédé en soufflant dans leurs microphones, d'une manière qui n'est donc pas perceptible pour l'auditeur et qui n'a pour unique rôle que la régulation des transformations du flux audio. Pour la quatrième île, ce modèle varie très légèrement, ajoutant localement des transpositions micro-tonales de certaines phrases vocales. En revanche, le dispositif électronique n'intervient pas dans la dernière île car les voix ne sont pas présentes.

La suspension du discours musical induite par le caractère erratique et éparse de l'articulation des trois îles est également dévoilée à la lumière du rapport d'opposition que cette texture entretient avec les ponctuations chorales de la *Mythologie* insérées irrégulièrement dans la section. Ces interventions sont créées à partir de la reprise de certains moments du *Prologue*, convoquant la même instrumentation – le chœur est doublé par les mêmes instruments des groupes orchestraux –, mais sans donner à entendre le texte littéraire. Comme le souligne Carola Nielinger-Vakil, l'écriture polyphonique classique que Nono applique imprime alors une « quasi directivité narrative⁵⁴³ », dont le mouvement reste pourtant étranger à l'écriture qui le sous-tend.

⁵⁴² Pour être plus précis, les trois instrumentistes jouent chacun de plusieurs instruments : le flûtiste joue également du piccolo, le clarinetiste de la clarinette en mi♭ et de la clarinette contrebasse et le tromboniste du tuba et de l'euphonium.

⁵⁴³ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 431.

Ce principe atteint son expression la plus stricte dans *Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari*, créée dans sa première version en 1986⁵⁴⁴. Cette partition pour mezzo-soprano, flûte, tuba, six percussions et électronique en temps réel met en musique des bribes du poème *Keine Delikatessen* d'Ingeborg Bachmann (1963) et d'un ensemble de textes de Herman Melville provenant du recueil *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866) et de *John Marr and Other Sailors* (1888) – d'après la notice publiée par Laurent Feneyrou, « *Misgiving, The Conflict of Convictions, Apathy and Enthusiasm, Dupont's Round Fight, The Lake, To the Master of the "Meteor", An Uninscribed Monument*⁵⁴⁵ ». Annoncées comme un cycle de *Lieder*⁵⁴⁶, les *Risonanze erranti* confrontent en réalité deux structures autonomes dans un mouvement ininterrompu. La première texture met en musique une composition littéraire inédite conçue à partir du matériel que nous venons de détailler. Comme le résume le compositeur dans le style lacunaire caractéristique de ses derniers écrits :

fragments autrement signifiants des *Battle-Pieces and Aspects of The War* (1866) de Herman Melville, qui se recomposent avec des fragments interrogatifs et dramatiques de la dernière poésie *Keine Delikatessen* d'Ingeborg Bachmann [...] ⁵⁴⁷.

Le matériel provenant du poème de Bachmann articule ainsi les éléments tirés des différents textes de Melville (annexe n°5), créant un texte hétérogène unifié par le traitement musical que Nono lui accorde. André Richard et Marco Mazzolini proposent une distinction de ces textes dans la version éditée de la partition : les segments du discours musical mettant en musique les extraits de Melville ne sont pas nommés tandis que les insertions de *Keine Delikatessen* sont mises en exergue sous la dénomination « Bachmann », suivie du numéro d'apparition, de 1 à 5. Néanmoins, le support littéraire est soumis à un énoncé continu conçu autour de la dislocation et la dispersion des mots et de leur composantes phonético-sémantiques

⁵⁴⁴ Après la première création à Cologne en mars 1986, la partition sera révisée deux fois, respectivement à l'occasion de sa création italienne à Turin en juin de la même année et sa création française en octobre 1987. C'est à cette dernière version, considérée comme la version définitive de *Risonanze erranti*, que correspond la partition éditée par André Richard et Marco Mazzolini publiée en 2015. Voir Luigi Nono, *Risonanze erranti. A Massimo Cacciari*, Milan, Ricordi, Ricordi 139646, 2015 (2^{ème} version). Notons que si cette œuvre fut réalisée après le *Prometeo*, les premières traces de ce projet sont antérieures à la « tragédie de l'écoute ».

⁵⁴⁵ L. Nono, *Écrits*, p. 677. Le texte présenté en exergue dans la partition éditée en 2015 propose une compilation différente des textes de Herman Melville, qui serait limitée à des extraits de *Misgivings, The Conflict of Convictions, Apathy and Enthusiasm* et *The Lake / Pontoosuc* – un seul vers de ce dernier texte est mis en musique, intégré dans la recomposition de *The Conflict of Convictions*. Voir Luigi Nono, *Risonanze erranti*, op. cit., p. LXXX.

⁵⁴⁶ Les premières esquisses font notamment état d'un ensemble de 4 *Lieder*. Voir ALN 54.04.02.

⁵⁴⁷ L. Nono, *I concerti di Torino, giornate della nuova musica*, Programme pour le concert du 6 juin 1986, p. 12-13, traduit par L. Feneyrou dans L. Nono, *Écrits*, p. 679.

sans logique apparente. La deuxième structure se déploie quant à elle dans un autre tissu référentiel issu de la sphère musicale. Elle articule en effet des extraits provenant de *Malheur me bat* de Johannes Ockeghem, *Adieu mes amours* de Josquin Desprez et *Lay de plour* de Guillaume de Machaut. Ils sont alors articulés en une texture fragmentaire hétérogène – mais dont la progression est clairement identifiée, comme en témoigne notamment la numérotation employée dans la partition – ne se limitant pas à la présentation des paroles « Malheur me bat », « Adieu », « Ahimé » ou « Pleure ». Ces dernières sont le plus souvent tuées ou rendues inintelligibles par le traitement instrumental ou électroacoustique qui leur est attribué. La référence est également ambiguë dans sa dimension musicale. De fait, la citation la plus proche d'un des motifs prédéterminés apparaît dans le segment *Josquin 10*, mais elle est déformée sur au moins deux paramètres : le rythme et l'expression du texte littéraire (figure 4.28). Les autres fragments qui composent la texture ne se rapportent à leurs sources respectives que de manière indirecte, usant des motifs comme de réservoirs de sons et d'intervalles indépendamment de leur profil mélodique initial⁵⁴⁸.

The figure shows two musical staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, with lyrics: "A - dieu mes a - mours on m'at - tend". The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is a trombone line in 4/4 time, labeled "Trombone". It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Figure 4.28 : Comparaison entre la première phrase de *Adieu mes amours* de Josquin Desprez et la phrase du trombone, fragment *Josquin 10*, mesure 289, *Risonanze erranti*

Ces extraits ne correspondent pas non plus à des citations telles que la musique tonale les définit sous l'autorité du principe motivique caractérisant l'emprunt et le retour d'un matériau préformé : aucune cellule mélodique n'unifie les différents fragments se rapportant à chacune des trois sources et l'écriture desdites sections n'affiche pas non plus de cohérence particulière. Le seul paramètre unifiant réside finalement dans les intervalles fondamentaux, largement construits autour de la quinte et de la seconde, conformément aux pratiques harmoniques et mélodiques modales du Moyen-Âge et de la Renaissance. Cette texture s'insère alors dans le déroulement de l'œuvre, fractionnant ponctuellement l'énoncé du matériel littéraire recomposé et synthétisé dans le médium musical (figure 4.29).

⁵⁴⁸ Une analyse détaillée des différents fragments de cette macro-structure est proposée en annexe n°3 du présent volume.

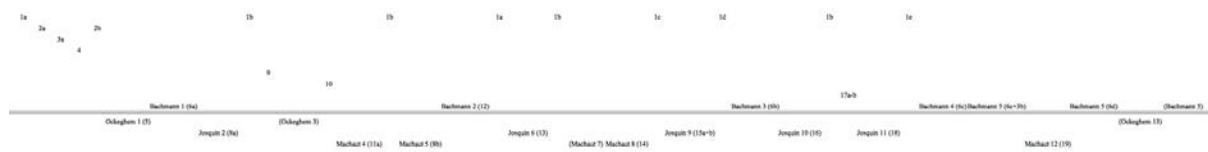


Figure 4.29 : Répartition des fragments de *Risonanze erranti*⁵⁴⁹

C'est à l'occasion de la séquence conclusive de l'œuvre que l'identification des deux structures est la plus sensible. La fonction cadentielle finale attribuée au dernier fragment de *Keine Delikatessen* y est suspendue à deux reprises par des incursions de Machaut et d'Ockeghem. Au niveau structurel le plus large, la section intitulée *Ockeghem 13* impose une séparation nette de la ligne vocale entre les pronoms « *Ich ? Du ? Er ? Sie ?* » et « *Es ? Wir ? Ihr ?* », d'autant plus marquée par la nature « musicale » qu'elle déploie. C'est en effet la qualité « littéraire » du texte de la poétesse autrichienne qui détermine sa mise en musique : les pronoms énumérés par la mezzo-soprano ne sont jamais présentés sur le mode du chant. Nono convoque au contraire des modes d'expression chaque fois différents⁵⁵⁰, disposés de sorte à éviter toute relation d'ordre mélodique entre les différentes hauteurs et enrichis par un module d'harmonisation électronique.

L'accompagnement instrumental pris en charge la flûte piccolo, le trombone et les crotales ne se développe pas non plus dans un mode véritablement « musical ». Le phrasé qui ordonne la polyphonie ne se manifeste pas dans le domaine de la note, les trois voix étant statiques sur le plan mélodique, mais dans celui du son à partir de relations rythmiques et dynamiques tant horizontales que verticales. En outre, les instruments n'interagissent jamais avec la voix : la mezzo-soprano intervient toujours *a capella* et ne répète aucune hauteur jouée par les instruments. À l'inverse, la section *Ockeghem 13*, conçue autour du mot « Malheur », offre une configuration polyphonique unifiante où la chanteuse et le trombone forment une seule ligne, tandis que le piccolo fait résonner la première note de la voix. L'effectif instrumental se déploie donc sous la forme d'une monodie élargie à partir d'une déclinaison mélodico-harmonique du seul triton si-fa. Notons que ce triton est déjà présent dans l'accompagnement de l'extrait de *Keine Delikatessen* qui précède et est également repris par la flûte et le trombone dans la deuxième partie du fragment. La différence majeure résidant entre

⁵⁴⁹ Une version détaillée du plan est proposée en annexe n°4.

⁵⁵⁰ Les modes que Nono prescrit varient tant au niveau de la dynamique, de la quantité d'air et du vibrato, qu'à un niveau qualitatif plus abstrait, demandant parfois de chanter sur un air dubitatif [*zweifeln*], avec accusation [*mit Anklage*] ou encore « comme : Adieu ! ».

Bachmann 5 et *Ockeghem 13* tient finalement au glissement qu'opère la voix vers la texture instrumentale, reprenant ses critères de phrasé et de dynamique, ainsi que le répertoire de hauteurs et d'intervalles.

Le second moment de ponctuation survient dans la première partie de la séquence conclusive. Étendue sur huit mesures, cette section tirée du *Lay de plour* de Machaut repose elle aussi sur une variation des plans d'écriture de la ligne principale, bien qu'elle conserve la différenciation et l'alternance établie entre la voix et l'accompagnement. Comme on peut le voir sur la figure 4.30, l'ensemble instrumental n'est plus représenté par les instruments mélodiques à hauteurs déterminées mais par les trois pupitres de percussions. La « phrase » qu'ils interprètent s'éloigne radicalement de l'identité musicale proposée jusqu'alors par le trio composé de la flûte, du trombone et des crotales, le geste compositionnel n'étant soumis ni à une écriture rythmique, ni à une écriture mélodique. Les modes de jeu convoqués participent également du caractère sonore non musical de ce premier moment⁵⁵¹. À l'inverse, la voix esquisse une ligne mélodique sur le mot « pleure » rappelant des procédés d'écriture mélodique pour lyriques : l'enchaînement d'une sixte majeure ascendante et d'une seconde mineure descendante profile une phrase close uniquement déformée par la respiration introduite entre les deux syllabes. Les indications de timbre – « *Leidenschaft* - “*Dido*” » – et « *lontanissimo* » renforcent cette idée

a)

The image shows a musical score for four percussion instruments: Mezzo, Picc., Tb., and Crot. The Mezzo part is a vocal line with lyrics 'aria - suono - aria continuo' and 'ICH?'. The Picc. part is marked 'aria - suono - aria continuo' and 'secco duro'. The Tb. part is marked 'aria - suono - aria continuo' and 'secco duro'. The Crot. part is marked 'metallo rapidissimo quasi continuo'. The score includes various dynamic markings such as pppppp, sf, and pp, and features complex rhythmic patterns with accents and slurs.

⁵⁵¹ Les peaux des bongos et les crotales sont excités à partir de frottement sans attaque des ongles (*unghie*) et de la paume des mains (*con mani*), tandis que le jeu « *legno* » de la cloche sarde consiste à « traîner lentement et irrégulièrement une baguette en bois sur la surface de la cloche, en variant le timbre autant que possible » (A. Richard et M. Mazzolini, « Notes » dans L. Nono, *Risonanze erranti*, op. cit., p. XXXI. « *Dragging a wooden stick over the surface of the bell slowly and irregularly, varying the timbre as much as possible* »).

b1)

The image shows a musical score for three percussion instruments: Camp. sardes (two staves), Bonges (three staves), and Crot. (two staves). The Camp. sardes part is marked 'legno' and 'fffff'. The Bonges part is marked 'unghie strisciate a 2 mani' and 'fffff'. The Crot. part is marked 'a 2 con mani - unghie accarezzando' and 'p'. The score consists of three measures.

b2)

The image shows a musical score for voice (Mezzo) and piano (p). The voice part is marked 'lontanissimo' and 'Leidenschaft - "Dido"'. The piano part is marked 'ppp' and 'p'. The score consists of two measures. The first measure has the lyrics 'PLEU' and the second measure has the lyrics 'RE'.

Figure 4.30 : a) Première partie de *Bachmann 5*, mes. 335-338 ; b) Extraits du fragment *Machaut 12*, percussions (mes. 357-360) et voix (mes. 361-363), *Risonanze erranti*

La section intitulée *Machaut 12* est donc pensée comme une inversion des deux textures musicales entendues dans la mise en musique du dernier fragment tiré du texte de Bachmann. Le groupe instrumental reproduit en effet la disposition vocale de l'énonciation des pronoms personnels allemands que nous avons qualifiée de « littéraire », tandis que la voix chante de manière lyrique. C'est à nouveau la nature « musicale » de la macro-structure imaginée par le compositeur à partir des trois figures du Moyen Âge et de la Renaissance qui apporte l'élément de rupture et le prépare : la voix retrouve la fonction primordiale qu'elle revêt dans l'expression musicale pré-tonale, fonction implicitement présente à chaque apparition des segments référencés sous les titres *Ockeghem*, *Josquin* ou *Machaut*, même quand ils ne convoquent que l'effectif instrumental. Nono a alors recours à un procédé similaire à celui mis en place dans le quatuor *Fragmente - Stille, an Diotima* (1980) : le texte est distribué dans certaines phrases des instruments, en tant qu'indication d'expression muette (voir figure 3.28).

À l'instar de *Das atmende Klarsein*, la partition de *Risonanze erranti* est donc construite selon un modèle polycentrique, en ce qu'elle superpose des structures discursives

indépendantes surgissant tour à tour au premier plan d'écoute. Toutefois, Nono tend à dissimuler cet ordre en instaurant une forte ambiguïté entre les deux structures. Leur autonomie est dissimulée d'emblée par la similarité du matériau intervallique restreint dont elles usent, ainsi que par le statisme, la fragmentation et la saturation silencieuse qui les caractérisent, rompant dès lors avec toute forme de connexion logique permettant de percevoir leur articulation. L'alternance entre la texture issue d'un tissu référentiel littéraire et celle conçue à partir des trois œuvres musicales anciennes ne résulte donc pas d'un mouvement dialectique qui assurerait dès lors une cohérence à l'ensemble du discours, comme c'est notamment le cas dans la forme sonate. Tout comme elle s'oppose au développement déductif et linéaire d'une œuvre à partir d'un matériau motivique prédéterminé, la logique d'articulation que le compositeur met en œuvre dans ses *Risonanze erranti* refuse la synthèse et conserve pleinement la différenciation des éléments la composant. Ainsi, selon Laurent Feneyrou,

L'absence manifeste de processus dialectique au sens hégélien et la prédilection pour les violents contrastes prédisposent Nono à une philosophie telle qu'elle se manifeste dans les écrits de Cacciari : aucun élément ne traduit mieux cette attitude que la confusion, le simultané, le trait d'union, la conjonction *et* qui unit les termes qu'elle divise, qui unit en dévoilant l'abyssale distance, qui ne témoigne d'un lointain que dans l'offrande de sa proximité⁵⁵².

b. L'électronique en temps réel : un support pour la négation du discours musical

Si nous nous sommes attardés sur les moyens d'écriture proprement musicaux mis en œuvre par Luigi Nono pour parvenir à une pensée musicale libérée de son principe de causalité univoque, le rôle du dispositif de traitement électronique en temps réel qu'il adopte dans ces deux œuvres – et, par extension, dans la majorité de ses partitions écrites dans les années 1980 – n'en est pas moins essentiel pour l'entreprise de déformation des structures déductives. Dans *Das atmende Klarsein*, le dispositif se limite à une répartition des sources dans l'espace⁵⁵³, des lignes à retard appliquées localement à la flûte et un module d'*harmonizer* statique⁵⁵⁴

⁵⁵² L. Feneyrou, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, thèse de doctorat soutenue à l'EHESS, 1997, p. 133.

⁵⁵³ Le circuit de spatialisation constitué de six haut-parleurs encerclant le public est exploité selon une logique binaire opposant généralement deux plans, que nous détaillerons dans le chapitre suivant.

⁵⁵⁴ Ce module est conçu à partir de deux *harmonizers* qui transposent le signal entrant au quart de ton inférieur et supérieur, respectivement. Ce module n'est pas connecté aux micros, mais à la sortie du signal principal. Il agit donc sur l'ensemble de la texture sonore, créant un halo discret autour du chœur ou de la flûte.

intervenant dans la deuxième partie de l'œuvre. L'articulation de ces transformations procède alors selon une logique contradictoire établie entre le traitement sonore et sa spatialisation, qui n'est pas sans lien avec l'agencement du texte musical présenté plus haut. La distribution spatiale respecte en effet la caractérisation des deux effectifs. Le chœur, dont l'écriture est relativement homogène tout au long de la pièce, est systématiquement réparti de sorte à ce que les voix de femmes soient projetées face à l'audience, à l'avant de l'espace de représentation, tandis que les deux pupitres de voix d'hommes sont diffusés par les deux hautparleurs situés à l'arrière du public.

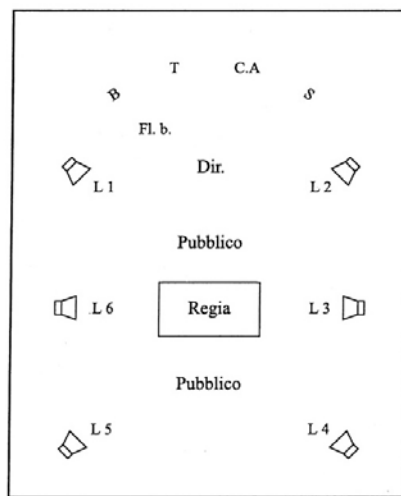


Figure 4.31 : Schéma du dispositif spatial de *Das atemde Klarsein*⁵⁵⁵

Les trois sections de la flûte, qui tranchent nettement par leur hétérogénéité, sont quant à elles soumises à des schémas de spatialisation différents. Dans la première section, le son de la flûte est ponctuellement mis en rotation à la fois dans le sens horaire et dans le sens antihoraire. Paradoxalement, la deuxième intervention de la flûte que nous avons présentée comme la plus complexe sur le plan structurel, notamment en raison du déploiement d'une forme d'écriture thématique dans la dimension sonore, est la plus neutre sur le plan spatial. La mise en espace y apparaît comme un élément de différenciation des voix de la texture polyphonique qui résulte de la duplication et de la superposition des images sonores de la flûte créées par les deux lignes à retards. L'enregistrement subissant un délai de trois secondes est disposé face à l'audience et le flux décalé de trois secondes et demi est projeté à l'arrière de l'espace de représentation. Cette fonction est reproduite dans la section suivante, mais elle divise alors l'espace en trois plans : la flûte « naturelle » est présentée sur les deux premiers

⁵⁵⁵ L. Nono, *Das atemde Klarsein, per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico*, Milan, Ricordi, 2005, p. VI.

hautparleurs, son image transposée au quart de ton inférieur sur les deux hautparleurs médians – numérotés 6 et 3 sur le schéma – et la version transposée au quart de ton supérieur sur les deux derniers hautparleurs. Enfin, dans la dernière intervention de la flûte, seule la bande enregistrée est spatialisée, celle-ci reprenant la double rotation de la première section, conformément au matériau qui la constitue.

L'écriture de l'espace de *Das atemde Klarsein* respecte donc l'individuation et l'autonomie des deux structures discursives fragmentées superposées. Toutefois, au niveau formel le plus large, le compositeur articule une structure qui n'est caractérisée que dans le son, assurant une cohérence à la compilation fragmentaire de la pièce absent de sa forme *a priori*. Cette structure autonome surgit à la faveur des transformations du timbre du signal, introduisant une césure au milieu de l'œuvre, clairement signalée par l'apparition des transpositions numériques de la texture sonore globale à l'occasion de la troisième intervention du chœur. Le schéma formel induit par le dispositif de traitement du son intègre également la section conclusive partiellement improvisée où l'action du dispositif électronique est placée au premier plan du discours mais ne modifie pas le timbre de la flûte, indiquant finalement une structure à retour dissociée du principe d'alternance du texte musical. La partie électronique que Luigi Nono imagine au studio de la SWR, en collaboration avec Hans Peter Haller et les différents musiciens pour *Das atemde Klarsein*, s'inscrit par conséquent dans la stratégie d'évitement des constructions discursives univoques qu'elle duplique dans la réalisation même de l'œuvre, offrant un ultime moyen de négation de la logique déductive de la musique. Le schéma formel qu'elle propose n'est en effet pas aussi caractérisé qu'une construction envisagée selon l'alternance des timbres ou bien à partir d'un thématisme mélodico-rythmique, qu'il apparaisse en surface de la polyphonie ou qu'il soit sous-jacent. Dès lors, l'articulation de l'électronique ordonne moins le déroulement de la musique selon une architecture autonome s'adjoignant à la forme polycentrique hétérogène du texte musical qu'elle s'applique à contredire les nombreuses relations structurelles en altérant directement les paramètres sur lesquels ces dernières reposent.

Le compositeur développe un procédé similaire dans *Risonanze erranti*, œuvre imaginée à nouveau en collaboration intime avec les réalisateurs d'informatique musicale du studio de Freiburg et les instrumentistes solistes, la chanteuse et les percussionnistes. Nous l'avons déjà dit, l'écriture musicale mise en œuvre ne permet pas d'établir des relations formelles entre les différentes couches du discours. L'extrême fragmentation de l'œuvre et le silence saturant l'espace sonore créent un état de suspension du déroulement musical, renforcé par la profusion de points d'orgues et la déclinaison de modes de jeu inharmoniques prévenant des relations thématiques traditionnelles établies dans la succession des hauteurs. Toutefois, comme le

montre la figure 4.28, la numérotation attribuée aux différentes séquences sur la version éditée de la partition suggère une structure certes hétérogène et complexe mais qui n'est pas aussi libre que le caractère global de l'écriture laisse paraître. On y retrouve non seulement la distinction entre les deux ensembles discursifs créés par les deux réseaux de références que nous avons détaillés plus haut mais il semble que le principe d'enchevêtrement de lignes autonomes irradie également l'agencement des fragments conçus autour des extraits des textes de Melville. Cette texture gravite autour des sections chiffrées 1 se rapportant à cinq variations d'une même configuration musicale. Comme il en est désormais l'usage dans le langage musical du compositeur, ces variations n'agissent pas sur les paramètres primaires de l'écriture motivique. Ces configurations ne s'appuient ni sur un texte littéraire répété, ce dernier étant exposé de manière linéaire tout au long de l'œuvre, ni sur des éléments thématiques similaires.

Ces cinq sous-sections, dont les deux premières – nommées « 1a » et « 1b » – interviennent respectivement à deux et quatre reprises, déclinent une structure déterminée par une répartition polyphonique divisant l'effectif en trois groupes. La voix et le trio composé par la ligne de flûte – alternant entre la flûte basse et le piccolo –, le trombone et les crotales se répondent systématiquement. La mezzo-soprano et le trio d'instruments à hauteurs déterminées sont en effet agencés selon une relation contrapuntique dans laquelle les deux lignes résonnent tour à tour l'une dans l'autre, convoquant des réservoirs de hauteurs et des profils dynamiques similaires. Deux dispositions résultent de ce principe. La première, pensée sur le mode de la succession, alterne les deux groupes par une écriture concertante. C'est notamment le cas dans la première occurrence de la séquence 1a qui propose deux versions de ce procédé déclinant chacune une forme de mélodie de timbre (figure 4.32a). À l'inverse, le second type de présentation de cette texture superpose les deux lignes distinctes et intervient dans la deuxième apparition de la section 1a (figure 4.32b), ainsi qu'aux numéros 1c, 1d et 1e.

a)

The musical score for section 1a is presented in three staves: Mezzo-soprano (Mezzo.), Piccolo (Picc.), and Trombone (Tb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Mezzo-soprano part begins with a tempo marking of quarter note = 60. The Piccolo and Trombone parts begin with a tempo marking of quarter note = 50. The Mezzo-soprano part includes the lyrics: TE - MPEST BU - RSTING. The score features various dynamic markings: *p*, *sf*, *pp*, and *sf*. Performance instructions include "(explosiv hart) con fiato" and "(aspetta)".

b)

Mezzo
Fl. b.
Tb.

c)

Mezzo-soprano
Crotales

Figure 4.32 : a-b) Deux versions du mode concertant, première occurrence de la section 1a, mes. 1-4 et 5-8 c) présentation polyphonique simultanée de la texture vocale et instrumentale, deuxième occurrence de la section 1a mes. 171-174, *Risonanze erranti*

Si l'agencement polyphonique reste relativement constant dans les cinq configurations du fragment musical chiffré 1, le contexte de leur présentation se renouvelle systématiquement. En premier lieu, les séquences 1a, 1b et 1e sont fractionnées par des ponctuations rythmiques complexes prises en charge par les cloches sardes et les bongos. Ce geste rompt avec le caractère globalement suspendu de l'expression musicale des instruments mélodiques. Enfin, si la majorité des séquences est agencée selon une structure dynamique contrastante, alternant des moments marqués par des nuances fortes, jusqu'à *ffff*, et des moments oscillant à la frontière du silence, compris entre *pppp* et *p*, la première occurrence du segment 1b s'écarte de ce modèle puisqu'elle superpose les deux registres dynamiques avec le concours de la ponctuation rythmique.

Le facteur justifiant cette segmentation repose finalement sur la seule programmation des quatre modules⁵⁵⁶ du dispositif de traitement du son en temps réel. Les neuf séquences

⁵⁵⁶ La notice technique requiert un dispositif de spatialisation à 10 canaux, un module de réverbération, un *harmonizer* et des lignes à retards. À l'exception de l'*harmonizer*, chaque traitement est décliné selon deux implémentations : une implémentation d'ordre structurel, ou fondamentale – spatialisation statique, réverbération de 4 secondes systématiquement appliquée à la voix, lignes à retards entretenues par récursivité – et une implémentation « d'effet » – spatialisation dynamique simulée par le Halaphon, réverbérations comprises entre 10 et 80 secondes que Richard et Mazzolini appelle « effet de dimension de l'espace », ligne à retard simple. Voir L. Nono, *Risonanze erranti*, op. cit., p. XXXIV-XLI.

chiffrées 1 sont en effet caractérisées par une opération électronique commune qui se limite à l'application des implémentations fondamentales de la réverbération et du système de spatialisation. La voix augmentée d'une réverbération de quatre secondes est projetée par les deux hautparleurs situés au-dessus de l'audience, tandis que les instruments sont diffusés par les deux sources les plus proches de la scène. Dans ce cas précis, les variations identifiées par les cinq lettres apposées au chiffre de la séquence ne concernent que les redistributions de l'effectif. Elles influent nécessairement sur le paramétrage technique du dispositif, mais n'apportent aucun changement significatif sur le plan musical. Il apparaît alors que la partie électronique ordonne la composition selon une structuration implicite que l'écriture musicale fragmentaire ne laisse pas entrevoir en surface. Conformément à la nature polycentrique des différents réseaux de références littéraires et musicales sur lesquels Nono développe son œuvre, la construction formelle qui émane des traitements électroniques du son se soustrait à une logique d'articulation univoque à partir de plusieurs moyens compositionnels.

Le critère premier conduisant la relation entre l'électronique et le texte musical tient à la contradiction systématisée des corrélations pensées entre les composantes des deux structures supérieures du discours. Si le compositeur s'attache à unifier le texte hétérogène issu des œuvres de Bachmann et de Melville dans l'acte d'écriture, le traitement acoustique tend quant à lui à maintenir un état de dissonance constant entre les deux groupes : dans les fragments tirés de *Keine Delikatessen*, le timbre de la voix est toujours altéré par le module d'*harmonizer* superposant deux transpositions microtonales⁵⁵⁷ au signal brut. Du point de vue du timbre, le chant du le texte allemand n'est donc pas assimilable à celui qui s'exprime en anglais. Le traitement électronique du réseau de fragments constitué autour des œuvres de Machaut, Josquin et Ockeghem contrarie également la construction suggérée par le texte musical. L'identité de chacun des trois ensembles ne se reflète pas dans l'articulation des programmes du dispositif électronique. Comme le montre la figure 4.33, les sections *Josquin* et *Machaut* sont toutes réalisées selon un profil sonore relativement similaire agissant principalement sur la voix⁵⁵⁸ en lui attribuant une réverbération longue et en la projetant dans l'espace selon des figures spécifiques. C'est précisément au niveau de la mise en espace de la ligne chantée par la mezzo-soprano que Nono distingue les deux groupes, en leur attribuant un schéma de

⁵⁵⁷ Dans les sections *Bachmann 1*, *Bachmann 3* et la deuxième partie de *Bachmann 5*, la mezzo-soprano est transposée aux quarts de ton supérieur et inférieur, tandis que dans *Bachmann 4* et dans la première partie de *Bachmann 5*, la voix est bornée par ses deux images présentées aux deux tiers de ton. Les valeurs de transposition au sein de chacun des deux couples ne sont toutefois pas égales, la partition prescrivant respectivement +51 et -53 cents pour les quarts de ton, +68 et -71 cents pour les deux tiers de tons.

⁵⁵⁸ Dans la dernière section *Josquin*, la flûte se substitue à la mezzo-soprano, mais conserve toutes les caractéristiques de cette dernière, jusqu'au texte littéraire. Voir annexe n°3.

spatialisation dynamique propre. Dans les fragments *Josquin*, le signal vocal se disperse globalement du centre vers la périphérie de l'espace de représentation, migrant rapidement – entre deux et cinq secondes – des deux hautparleurs placés au-dessus de l'audience vers les quatre sources cardinales situées aux extrémités de la scène et de la paroi arrière de la salle. *Josquin 6* propose une variation de cette figure qui transporte la voix sur les deux diagonales sous l'influence du mouvement spiralé la précédant. En revanche, dans les fragments issus du *Lay de Plour*, la voix est mise en rotation autour des mêmes hautparleurs, dans les deux directions⁵⁵⁹. Le compositeur déduit aussi une version de cette figure sur un seul plan dans *Machaut 8*.










		harmonizers (percussions)	Réverbération	délais + feedback	Disposition spatiale			Dynamique spatiale
					voix (hp9-10)	Réverbération (1-4)	Instruments (1-2)	
<i>Josquin</i>	Josquin 2		voix, 20"		X	X	X	
	Josquin 6		voix+trombone, 60"			X	X	
	Josquin 9		flûte+voix, 30"		X	X	X	
	Josquin 10		voix, 10"			X (+flûte et trombone)	X	
	Josquin 11		flûte, 50"		X	X	X	
<i>Machaut</i>	Machaut 4	X	voix, 20"	percussions		X	X	
	Machaut 5	X	voix, 70"	percussions	X	X	X	
	Machaut 8		voix+flûte+trombone, 20"			X	X (crotales)	
	Machaut 12	X	voix, 80"	percussions		X	X (percussions)	

Figure 4.33 : Tableau des paramètres de traitement des fragments *Josquin* et *Machaut*, *Risonanze erranti*

Le paramètre musical sur lequel repose cette différenciation maintient néanmoins un état d'ambiguïté incompressible. Les « figures » que nous venons de présenter ne peuvent suffire à déterminer positivement une identité musicale immédiatement affirmée tant elles sont fondées sur des fluctuations d'état de la matière sonore qui dépassent le cadre de la pensée musicale et la quantification des unités grammaticales à partir desquelles elle se réfléchit. Aussi, bien que les gestes de spatialisation soient antagonistes – le premier réside sur une dynamique centrifuge tandis que le second s'oppose à l'idée d'expansion du son en bornant uniformément l'espace de représentation –, ils ne peuvent être considérés comme des catégories opératoires pour l'individuation, le rapprochement ou l'articulation des éléments musicaux. Autrement dit, le fait que ces deux groupes convoquent une spatialisation dynamique les distingue du reste du

⁵⁵⁹ Dans la section *Machaut 4*, le mouvement circulaire est construit autour d'un geste d'accélération et de décélération symétrique – respectivement $7''/3''/3''/6''$ entre les quatre hautparleurs dans le sens horaire et $6''/3''/3''/6''$ dans le sens antihoraire. Dans *Machaut 12*, le mouvement est lent et uniforme, passant d'un hautparleur à l'autre en $6''$ – une révolution dure donc $24''$.

discours musical mais n'implique pas nécessairement qu'ils soient perçus en tant que deux composantes autonomes de la structure. Il apparaît finalement que seules les interventions de percussions, qui ne déclinent leur motif de ponctuation que dans les fragments issus du *Lay de Plour*, offrent un moyen de différenciation immédiat des deux ensembles.

Dans *Risonanze erranti*, le dispositif électronique ne participe pas uniquement au discours musical en superposant une grille formelle « sonore » à la construction déjà très complexe du texte et de son réseau de matériaux préexistants. Il assure également une fonction compositionnelle fondamentale pour la logique musicale. Nous l'avons déjà évoqué pour les sections instrumentales de *Das atemde Klarsein*, l'écriture musicale de Nono repose sur une grande diversité de modes d'expression explorant le spectre sonore des instruments dans son intégralité, des harmoniques les plus fragiles affleurant à la frontière du silence jusqu'aux sons les plus violents, en passant par les différentes nuances de souffle et de sons multiphoniques que permettent les instruments à vent. Dans le *Liederzyklus*, cette recherche s'étend aux percussions et à la voix – dans le prolongement du *Prometeo*, où le travail sur la voix dans toutes ses configurations est au fondement de la majeure partie du discours musical. Il intègre pleinement les moyens de captation et de diffusion du son nécessaires au fonctionnement du dispositif électroacoustique en temps réel. La plupart des indications de jeu de la voix requièrent ainsi des postures spécifiques de la part de la chanteuse vis-à-vis de son microphone, demandant parfois de placer la bouche au plus près du capteur – « *nel microfono* », « *dentro al microfono* » –, d'effectuer des rotations de la tête pour jouer sur la relation d'incidence entre l'émission et la captation du son ou encore de modifier l'environnement de propagation de la voix en créant une cavité autour du micro avec les mains (figure 4.34). Quoiqu'utilisé de manière passive, le système d'amplification est rendu indispensable pour tous les interprètes dès lors qu'ils évoluent dans les régions de nuance les plus faibles de leurs instruments. Dans ce contexte, la séquence de ponctuation des percussions à hauteur indéterminée que nous avons rencontré à plusieurs reprises dans notre analyse se déploie précisément à partir des deux états du dispositif. D'une part, la nature « suspendue » de la texture, se refusant à toute forme de relation rythmique ou mélodique, est obtenue exclusivement à partir des caractéristiques passives de l'amplification qui révèlent des sons d'une nature complexe, irréductibles à un spectre modélisable et reproductible, hermétiques à toute forme d'articulation « grammaticale ». D'autre part, les moyens d'écriture à partir desquels le compositeur élabore cette formule rompent temporairement avec l'idée d'une logique syntaxique de la musique, en ce qu'ils se développent essentiellement dans les opérations de traitement électronique et informatique du signal sonore.

Modes d'utilisation du microphone	
<i>sul microfono, am Mikrophon</i>	
<i>Mund fast zu</i>	
<i>al microfono, voce appena appena</i>	
<i>sul microfono, poca voce</i>	
<i>nel microfono</i>	
<i>dentro al microfono</i>	
Modes d'émission	
✕	parlé ; doit essayer de rendre la note perceptible
○	mains ouvertes devant la bouche, en entonnoir
○	mains fermées devant la bouche
○ ○	mouvement rapide d'une position à l'autre
○ → ○ → ○	transition graduelle d'une position à l'autre
<i>troncato</i>	interrompre le son sans changer de dynamique
	commencer à chanter la tête tournée loin du micro, puis exécuter une rotation de l'autre côté du micro et revenir

Figure 4.34 : Liste des modes de jeu de la voix, *Risonanze erranti*⁵⁶⁰

Encore en gestation dans *Das atemde Klarsein*, la pensée musicale mixte que développe Nono dans les années 1980 prend racine sur une fonction unificatrice de l'électronique qui s'épanouit pleinement dans la compilation fragmentaire hétérogène et polycentriste des *Risonanze erranti*. Les traitements électroniques – et, à plus grande échelle, la totalité des moyens d'écriture d'ordre « acoustique » que Nono imagine pour l'œuvre de 1986 – assurent en effet la cohérence du discours tout en se soustrayant aux connexions logiques de surface. Cette articulation n'est pas donnée d'emblée à l'auditeur, comme c'est encore le cas dans la partition pour chœur et flûte basse⁵⁶¹, mais elle se manifeste négativement dans l'écoute, *a posteriori*. Pour cette raison, l'électronique apparaît non comme un outil de synthèse entre les différents éclats de sons et de textes mais comme un « trait d'union⁵⁶² », pour reprendre le mot de Laurent Feneyrou. Le dispositif esquisse le seul édifice formel réunissant tous les termes de la structure. Néanmoins, celui-ci ne s'impose ni ne contraint les différentes

⁵⁶⁰ Schéma et explications tirées de L. Nono, *Risonanze erranti*, op. cit., p. VIII. Nous traduisons.

⁵⁶¹ Chaque structure superposée est coordonnée par des écritures traditionnelles qui sont contredites en surface, mais tiennent le développement en arrière-plan de la composition.

⁵⁶² L. Feneyrou, thèse de doctorat, op. cit., p. 133.

écritures. Celles-ci restent pleinement autonomes, soumises à leur déroulement et leur sémantique propres. Autrement dit, si le projet esthétique du compositeur prenait appui sur l'infléchissement de la plus petite unité thématique au profit de l'intervalle pensé comme objet musical, dans ce qui se présentait alors comme les prémisses d'une entreprise de renouvellement du fondement logique de la musique à partir du théâtre musical au début des années 1960, le modèle compositionnel issu des expérimentations de musiques mixtes en temps réel que Luigi Nono mène depuis le milieu des années 1970 parachève cette recherche en généralisant le *principe* de l'intervalle à tous les niveaux du discours, du travail thématique aux relations polyphoniques régissant localement la superposition des différents « récits » sans les obliger les uns par rapport aux autres.

Comme l'a montré Laurent Feneyrou, une telle approche n'est pas sans lien avec la pensée philosophique de Massimo Cacciari, compagnon essentiel à la dernière pratique musicale du compositeur vénitien à qui les *Risonanze erranti* sont dédiées. Lorsqu'il présente le projet du *Prometeo* à l'occasion de la création mondiale de l'œuvre, le philosophe explique que seule la tragédie pensée « aux antipodes de toute image “résolutive” et consolatrice⁵⁶³ » peut réunir le Titan et Zeus. Selon lui, l'accomplissement du moment tragique du mythe que Nono se propose de mettre en scène⁵⁶⁴ passe nécessairement par une forme de représentation acceptant à la fois la réunion et l'éloignement simultanés de ce qu'elle représente. « Ce que [la tragédie] institue est la difficile liberté du “et”, du trait qui unit-divise, qui est séparation, et danse⁵⁶⁵ », écrit-il. Cette forme littéraire particulière, pouvant se réaliser mais ne pouvant se résoudre, Cacciari la retrouve dans le système compositionnel fragmentaire et extrêmement silencieux du compositeur vénitien :

Prometeo se situe dans le « et » incontournable de cette distance dans laquelle le silence se risque dans le son et le son dans l'écoute – et toujours de nouveau, l'écoute a besoin du plus profond silence pour pouvoir recueillir ce son unique, infinitésimal et non reproductible, pour ne pas le confondre, pour le dé-cider de tout autre⁵⁶⁶.

⁵⁶³ M. Cacciari, « *Verso Prometeo*. Tragédie de l'écoute » dans coll., *Luigi Nono*, op. cit., p. 152.

⁵⁶⁴ Pour le philosophe, le corpus littéraire et intellectuel consacré à la figure du *Prometeo* « a toujours [ignoré] » cet accomplissement, qui constitue selon lui « cette ultime journée de la tragédie » que la partition de Nono tente de représenter. (M. Cacciari, op. cit., p. 152).

⁵⁶⁵ Idem.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 154.

Ce que le musicologue résume comme une philosophie de la « confusion », idée que le philosophe identifie aussi comme un régime « polyphonique » de l'expression, ne correspond pas exclusivement à la fonction de l'électronique dans le discours musical mais recouvre toute l'architecture de la pensée et de sa réalisation établie dans les dernières œuvres de Nono. Toutefois, lorsqu'il régit les liens établis entre l'électronique et l'écriture musicale traditionnelle, ce principe participe d'une approche négative de la logique musicale. De fait, si le dispositif de traitement du son en temps réel est le support de la cohésion de l'œuvre, cette dernière est nécessairement latente. Elle n'est jamais acquise et imposée au premier plan d'écoute car elle évite soigneusement les paramètres musicalement sensibles, ce qu'Adorno appelle les « éléments inconscients de l'expérience de l'œuvre d'art⁵⁶⁷ ». À travers ce procédé, Nono refuse les modes d'agencement que prescrit la logique musicale syllogistique dont l'expressivité naît précisément de dissonances locales face à l'hégémonie d'une forme clairement affirmée par une substruction motivique caractérisée et dévoilée dès les premiers instants du développement. À l'inverse, il favorise l'appréhension d'une musique dont « l'expressivité naît du conflit entre des principes d'organisation préalables et les élans ou les dépressions qui en *brisent* la logique⁵⁶⁸ », comme l'écrit Philippe Albèra.

Mais il ne cède pour autant ni au statisme absolu qu'impliquerait l'homogénéisation de tous les niveaux de la composition autour du matériau sonore, ni à l'absence de toute détermination qui le mènerait nécessairement à la liquidation de l'écriture au profit des opérations de hasard. En effet, la cohérence de l'œuvre se révèle *a posteriori* dans les rapports créés entre les complexes sonores qu'elle unie et identifie *au-delà* du texte musical, maintenant un état de tension infinie entre la forme langagière du discours – protéiforme et très hétéroclite – et la manifestation sensible de l'œuvre. Nono conserve donc le principe esthétique selon lequel la notation musicale, qui obéit au sens de la construction, se trouve en situation de différenciation partielle avec sa réalisation, évitant notamment l'écueil de l'intégration de la technique et de la composition que profilait par excès le sérialisme et son écriture automatique. Cependant, comme il en est désormais coutume dans la pratique du compositeur vénitien, ce paradigme esthétique est systématiquement accompagné d'une réflexion critique soumise au sein même de l'acte de création. Dans *Risonanze erranti*, la nature erratique de la compilation de fragments textuels hétérogènes et du traitement musical associé permet à l'auditeur de faire l'expérience de l'aporie de la cohérence établie dialectiquement entre le texte

⁵⁶⁷ T. Adorno, « Musique et Technique », *Figures sonores*, p. 445.

⁵⁶⁸ P. Albèra, « Les chemins de Luigi Nono », dans L. Nono, *Écrits*, p. 16.

et sa forme sensible tant les quelques incursions sonores émergeant du silence semblent éparées et autonomes. Le principe compositionnel mise en œuvre par Nono préserve finalement une forme de logique définie dans la négation de l'articulation de la musique et dans l'altération de ses principes fondamentaux dans le son.

Au-delà de cette fonction, le dispositif de traitement du son en temps réel enrichit également la conception du matériau musical dans l'esthétique du compositeur. Le fait que les technologies électroniques permettent une véritable *analyse* du son engage son écriture vers une conception de la virtualité faisant écho à l'idée de potentialité formulée par Boulez en 1954. L'un des outils disponibles au Studio de la SWR à Freiburg que Nono utilisera pendant ses longues expérimentations avec Hans Peter Haller et les différents musiciens solistes est un sonoscope. Il le décrit lui-même comme

un analyseur qui utilise trois ordinateurs et avec lequel je « vois » sur l'écran ce que j'entends, je vois le son par tranche d'événements longs d'un quart de seconde, je vois ainsi comment le son est composé-coloré [...] ⁵⁶⁹.

En dévoilant la composition d'un son jusqu'à son atome – la fréquence simple –, l'approche physique que permet cet instrument de mesure et de visualisation d'un signal audio ne vise pas une représentation matérialiste du son, il agit plutôt dans l'esthétique nonienne comme moyen de dépasser la conception univoque de l'écoute qui est celle de l'oreille humaine par essence. Pour le compositeur, la découverte de la science acoustique et de la faculté de visualiser le phénomène permet principalement « d'accroître [ses] capacités de perception auditive et à faire la connaissance du son comme d'un système composé d'harmoniques, de partiels et d'éléments fortuits insérés⁵⁷⁰. » Comme nous l'avons vu à travers l'analyse des différentes partitions, la conscience nouvellement acquise de la complexité du son ne rend pas pour autant caduque le langage musical dans sa méthode compositionnel. Toutes les œuvres écrites dans les années 1980 reposent au moins en partie sur un texte musical établi par des relations de hauteurs et de rythmes dans le système symbolique traditionnel. Cependant, ce texte n'assure plus la cohérence de l'œuvre réalisée, voire n'y participe plus, de sorte que les possibilités d'expression ne s'épuisent non seulement pas dans l'écriture mais elles ne souscrivent pas non plus à la logique qui le sous-tend. Le dispositif électronique, composé à la fois en temps réel et en temps différé par les longues phases d'expérimentation et de recherche

⁵⁶⁹ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », *Écrits*, p. 547.

⁵⁷⁰ Idem.

improvisée, révèle en effet l'étendue des relations potentielles contenues dans un matériau sonore qui ne peut dès lors se soumettre aux modes d'articulation de la note, bien que celle-ci en soit le support.

Les opérations d'écriture afférant à la technologie en temps réel permettent également d'instaurer un nouveau régime de composition dont les gestes ne sont soumis ni à l'absorption du principe thématique, ni à une détermination temporelle. C'est notamment le cas dans la section entremêlant les trois dernières îles du *Prometeo*. Seules les séquences correspondant à la troisième et la quatrième îles convoquent un traitement audio impliquant les voix solistes et le trio d'instruments à vent pour produire une seule texture aux caractéristiques sonores et dynamiques uniques. Les instrumentistes contrôlent en effet les projections sonores et la spatialisation des voix par un système complexe de *gates* activé par les écarts de timbre créés entre la ligne vocale et son avatar instrumental. Le principal élément de tension de ce geste compositionnel tient à ce que la source de contrôle varie régulièrement. Le résultat sonore de ce traitement évolue donc selon les fluctuations infimes des timbres entre chaque instrument et assure autant la cohésion de la polyphonie qu'il oriente l'écriture vers des dimensions inaccessibles à des dérivations motiviques conçues sur la note. La technologie du traitement du son permet alors au compositeur de penser la composition au-delà de sa nature temporelle empirique, lui permettant de travailler le son en dehors de tout déploiement logique créateur de sens. Comme l'écrit à nouveau Nono dans « D'autres possibilités d'écoute »,

Quel « temps » écoute-t-on ? Quel est le son que l'on écoute ? Quel type de son, qualitativement, écoute-t-on ? Quels intervalles, quelles gammes ? Toutes ces questions rendent particulièrement problématique le travail du compositeur, mais le mettent aussi face à de grands champs de possibilités. Je les appelle possibilités et non nouveautés, ou « nouveaux matériaux ». Je préfère entendre la « possibilité » dans son versant subjectif : d'autres possibilités veulent dire pour moi une autre oreille pour entendre les sons émis⁵⁷¹.

C'est dans ces relations infinies que s'objective l'œuvre en dernière instance, qui ne peut satisfaire à l'exigence d'une construction logique univoque et reproductible, sinon fixe. La virtualité du matériau recherchée par Nono s'oppose donc fondamentalement à celle de Boulez, bien qu'elle occupe une fonction similaire. Le compositeur de *Répons* prend en effet appui sur des gestes musicaux très caractérisés dans le système conventionnel – par exemple, le trille –

⁵⁷¹ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », *op. cit.*, p. 547.

pour en déduire des configurations électroniques spécifiques, qu'il déploie alors à nouveau dans l'écriture à la manière d'une variation développante de nature sonore. Autrement dit, chaque opération « acoustique » est préalablement dictée par des opérations d'écriture et est finalement réabsorbée par le langage, réintégrant sa logique sous une forme motivique qui en altère nécessairement les possibilités selon la sensibilité du compositeur. Pour Nono, l'exploitation du principe de virtualité réside au contraire dans la déconstruction du symbolisme musical et se met en tension avec l'écriture thématique. Montrer la richesse d'un son et la somme des relations internes le composant rend nécessairement caduque l'idée d'une construction assujettie à un nombre très limité de paramètres dont l'enchaînement prévaudrait sur tous les autres. C'est précisément pourquoi ses dernières œuvres rompent aussi avec le critère « instrumental » du timbre musical, que ce soit pour la voix ou les instruments. Les longues recherches aux studios de Fribourg et de Milan précédant autant ses œuvres mixtes que celles purement instrumentales s'inscrivent dans la perspective d'une esthétique musicale qui pense « l'incertitude de l'œuvre en tant qu'objet fini⁵⁷² », où « l'improvisation, conçue comme forme libre d'expérimentation du matériau, est un moment essentiel dans le processus de composition [...]»⁵⁷³.

Résonance et aura dans l'esthétique mixte de Luigi Nono

Le recours à l'électronique dans la méthode de composition de Luigi Nono peut finalement être analysé à partir des deux concepts mis en évidence dans l'analyse de la pensée musicale mixte de Pierre Boulez, la *résonance* et l'*aura*. L'idée selon laquelle la résonance peut être envisagée comme une fonction logique relative à celle du développement thématique dans la musique tonale, « extension de tout phénomène sonore⁵⁷⁴ » selon Antoine Bonnet, semble présider à l'approche analytique que le compositeur adopte pour intégrer les technologies de traitement et de synthèse du son dans son projet esthétique. Son intérêt pour le sonoscope et sa capacité à dévoiler les relations virtuelles infinies internes à un phénomène musical considéré dans sa réalité sonore la plus complexe fait écho au principe boulézien. Celui-ci se manifeste par une tension dialectique établie entre une résonance basée sur une imitation de son modèle acoustique – par épuisement de l'énergie sonore ou thématique aboutissant à l'extinction du

⁵⁷² P. Albèra, op. cit., p. 17.

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ A. Bonnet, « Enregistrement, résonance et composition musicale : pour un infléchissement de l'intelligence du sensible », op. cit., p. 219.

son – et une résonance compositionnelle s'épuisant dans la prolifération des réflexions du matériau. Dans la pratique de Luigi Nono, le jeu des instruments à la frontière du silence se confronte en effet à la richesse du « monde sonore » qu'il engendre et crée le réseau de potentialités à l'intérieur duquel le compositeur puise pour organiser ses œuvres.

À la différence du système compositionnel de Boulez, Nono ne met pas ce principe au service d'une déclinaison de l'écriture motivique dans le son, ce qui renforcerait l'idée d'une déduction univoque de la musique à partir d'un matériau unique. La résonance boulezienne acquiert sa force expressive de la dérivation objective du matériau musical qu'elle projette dans ses virtualités sonores inaccessibles à la seule intention du compositeur, mais elle n'échappe jamais au contrôle du texte musical. Dans *Répons*, le matériau électronique est systématiquement soumis à des gestes motiviques explicitement énoncés⁵⁷⁵, de sorte que les réflexions sonores, aussi complexes soient-elles, sont toujours soumises à un procédé de validation dans l'écriture traditionnelle, conformément à la notion élargie de variation sur laquelle repose toute l'esthétique du compositeur français dans les années 1980. À l'inverse, la conception de la résonance transparaissant dans les dernières œuvres de son contemporain italien participe à l'établissement d'une logique qui « ne tient pas au concept de l'écriture⁵⁷⁶ » en ce qu'elle ne s'attache pas à diriger l'écoute à travers un cheminement restreint choisi dans le réseau des virtualités. Elle donne plutôt accès à l'ensemble des relations contenues dans le son à chaque instant. L'œuvre contient en elle-même une dimension éminemment subjective sur laquelle se fonde la construction formelle, assujettie à une interprétation multiple : celle des instrumentistes, qui fournissent à la fois le matériau sonore nécessaire à l'articulation structurelle électronique et qui ont la charge de dévoiler l'ensemble des possibilités du matériau sonore ; celle de l'auditeur qui, dans son effort d'écoute, évalue ladite articulation à partir de la totalité des relations suggérées mais jamais imposées – car elles ne sont jamais récupérées et caractérisées par le langage. C'est ce que résume Philippe Albèra en ces termes :

La signification [...] est une construction toujours soustraite en sa totalité à la conscience de celui qui l'appréhende, une construction qui se réalise dans l'écoute même, et ne répond pas à des plans préalables, à des schémas abstraits, ou à des conventions, mais à des déterminations internes qui ne

⁵⁷⁵ L'énonciation de l'ensemble des gestes qui sont dérivés dans les huit sections qui forment le développement musical de *Répons* est d'ailleurs assurée par l'introduction orchestrale, dont la fonction est en ce sens tout à fait traditionnelle, et contredit partiellement la construction logique que nous avons mis en évidence dans le précédent chapitre.

⁵⁷⁶ P. Albèra, « Entretien avec Luigi Nono », *op. cit.*, p. 19.

peuvent être repérées qu'au fil des écoutes, restant par ailleurs soumises à une interprétation sans fin⁵⁷⁷.

Bien qu'il n'ait jamais théorisé cette conception du fait musical comme une dérivation de la résonance, la méthode de Nono reflète une certaine tendance à son intégration se manifestant sous la forme de deux régimes compositionnels distincts, influant respectivement sur les dimensions polyphonique et temporelle du discours musical. Sur le plan vertical de l'écriture, cette tendance n'est pas propre à ses œuvres convoquant des dispositifs de traitement électronique du son en temps réel. L'élargissement de la monodie résultant de la répartition des voix solistes de la dramaturgie dans les chœurs, mise en œuvre depuis *Intolleranza 1960*, figurait déjà une disposition à la diffraction des objets dans l'espace. Le compositeur généralise ce procédé dans les œuvres gravitant autour du *Prometeo*, ne se limitant plus aux seuls pupitres vocaux. La dislocation totale des unités sémantiques du discours musical et des textes littéraires que nous avons observé dans *Das atemde Klarsein* et *Risonanze erranti* aboutit en effet à une recomposition plurielle de chaque objet – chaque son, phonème, intonation – et s'écarte de la conception d'une polyphonie pensée comme rapport dialogique au profit d'une approche « rayonnante », pour reprendre le qualificatif que nous avons employé pour caractériser la conception boulezienne de la résonance.

Partant de la catégorie de la réverbération du phénomène acoustique⁵⁷⁸, le modèle résonant appliqué à la composition se concrétise également dans une dynamique de déploiement des composantes du discours, fonction à la fois de l'espace musical englobant et des caractéristiques locales propres à chaque objet sonore. Une telle écriture pourrait dès lors s'opposer à l'idée d'un engendrement de l'œuvre par déduction motivique. Ce type de traitement tend en effet essentiellement à soumettre un matériau à des opérations qui lui sont extérieures pour identifier certaines de ses relations internes et les isoler de leur forme originale, tandis que le traitement de la résonance s'épuise par définition dans son propre réseau de virtualités dès l'instant où il est écrit ou donné à entendre. Il se réfléchit en lui-même selon une temporalité lui appartenant en propre et révèle l'ensemble de ses relations internes sous un ordre de simultanéité, rejetant toute idée de progression dans sa présentation. En ce sens, il se réalise

⁵⁷⁷ P. Albèra, « L'humanisme en question », *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2008, p. 180.

⁵⁷⁸ Définie comme la capacité d'un système à « être le siège d'oscillations de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre un régime d'équilibre qui dépend des éléments dissipatifs propres au système » (M. Castellengo, *Écoute musicale et acoustique*, Paris, Eyrolles, 2015, p. 529), le régime physique d'excitation par résonance ne se confond pas avec l'usage commun du terme. Selon Michèle Castellengo, « il signifie que le son continue à se propager après qu'a cessé l'excitation. Dans ce cas, le terme correct est plutôt *réverbération*. » (Idem, c'est l'auteure qui souligne).









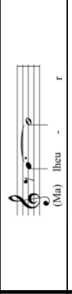
pleinement dans l'écriture fragmentaire que Luigi Nono adopte dans la plupart de ses œuvres tardives : cette dernière met en regard des structures musicales hétérogènes et autonomes sans les soumettre à une ligne temporelle unitaire dictée *a priori* par un ou plusieurs éléments considérés comme générateurs dans le discours. L'acte de composition consiste alors à présenter cette simultanéité dans l'ordre de la succession qui conduit empiriquement toute œuvre musicale sans contraindre ses différents objets à une dialectique hégélienne, c'est-à-dire à un processus de dérivation et de synthèse des différents termes de la phrase musicale.

L'essence polycentriste de cette écriture vise précisément à dissocier la musique d'une pensée gouvernée par une « logique de sens⁵⁷⁹ » et la temporalité linéaire et continue qu'elle implique, prévenant l'œuvre de toute réification de la superstructure tel que le compositeur le reprochait à la méthode sérielle généralisée. La logique à l'œuvre dans cette démarche esthétique s'attache à revaloriser le silence comme lieu de réunion et d'articulation des scansion distribuées dans l'espace. Toutefois, cet agencement ne se manifeste pas à travers l'ordonnement d'un discours conçu comme déploiement rhétorique d'un raisonnement, mais bien plutôt comme un nœud où se rencontrent et se réfléchissent tous les objets de la composition, offrant à l'auditeur la possibilité de percevoir un sens émergeant dans l'instant de l'écoute à travers la somme infinie des relations que lui propose silencieusement le compositeur.

Le dispositif de présentation de la simultanéité des objets dans l'ordre de la succession ne s'applique pas uniquement aux différentes structures d'une œuvre, il légitime également un procédé spécifique de répétition – ou, pour être plus exact, de « retours » – à un niveau structurel inférieur, lorsqu'il s'attache aux différentes virtualités d'un seul élément. Si la logique nonienne repose sur l'intégration des éléments autonomes qui la composent dans un espace musical non contraignant et, corrélativement, sur la révélation de la distance incompressible les séparant – distance dans laquelle la relation s'origine au présumé de l'écriture –, cette dynamique double resurgit aussi lorsqu'un événement préexistant est injecté de nouveau dans l'espace musical. *Risonanze erranti* se confronte précisément à cette situation, qu'elle interroge au centre même de sa structure par son tissu référentiel musical. Les différentes apparitions de chacun des groupes issus des œuvres choisies de Ockeghem, Josquin et Machaut déclinent un matériau unique dans des configurations extrêmement diverses, ne correspondant en rien à l'expression d'une écriture développante.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 179.

Comme le montre la figure 4.35, l'agencement des fragments et l'exploitation du matériau initial sont similaires pour les groupes *Ockeghem* et *Josquin*. Les motifs résonnent librement dans différents espaces musicaux qui révèlent négativement leurs relations internes. Les deux fragments les plus longs ne dépassent pas la phrase musicale initiale. Dans *Ockeghem 1*, l'exposition du motif joué par les crotales est circonscrite par le texte noté comme indication de jeu, respectant le rapport de brèves et de longues établi par le musicien franco-flamand et se limitant à des rapports de quintes et de secondes mineures. La citation de l'œuvre de Josquin Desprez est écrite sur le même principe : dans *Josquin 10*, le trombone énonce une courte séquence réduite à la seule expression de « Adieu mes amours », conservant l'enchaînement des hauteurs et le profil rythmique du thème tout en évitant soigneusement d'inscrire la phrase dans une métrique régulière. Le motif est alors brièvement prolongé par la mezzo-soprano qui chante le texte mais en éclate le rythme et réduit les intervalles à la quinte, puis par les crotales qui renversent les quatre premiers termes de la phrase. Les autres sections, beaucoup plus courtes, reposent sur un seul élément issu du matériau initial, rendant l'identification de la référence beaucoup plus complexe au regard des moyens d'écriture déployés dans toute l'œuvre – les intervalles de quintes justes et diminuées (*Ockeghem 3* et *Ockeghem 13*) et de secondes majeures et mineures (*Josquin 2*, *Josquin 11* et *Josquin 9*) sont omniprésents dans les dernières œuvres de Nono. Ce procédé influe d'emblée sur la présentation des différents fragments de chaque ensemble référentiel. Les variations n'étant pas engendrées par une écriture déductive, elles n'indiquent pas d'ordre de succession qui conduirait le déroulement discursif *a priori*. Dès lors, les différentes sections de la partition ne peuvent se succéder immédiatement et requièrent le silence comme condition d'émergence et d'extinction, seule dimension musicale apte à articuler des espaces sonores et dynamiques qui ne sont liés par aucun principe de causalité, tout en évitant de les présenter sous l'ordre d'une progression induite par une orientation logique empirique en surface.

	Fragment long	Fragment moyen	Fragment court
N° fragment	Josquin 10	Josquin 11	Josquin 2
Citation			
Effectif (motif)	Voix, tb., crot.	Crot.	Voix, picc., tb.
Effectif (accompagnement)	Picc.	Picc., crot.,	Cl. sardes (texture)
Transformation élec.	-	-	-
Spatialisation			
Ponctuation percussions	-	-	X
<i>Josquin</i>			
N° fragment	Ockeghem 1	Ockeghem 13	Ockeghem 3
Citation			
Effectif (motif)	(Crot.) ^a	Voix	Voix
Effectif (accompagnement)	Cl. sardes (texture)	Picc., tb.	Crot.
Transformation élec.	-	Harmonizer (voix)	-
Spatialisation	-	-	-
Ponctuation percussions	-	-	-
<i>Ockeghem</i>			

^a La phrase polyphonique jouée par les cravales ne cite pas le thème, mais expose un matériau original dérivé des valeurs rythmiques et intervalles issues de la phrase « Malheur me bat »

Figure 4.35 : « espaces musicaux » des fragments *Ockeghem* et *Josquin, Risonanze erranti*⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Le fragment intitulé *Josquin 6* ne figure pas sur ce tableau car il n'est pas directement issu de l'œuvre de Josquin, mais reprend les caractéristiques du groupe *Machaut*, depuis le texte chanté par la mezzosoprano (« Pleure ») jusqu'aux mouvements de spatialisation.

Les paramètres sur lesquels Nono interagit pour créer les différents contextes d'apparition des fragments ne recouvrent pas seulement le domaine empirique, ou fréquentiel du phénomène sonore. Le compositeur y déploie aussi de nombreuses indications de jeu qui s'apparentent à des effets de résonance sémantique ouvrant localement le discours vers des réseaux de significations secondaires. Dans les fragments *Josquin*, la résurgence de modes d'expression issus d'une pratique vocale avec laquelle Nono semblait pourtant avoir rompu octroie une couleur particulière aux quatre emprunts à *Adieu mes amours* : le mot « Adieu » est systématiquement chanté en un seul mouvement sur une seconde mineure descendante, successivement accompagné des indications « *addolorato-triste* » (*Josquin 2*) et « *doloroso, wie "remember me"* » (*Josquin 9*) et « *con pianto interno (Gesualdo)* » (*Josquin 10*)⁵⁸¹. Notons par ailleurs que cet élément de caractère n'est jamais appliqué à l'échelle de la section entière, les parties instrumentales étant interprétée « *dolcissimo* » voire « *suoni bellissimi-dolcissimi !!!* » comme il est indiqué dans *Josquin 10*, ou « *lieve ma sentito* [doux mais entendu] » dans *Josquin 2*. Ce moyen compositionnel se rapporte à une catégorie de modes de jeu plus large, identifiée par l'indication « *lontanissimo* » provenant des « chœurs lointains » du *Prometeo*. Ces séquences morcellent à de nombreuses reprises le drame déjà très fragmenté à la fois par l'alternance entre l'action et les commentaires de la *Mythologie* propre à la tragédie classique et par une écriture musicale très silencieuse. Le compositeur décline les *cori lontanissimi* en cinq instances différentes, chacune étant attribuée à une section de l'œuvre : le *Prologue*, la *Première île*, le *Premier stasimon*, les *3 voci a* et la section intitulée *3°-4°-5° isola*.

Ces chœurs sont très présents dès le début de la tragédie : huit séquences ponctuent l'énumération des Dieux, déclamée par les deux récitants. La première intervient avant même le début de la pièce, annonçant d'emblée la catégorie *Gaïa* du matériau musical dans une séquence qui évoque la fonction de l'anacrouse. Les quatre pupitres chantent précisément le nom de la déesse mère sur les quintes successives *fa/do* et *ré/la*. Les sept séquences suivantes soulignent les mots « Gaïa - engendra - Ouranos - les montagnes - Oceanos - Rheia - Iapétos - Prométhée », en réponse aux extraits de la *Théogonie* d'Hésiode confiés aux récitants et aux éclats du *Maître du Jeu* de Cacciari⁵⁸². La fonction de ces chœurs très lointains n'est pas exactement similaire à celle identifiée dans la partition de 1986 car elle ne renvoie pas au profil

⁵⁸¹ *Josquin 11* n'est accompagné d'aucune suggestion d'expression car c'est le texte lui-même qui endosse cette fonction, soutenant le geste instrumental joué aux crotales. Quant au fragment *Josquin 6*, nous avons déjà dit qu'il tranchait nettement avec les autres fragments du groupe en ce qu'il reprend toutes les caractéristiques textuelles, musicales et sonores de l'ensemble tiré du *Lay de Plour* de Machaut.

⁵⁸² Comme le résume Laurent Feneyrou, le *Maître du Jeu* est un recueil « fait de citations, dislocutions, traductions, commentaires et paraphrases des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Benjamin. » (L. Feneyrou, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, op. cit., p. 303.)

sémantique d'une pratique antérieure précise. Toutefois, le fait que ce dispositif choral soit utilisé dans le *Prologue* pour annoncer notamment les noms de Gaïa et du Titan n'est pas anodin. Le *Prometeo* de Nono et Cacciari n'est pas un protagoniste unique mais un personnage allégorique à travers lequel résonne un ensemble d'auteurs, de penseurs et de figures mythologiques choisies. Comme l'écrit Laurent Feneyrou, « Prométhée sera tour à tour, ou simultanément, Ulysse, Achille, Moïse et les passants de notre modernité⁵⁸³. » C'est cette polysémie que figure l'évocation en écho des deux noms grecs en ouverture de la tragédie. Le procédé se poursuit au cours de la *Première Île*, dans laquelle les *Mythologies* chorales interrogent le Titan dont la voix absente résonne dans les quatre groupes orchestraux à six reprises⁵⁸⁴.

Le premier *stasimon*, positionné après la deuxième île dans la chronologie de l'œuvre, renverse cette construction. Les solistes et le chœur, qui chantent un extrait d'*Alceste* d'Euripide soutenus par les instruments à vent – jouant selon l'indication « *suonare e cantare*⁵⁸⁵ » – sont interrompus à quatre reprises par des souvenirs lointains [*ricordo lontanissimo*]. Ces séquences sont confiées aux groupes orchestraux. Ils retrouvent alors momentanément leur timbre instrumental classique, se démarquant nettement de l'écho vocal qu'ils forment autour des chanteurs. Les souvenirs instrumentaux interviennent de nouveau dans les 3 *voci a*, sous une forme extrêmement condensée que Nono appelle des « échos de souvenirs lointains » [*ricordo lontano eco*]. Ils sont réduits à des sons tenus interprétés par la flûte basse et la clarinette contrebasse, rompant le déploiement continu de la texture sonore principale aigüe et presque silencieuse. Enfin, dans la section qui brise et recompile simultanément les trois dernières îles, six échos suspendent irrégulièrement le discours. Contrairement aux séquences que nous venons de décrire, celles-ci n'évoquent pas une profondeur sémantique abstraite mais font directement résonner des extraits du *Prologue*. Ceux-ci s'ajoutent alors à une construction littéraire déjà très riche. Prises en charge par le chœur accompagné des instruments à cordes les plus graves et les instruments à vent des quatre orchestres, ces ponctuations reprennent en effet certaines propositions de la section introductive de l'œuvre⁵⁸⁶ pour les confronter aux textes de Sophocle, Hölderlin, Schoenberg, Hésiode, Eschyle, Nietzsche et Nono lui-même⁵⁸⁷. La mise

⁵⁸³ L. Feneyrou, *De lave et de fer*, op. cit., p. 201.

⁵⁸⁴ Seule la dernière intervention du chœur n'est pas catégorisée comme « *coro lontanissimo* », concluant la section sur la question « nommes-tu vérité cette étroite clairière ? [*chiami verità stretta radura* ?] ».

⁵⁸⁵ L. Nono, *Prometeo (Versione 1985)*, facsimile de la partition manuscrite, Milan, Ricordi, 1985, p. 147.

⁵⁸⁶ Selon l'ordre d'apparition dans la section 3^o-4^o-5^o *isola* : « ne vibre-t-il pas encore un souffle », « Rhea », « écoute », « Ouranos ». Le premier extrait est cité à deux reprises, aux échos chiffrés « a » et « c ».

⁵⁸⁷ D'après Klaus Pauler, le compositeur cite le titre de son œuvre *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum*, créée en 1985 pour flûte basse, clarinette contrebasse et électronique en temps réel, qui intervient dans la

en regard n'a toutefois pas lieu dans le domaine du langage : seuls les profils polyphoniques, harmoniques et rythmiques des « chœurs très lointains » sont reproduits dans ces échos du *Prologue*. Autrement dit, les textes ne sont pas prononcés mais se révèlent « en creux » de leur empreinte musicale.

L'écriture de la résonance n'apparaît finalement pas seulement comme un outil pour la composition, elle renvoie à un mode spécifique de penser la musique s'originant dans la nécessité de réactualiser le matériau à chacune de ses itérations de sorte qu'il ne soit jamais seulement réexposé, mais qu'il nourrisse le son à chaque instant où il est présenté, découvrant systématiquement de nouvelles virtualités. Une telle conception de la musique emprunte directement à Walter Benjamin et sa vision de l'histoire irradiant l'esthétique tardive de Luigi Nono au point de prendre une place primordiale dans le livret de la « tragédie de l'écoute ». Les thèses *Sur le concept d'histoire* du penseur allemand, qui « puise à trois sources très différentes : le romantisme allemand, le messianisme juif, le marxisme⁵⁸⁸ » pour construire une philosophie de l'histoire non assujettie à l'impérialisme des « vainqueurs », propose de concevoir le rapport historique au passé autour de la notion de « rédemption ». Selon Michael Löwy, commentateur et traducteur de Benjamin, cette rédemption revêt une double acception. Entendue en son sens théologique, « elle signifie [...] l'émancipation des opprimés⁵⁸⁹. » Cependant, cette émancipation n'est pas imposée par le haut, issue d'une inspiration divine. Elle provient au contraire des générations qui précèdent. Ainsi,

Dieu est absent, et la tâche messianique est entièrement dévolue aux générations humaines. Le seul messie possible est collectif : c'est l'humanité elle-même – plus précisément, [...] l'humanité opprimée⁵⁹⁰.

La « faible force messianique⁵⁹¹ » accordée à chaque génération passe par un acte de remémoration s'opposant à la contemplation historiciste en ce qu'il opère simultanément une influence du présent sur le passé et du passé sur le présent, dans un mouvement que le philosophe compare lui-même à une forme « d'héliotropisme » par lequel « le passé [...] tend

Cinquième île sous la forme d'un texte non récité. Voir K. Pauler, « Partition d'écoute », traduit de l'allemand par Martine Passelaigue, dans *Luigi Nono. Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, Vienne, Col Legno, 2007, 2CD, p. 97.

⁵⁸⁸ M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 5.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

à se tourner vers le soleil en train de se lever dans le ciel de l'Histoire.⁵⁹² » En l'idée selon laquelle la mémoire rédemptrice accueille à chaque instant un passé au visage réactualisé à la lumière du présent résonne précisément l'écriture musicale de Luigi Nono. La pensée fragmentaire d'une musique, dont la résolution dans le silence libère les objets de son discours de toute logique chronologique de sens, s'inscrit dans le refus du retour au même sur lequel repose la *Jetztzeit* benjaminienne, moment suspendu rompant avec la continuité historique et s'arrachant du temps homogène des horloges. En ce sens, ce que nous avons identifié comme un régime compositionnel issu de la réverbération, expression d'une esthétique de la résonance érigée comme antagonisme de l'articulation discursive motivique du matériau musical, se rapporte plus à l'essence de la pensée de Benjamin que de la pensée musicale mixte fondamentalement thématique mise en œuvre par Pierre Boulez dans *Répons*, malgré le fait qu'elle décline des axiomes relativement similaires. Chez Luigi Nono, la résonance n'impose pas de profil temporel au déploiement du discours tel que le propose le compositeur français – vers l'épuisement par le vide ou la saturation de l'espace sonore –, elle maintient la pensée à l'écart de sa présentation, considérant chaque son comme une monade, selon l'analyse leibnizienne qu'en fait Laurent Feneyrou :

Dans chaque son se donne une infinité de perceptions minimales, et dans *Prometeo* se forge l'idée que toute harmonie, saturée de tensions, miroite les autres, dont nous écoutons les différences et le degré de perfection⁵⁹³.

Si cette conception est finalement très éloignée du paradigme de l'écriture musicale hérité de la tonalité, il est alors tout à fait significatif que Nono ne rompe jamais totalement avec la notion de matériau. Tout comme il s'attache à conserver au plus profond de ses œuvres le sens et les différents langages des sources documentaires, littéraires ou poétiques qu'il emploie, transforme et recompose, son projet musical ne cherche pas à s'affranchir de la composition, de sa loi et de sa présentation. La rupture n'est alors pas violente, elle tire sa radicalité de la mise en résonance des pratiques passées avec les moyens techniques actuels. C'est dans ce procédé que se joue la singularité de l'esthétique nonienne : le maintien d'un matériau confère une épaisseur au sens musical qui ne s'épuise pas dans l'approche éminemment sonore du compositeur car, bien qu'elle n'obéisse à aucune construction logique dictée par le haut selon les possibilités combinatoires de surface du matériau prédéterminé,

⁵⁹² Thèse IV. Ibid., p. 44.

⁵⁹³ L. Feneyrou, *De lave et de fer*, op. cit., p. 207.

l'œuvre évolue tout de même dans le réseau de relations que ce dernier lui offre, réseau infini mis au jour par les technologies de traitement électronique du son.

Ce statut ambivalent du matériau musical participe d'un contexte musical et esthétique propice à l'émergence d'une fonction auratique dans la composition comparable à celle théorisée par Antoine Bonnet dans le projet de Pierre Boulez. La dynamique de rayonnement inhérente à un matériau musical ne se révélant que dans sa propre altérité fait écho aux déclinaisons de « phénomènes adjacents » virtuellement présents dans un « phénomène principal », essence de l'appoggiature à partir de laquelle le compositeur de *Répons* se propose de réinvestir l'expression de l'œuvre d'art occidentale que le sérialisme avait tenté de liquider. Bien que Nono partage avec Boulez la volonté de retrouver la nécessité de l'instant dans l'expérience musicale, celle-ci ne se manifeste pas de la même façon dans le projet esthétique qu'il met en œuvre. Si sa musique est dotée d'une forme d'aura composée, elle ne peut être comprise comme un élargissement de procédures d'écriture thématique prolongeant la dialectique du texte musical et de sa réalisation. L'approche structurale typiquement boulezienne vise en effet à contenir cette fonction par l'écriture, préservant ainsi une capacité de contrôle sur l'aura : c'est au compositeur que revient la responsabilité de rendre sensible le réseau de potentialités internes au matériau en l'organisant dans une forme discursive certes complexe et équivoque, mais sans jamais céder à la volonté de diriger l'écoute. En ce sens, la conception de l'aura qui se manifeste dans les œuvres de Boulez semble correspondre au mode architectural que propose Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Pour le philosophe, le statut artistique de l'architecture doit être saisi à la lumière de son appréhension par « les masses ». Selon lui, « [les] édifices sont accueillis de deux façons : selon l'usage qu'on en fait et selon la perception qu'on en a⁵⁹⁴. » La réception des ouvrages architecturaux ne peut donc dépendre de leur seule « contemplation » – entendue comme le dispositif de l'expérience esthétique selon lequel le spectateur « peut laisser libre cours à ses associations d'idées⁵⁹⁵ » – mais passe nécessairement par une dimension que le philosophe qualifie de « tactile ». Cette dernière prime sur la perception visuelle de l'objet et se soustrait à l'état d'attention que les autres productions artistiques requièrent au profit d'un mode d'entendement reposant sur « l'accoutumance ». C'est bien de cette configuration que relève

⁵⁹⁴ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2014, p. 87.

⁵⁹⁵ Ibid., p. 83.

l'aura boulezienne : son appréhension n'appert pas exclusivement de la contemplation libre de l'objet par l'auditeur, elle reste assujettie à son articulation dans l'édifice structurel en dernière instance. Elle n'apparaît pas uniquement dans l'effort d'attention de celui qui écoute, duquel elle proviendrait par voie de conséquence, mais se donne à entendre immédiatement – au moins en partie –, dans le déroulement du discours musical. La prolifération qui sature les dernières séquences de *Répons* illustre bien cette situation : c'est en creux de l'état « d'a-perception » global dans lequel se déploie la polyphonie, induit par une perspective compositionnelle structurale par excès, que transparait la fonction auratique des phénomènes adjacents, découvrant simultanément les réseaux de virtualités contenus par chacun des objets en présence.

La pensée de Nono s'oppose d'emblée à l'approche exclusivement structurale de l'aura que nous venons de décrire, car il n'envisage pas le principe de virtualité du matériau comme un moyen d'ouvrir la composition vers le domaine sonore pour le mettre au service de l'établissement d'un texte musical. L'aura y figure au contraire une dimension de l'écoute résistant à l'organisation logique en maintenant une distance entre l'œuvre et l'expérience esthétique qu'elle initie, « ultime soubresaut d'un concept dialectique à l'œuvre dans les partitions du dernier Nono⁵⁹⁶ » selon Feneyrou. Elle n'est fonction de la composition que dans la dissolution de l'articulation déterminée, invitant l'auditeur à accéder aux infinies relations contenues dans le son au cours des nombreuses suspensions silencieuses qui jalonnent la musique. Le recours à un dispositif électronique, souvent en retrait mais néanmoins omniprésent, est indispensable à ce projet. Distribuant chaque son dans un espace – réel et sonore – diffus aux longues réverbérations, ce dernier ne vise pas à déterminer des opérations d'écriture de manière positive comme c'est le cas dans *Répons*. Il est plutôt le garant du rayonnement des objets musicaux, révoquant le déroulement successif des événements pour en révéler hétérogénéité. L'activation croisée du dispositif électroacoustique des troisième et quatrième îles du *Prometeo*, les transpositions microtonales des *harmonizers* et les boucles récursives de *Risonanze erranti* rendent sensible la présentation multiple et totale de toutes les relations internes propres à chaque son, sans pour autant privilégier un nombre restreint de rapports de succession au nom d'un raisonnement discursif progressif.

Cette double caractéristique résonante et auratique du phénomène musical, qui diffère de l'approche esthétique de Pierre Boulez en ce qu'elle ne participe pas à englober le principe de virtualité dans une expression musicale discursive complexe mais structurellement

⁵⁹⁶ L. Feneyrou, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, op. cit., p. 198.

déterminée et fixée sous l'autorité de la déduction thématique, témoigne finalement d'une manière de penser la musique qui en situe l'expression en deçà du langage. La méthode de composition de Luigi Nono n'engendre pas des œuvres musicales au sens traditionnel du terme mais elle s'attache à offrir les conditions d'émergence du sens sans l'obliger. Prenant l'intonation pure comme seul mode de l'apparaître, sa musique est manifestation d'une pensée donnant accès aux sens multiples qu'elle véhicule sans toutefois en imposer une seule et unique configuration. Si, comme nous l'avons vu, le système d'écriture de Luigi Nono ne s'émancipe pas du langage musical et de sa logique, il n'y a jamais recours en dernière instance. Lorsque le compositeur convoque le Verbe, il n'est lui-même jamais réduit à un sens unique par son insertion dans un énoncé littéraire. Le mot y est un concept, le contour de son propre réseau de significations, de références, de sa propre histoire actualisée à chaque fois qu'il est prononcé. La composition devient le commentaire de son propre langage, de sorte que la forme ne trouve sa cohérence que dans le son, à chacune de ses réalisations.

Dans le *Prometeo*, la tragédie n'est ainsi jamais présentée sous le mode du récit. Paradoxalement, la seule évocation affirmée d'une écriture musicale déductive héritée des procédés narratifs de la tonalité apparaît à la fin de la *Deuxième Île*, dans le *Premier Stasimon*. Cette section instaure temporairement un dispositif statique, très peu marqué par le traitement électronique en temps réel. Ce dernier se résume ici à une émulation fine de la résonance des églises vénitiennes dans lesquelles étaient pratiqués *cori spezzati* antiphonique de la Renaissance, sous le modèle célèbre de la basilique San Marco. S'étend alors une polyphonie concertante reprenant les codes conventionnels de l'œuvre de musique occidentale. Chaque instrument est subordonné à la voix, tant au niveau du phrasé que du timbre. Nono use notamment de l'indication de jeu « *a sonar e a cantar* », indiquant aux instrumentistes des groupes orchestraux de chanter les hauteurs en même temps qu'il les joue, directement dans l'embouchure pour les instruments à vent. La forme de la section est elle-même tout à fait traditionnelle, en ce qu'elle se divise clairement en un profil tripartite A-A'-B, adapté à la fois au discours musical et à l'agencement du texte littéraire, selon l'analyse que propose Carola Nielinger-Vakil⁵⁹⁷. Le fait que cette structure antiphonique très connotée, représentant l'idée de la composition à laquelle s'oppose fondamentalement Luigi Nono, apparaisse précisément dans une section dont la fonction dramaturgique repose sur la suspension de la tragédie est particulièrement significatif : après avoir rigoureusement déformé les structures de l'écriture déductive dans *Das atemde Klarsein* et après avoir définitivement rompu avec le principe

⁵⁹⁷ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 403.

thématique qu'il maintenait encore au moins en surface du texte musical dans ses premières partitions mixtes, le compositeur italien parachève cette entreprise critique en reléguant les vestiges de cette pratique à une section extérieure au discours tragique⁵⁹⁸. Ce faisant, *Prometeo* s'inscrit autant dans la continuation d'une histoire singulière de la musique occidentale propre au contexte vénitien qu'il invite à faire l'expérience d'un discours autre qui « étrange » l'écriture. Dès lors, c'est la construction discursive elle-même qui se déploie sous la fonction de l'aura telle que Benjamin la définit, « apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il⁵⁹⁹. »

⁵⁹⁸ Notons que Nono intègre le moment de l'indéterminisme à son évocation musicale de l'histoire de la musique occidentale, en ce qu'il conçoit le *Premier Interlude* à partir de procédures de hasard. Cette section, qui constitue le point central de la tragédie et figure le « passage étroit vers un “nouveau Prométhée” » (J. Stenzl, *Luigi Nono : Texte, Studien zu seiner Musik*, Zurich, Atantis, 1975, p. 111, cité dans C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 407), évolue dans un registre harmonique très restreint, à la frontière du silence, avec des modes de jeu inédits neutralisant au maximum le timbre des trois instruments, tandis que la voix d'alto soliste cite des extraits d'*Alceste* d'Euripide et introduit le symbole nietzschéen du *Wanderer*. La sélection des combinaisons de hauteurs, de timbres, de densité et de durées pour chaque bloc de la composition est ainsi tirée au sort, tout comme la spatialisation de la partie vocale. Le recours à une telle technique – ou à un tel refus de la technique musicale, si l'on se réfère au sens de la critique adressée à Cage par les compositeurs de Darmstadt – n'est toutefois pas à comprendre comme une contradiction dans le projet esthétique du compositeur italien. Ce principe qu'il n'a cessé de dénoncer apparaît comme une représentation de la notion d'errance et du renoncement à l'utopie prométhéenne, participant à la suspension de la progression de l'écriture et au statisme de la texture resserrée, mais ne prend pas part pour autant à l'approche inédite de la discursivité musicale dont le *Prometeo* se fait le manifeste, négativement.

⁵⁹⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

Partie n° 3 :

L'espace et l'ornement, deux paradigmes pour l'organisation de la pensée musicale mixte ?

Chapitre Quatrième :

Implications spatiales du rejet des structures développantes et déductives de la logique

En introduction de son *Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Francis Bayer rappelle que l'espace est l'une des préoccupations majeures des compositeurs au cours du XX^e siècle, innervant la création jusque dans l'appréhension du discours musical. Selon lui,

L'importance d'une telle notion est si manifeste qu'il est presque devenu banal aujourd'hui d'affirmer que l'histoire de la musique contemporaine est l'histoire de la conquête ou de la reconquête de l'espace ; c'est donc de reconnaître implicitement que la spatialité est constitutive de toute œuvre musicale au même titre que le temps et qu'il existe une expérience proprement auditive de la spatialité dont la musique contemporaine, plus que toute autre, a contribué de manière décisive à nous faire prendre conscience⁶⁰⁰.

En instaurant d'emblée une portée esthétique à la définition de la dimension spatiale de la musique écrite, celle qui se constitue en œuvre et qui se fixe sur la partition, le musicologue inscrit sa réflexion dans une tradition théorique qui, bien que reléguée à un plan secondaire du commentaire esthétique porté sur la musique avant le XX^e siècle, n'en est pas moins fondamentale dans l'évolution de la discipline artistique. D'après Hugues Dufour, qui dresse un constat similaire dans un article dont le titre « L'espace sonore, "paradigme" de la musique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle » fait figure de programme, l'expression s'origine à la période baroque dans « l'échange permanent et essentiel qu'elle pratique entre l'idiome instrumental et le modèle vocal⁶⁰¹. » En effet,

La voix est d'abord une volute dans un espace organisé par des timbres ; la basse continue, le style monodique, la pratique de l'ornementation, l'extension considérable des registres instrumentaux, concourent à une

⁶⁰⁰ F. Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Kincksieck, 1987, p. 9.

⁶⁰¹ H. Dufour, « L'espace sonore, "paradigme" de la musique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle » dans J.-M. Chauvel et M. Solomos (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 177.

articulation de l'espace sonore qui, pour autant, n'est pas préméditée ni délibérément réfléchie⁶⁰².

Pour Costin Cazaban, cette qualité d'espace apparaît dès l'instant où la musique se constitue en une forme logique. Elle y représente notamment la capacité qu'ont les objets musicaux à établir entre eux un réseau de relations qui s'oppose à la progression du temps mesurable. Pour reprendre les termes du musicologue, « le vecteur spatial représente une tendance “à rebours” que manifestent les éléments musicaux, celle de résister à la diversification dont naît le temps musical, de remonter ce temps⁶⁰³. » Ainsi, la cohérence que vise toute œuvre de musique pensée comme expression d'un discours⁶⁰⁴ ne peut être atteinte qu'au prix d'une spatialisation conceptuelle des objets qu'elle articule, leur attribuant une existence abstraitement antérieure identifiée par les similitudes syntaxiques qu'ils présentent avec des éléments qui les précèdent dans le déroulement musical, et un prolongement dans le futur à partir de leur potentialité. À cet égard, la tonalité apparaît singulièrement comme un système intégralement dirigé par l'espace sonore ainsi formulé, en ce que la composition – et, par extension, la pensée musicale – détermine des objets identifiés, à l'écart du temps, et les articule alors dans des schémas formels pondérés par les possibilités qu'offre le matériau établi dans l'espace non homogène de la loi d'écriture. Cette acception de la dimension spatiale de la musique, que Makis Solomos propose de nommer « espace de représentation⁶⁰⁵ », ressurgit alors à tous les niveaux du système symbolique qui organise la partition, depuis la registration des hauteurs à l'agencement des pupitres de la partition d'orchestre.

Or, si cette configuration a trait à la constitution discursive d'une œuvre, l'hypothèse d'un renouvellement du vecteur spatial de la pensée et de la loi de composition dans l'établissement des projets esthétiques « mixtes » de Pierre Boulez et Luigi Nono peut être immédiatement formulée. Le refus de la logique déductive aristotélicienne que le compositeur italien met en acte dans ses dernières partitions semble en effet s'opposer à l'idée d'un espace sonore compris comme moyen d'identification conceptuelle des objets de la musique au même titre qu'il rejette l'écoulement uniforme et positif du temps imposé par le processus syllogistique dont dépend précisément l'institution d'un passé fictif et d'un futur potentiel de l'écriture. La problématique

⁶⁰² Idem.

⁶⁰³ Costin Cazaban, « Le temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre œuvre critique » dans J.-M. Chouvel et M. Solomos (dir.), *op. cit.*, p. 56.

⁶⁰⁴ Discours qui, d'après l'auteur, se manifeste sous le régime spécifique de la tautologie en ce que « le temps et l'espace musical ne préexistent à leur mise en discours et se déterminent à chaque instant » (Idem).

⁶⁰⁵ M. Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, PUR, 2013, p. 417.

qu'engage *Répons* ne correspond certes pas aux mêmes enjeux, notamment en ce que Boulez ne cède jamais à l'exigence d'un mode d'apparence cohérent dans l'agencement de la grande forme, mais elle renvoie néanmoins à un état de l'espace sonore similaire. Le principe de virtualité qui sature les structures sous l'action combinée de la résonance et de l'aura engendre lui aussi une situation de rupture vis-à-vis de l'espace sonore tel qu'il se manifeste dans le discours musical syllogistique⁶⁰⁶, suscitée par le fait que celui-ci est désormais pleinement composable et participe à la dérivation multiple des plans de perception. Partant, l'espace sonore y est abordé comme une dimension consciente de la musique ; il ne surgit pas de la cohérence du discours mais il peut en être la cause. Par ailleurs, c'est précisément sur cette « composabilité » des espaces paramétriques de la musique que s'attache la seule contribution théorique de Pierre Boulez quant à ce domaine, imaginée dans le prolongement du sérialisme qu'expose *Penser la musique aujourd'hui*. Notons que cette dissociation de l'espace et du temps dans l'écriture est l'une des constantes des projets pourtant divers de la généralisation de la série : le temps n'y intervient que dans la réalisation, en tant que représentation d'un espace de paramètres complexes déjà déterminé, rompant avec le dynamique de communication entre les deux dimensions que propose Cazaban.

La fonctionnalisation consciente de l'espace qui transparaît chez Luigi Nono s'attache quant à elle à une autre définition de l'espace, plus singulièrement élaborée dans les pratiques musicales électroacoustiques. En lien avec une redécouverte de l'écoute qui, comme nous le verrons, préside à l'approche esthétique nouvelle qu'il édifie pour le *Prometeo*, ses partitions mixtes se fondent sur la spatialité du phénomène sonore pour s'éloigner définitivement de l'expression contrainte par les relations abstraites de l'écriture. Ce faisant, le compositeur italien envisage le vecteur spatial comme le *milieu* d'émergence du musical qui ne s'y déploie plus en relation avec la structure mesurée, tempérée et nécessairement fixée du système de notation mais se recompose librement en elle-même par un mouvement ininterrompu de réflexion et de réverbération. L'espace apparaît alors comme un paradigme en vertu de sa capacité à révéler négativement le son – et à être révélé par lui –, conférant à l'œuvre un caractère unique et instantané. À l'inverse, la catégorie d'espace qu'ébauche Boulez vise moins à re-localiser la musique dans son environnement acoustique qu'à intégrer l'espace physique au réseau de structures discriminées qu'assemble la composition. Cette divergence

⁶⁰⁶ Rappelons que, conformément à la démonstration que nous avons menée en introduction de ce volume, cette expression désigne le mode d'apparaître de l'œuvre soumis au développement thématique, dont la déduction du matériau obéit à une hiérarchie pyramidale se référant à un nombre très limité de thèmes qui engendre rigoureusement les objets de la composition et détermine les proportions de sa forme.

fondamentale se manifeste alors dans tous les termes de la polysémie que recouvre la notion d'espace musical, tant dans la construction du dispositif de spatialisation et de son intégration aux moyens de l'écriture que dans la réévaluation esthétique de la logicité de la musique.

1. « L'espace sonore » de Pierre Boulez : vers une approche discriminante et structurale de la spatialisation

Un relevé rapide des questions traitées dans les différentes conférences que Pierre Boulez a écrites pour le Collège de France montre que la problématique de la dimension spatiale, qui semble pourtant être centrale dans les recherches autour de la Nouvelle Musique – en lien avec le développement des technologies de projection du son –, ne figure pas de prime abord parmi les préoccupations qui orientent l'évolution de son projet esthétique⁶⁰⁷. En effet, les quelques réflexions menées autour du statut de la composition dans les musiques électroacoustiques⁶⁰⁸ font uniquement état d'une critique dirigée vers le matériau et son intégration dans un dispositif de création dynamique, mais n'effleurent que rarement les difficultés de réalisation propres au domaine de l'écriture musicale mixte auquel Boulez s'est largement confronté depuis le projet abandonné de *Poésie pour Pouvoir* jusqu'à *Répons* – œuvre contemporaine de ses *Leçons*, rappelons-le. L'écart entre le corpus des écrits théoriques et sa pratique compositionnelle peut sembler d'autant plus surprenant que les partis pris originaux dans la mise en œuvre des dispositifs électroniques des deux œuvres que nous venons d'évoquer, à savoir la circonscription d'un espace de représentation par un ensemble de hautparleurs situés chaque fois hors du champ de vision de l'auditeur et la répartition de l'effectif selon des schémas non conventionnels, se présentent d'emblée comme une décision d'ordre esthétique affirmée dès 1958 dans l'article « Son, verbe, synthèse » publié à l'occasion de la création de *Poésie pour Pouvoir*.

⁶⁰⁷ Les occurrences très peu nombreuses de la notion sont par ailleurs associées à une approche conceptuelle de l'espace sonore qui ne se confond pas avec la dimension réelle de l'espace. L'usage spécifique du terme est affirmé dès le projet pédagogique que Boulez joint à sa candidature au Collège de France. Rappelant succinctement les problématiques de la composition à l'époque moderne, celui-ci écrit en effet : « Notre tradition a homogénéisé l'espace sonore, et tous les efforts de la théorie traditionnelle consistent à faire entrer, de gré ou de force, dans une construction logique et abstraite, bien des éléments qui y résistent par nature » (P. Boulez, « Invention, technique et langage », *PdR III*, p. 53).

⁶⁰⁸ Réflexions qui ne sont jamais abordées en tant que programme thématique mais apparaissent au gré de l'évaluation du statut de l'œuvre, de l'opposition du système et de l'idée, de la généralisation du principe de déduction, de l'engendrement de la forme ou de la responsabilité du compositeur dans sa pensée en acte.

Que devient le concert ? Et la salle de concert ? Il doit, elle doit s'adapter à la conception actuelle de la composition. Le problème de l'espace se pose, en effet, de façon primordiale, l'espace pouvant intervenir comme composante essentielle dans la transmission du signe, du signal musical. Distribution mobile des instruments, répartition non orientée du public, tels sont les deux points principaux sur lesquels doivent maintenant porter les efforts de la réalisation en concert. Alors, naturellement, la perception s'orientera dans un champ autre et l'on sera bien près de désertier l'espace clos – beaux objets contemplés dans l'inutilité et la torpeur – où suffoque la musique d'occident⁶⁰⁹.

Si l'on comprend aisément les raisons pour lesquelles les deux axes de recherches prescrits dans ce paragraphe isolé n'ont pas ou peu abouti⁶¹⁰ suite à la longue hésitation qu'a manifesté Boulez quant à la reprise de la partition conçue sur le poème d'Henri Michaux et, par extension, à de nouvelles tentatives de confrontation de l'écriture avec les outils technologiques alors au seuil de leur évolution, il est toutefois étonnant que Boulez n'offre aucun développement de cette thématique à partir du milieu des années 1970, alors qu'il entreprend la composition de *Répons* et de *...explosante/fixe...*, qui adoptent un dispositif de spatialisation similaire à celui déployé dans la partition de 1958. Par ailleurs, ce qui relevait *a priori* d'un engagement esthétique dans l'exploitation de l'espace de représentation semble finalement être relégué au rang de contrainte péjorative dans l'entretien que le compositeur accorde à Dominique Jameux en 1974. Le désir de « désertier l'espace clos où suffoque la musique d'occident » qui caractérisait la tentative de répartition des instrumentistes dans une spirale à trois dimensions et le positionnement des hautparleurs en périphérie du lieu d'exécution de l'œuvre reparaît moins comme une intention compositionnelle fondamentale que comme un artifice pour échapper à l'impression de « cérémonie crématoire⁶¹¹ » qui émanait de la projection d'une bande dans une salle de concert. Aussi Boulez précise-t-il : « Les haut-parleurs étaient derrière le public : car j'ai bien voulu affirmer qu'un haut-parleur ne vous dit rien

⁶⁰⁹ P. Boulez, « Son, verbe, synthèse », *PdR*, op. cit., p. 166.

⁶¹⁰ L'agencement des instrumentistes sur la scène où au sein de l'espace de représentation n'a en effet pas été exclu du langage musical de Boulez, mais il ne sera jamais traité de façon aussi radicale et spectaculaire que dans *Poésie pour Pouvoir*. La forme spirale ascendante utilisée pour échelonner les groupes orchestraux (à la racine de la spirale) puis les groupes solistes (vers les positions les plus élevées de la plateforme) est en effet plus complexe sur le plan instrumentale que ce que propose *Répons*, en disposant les solistes aux points cardinaux du lieu de représentation, sur le même plan horizontal que celui des hautparleurs et contre l'ensemble instrumental réuni en un seul bloc au centre de l'espace, à hauteur traditionnelle de scène.

⁶¹¹ P. Boulez & D. Jameux, « Entretiens sur *Polyphonie X*, les *Structures pour deux pianos* et *Poésie pour Pouvoir* », *PdR*, p. 189.

visuellement, c'est-à-dire qu'il faut lui tourner le dos pour l'écouter d'une façon correcte⁶¹². » Seules la dislocation de l'ensemble instrumental et la disposition des différents groupes reconstitués relèvent alors d'une fonction compositionnelle, désignant un espace dans lequel instruments et électronique se confondent. C'est précisément la communication entre les deux domaines de l'écriture que Boulez recherche à travers la notion d'espace qu'il développe depuis ses expérimentations sérielles et qui aboutit à une approche esthétique nouvelle dans *Répons*.

a) Une approche *discursive* et déréalisée de l'espace sonore : héritage d'une méthode post-sérielle

Une ambiguïté terminologique fondamentale

Boulez réaffirme le primat du domaine instrumental dans ses recherches compositionnelles à l'occasion d'un court entretien accordé en 1991 à Jean-Jacques Nattiez intitulé « Musique/Espace », seul document traitant explicitement du statut de l'espace physique dans son esthétique musicale. Le compositeur y situe les débuts de son intérêt pour la spatialisation à partir de *Figures, Doubles, Prismes*, œuvre instrumentale créée pour la première fois en 1968. La réévaluation de la géographie scénique y apparaît comme une tâche nécessaire dans la perspective d'un renouvellement du traitement polyphonique de l'orchestre, volonté partagée avec les compositeurs de sa génération. « Autour de 1958, se rappelle-t-il, Stockhausen, Berio et moi ne voulions pas aborder le grand orchestre dans les mêmes conditions que nos prédécesseurs⁶¹³. »

Le choix du vocabulaire n'est pas anodin et requiert de nous y attarder. À la première question du musicologue, qui l'interroge sur la fonction de la « *spatialisation*⁶¹⁴ » dans son écriture musicale, Boulez répond en présentant une technique de prise en compte de l'espace empirique dans la stratégie de requalification de la perception dans son système compositionnel. Il distingue deux types de comportements *a priori* distincts : « l'utilisation dynamique du mouvement sonore dans un espace⁶¹⁵ », qui peut être considérée soit comme un effet audible au premier plan, soit dans une perspective sous-jacente moins « spectaculaire » ; « la

⁶¹² Ibid., p. 191.

⁶¹³ P. Boulez & J.-J. Nattiez, « Musique/Espace », *Lien. Revue d'esthétique musicale, L'espace du son II*, Marcinnelle, Musiques et Recherches, 1991, p. 118.

⁶¹⁴ Ibid., p. 117. Nous soulignons.

⁶¹⁵ Idem.

localisation fine, statique et très précise du son ». Notons que, contrairement à ce qu'il affirme ici, le compositeur reproduit les deux catégories primaires de la mise en espace du son, toutes deux déduites d'une même tendance à la topologie – dans son acception mathématique, comme attention portée aux seules relations de position – du phénomène sonore dans la musique. Le dynamisme que décrit Boulez se rapporte *de facto* au statisme de la position fixe en ceci qu'il figure le déplacement d'un objet délimité, donc une succession de localisations précises. Ces deux configurations de la dispersion des objets de la composition dans le milieu acoustique de la représentation sont alors mises au service d'un principe général de « *clarification* de l'écriture⁶¹⁶ », de la différenciation des strates de la polyphonie. Conformément à l'approche *mixte* de la pensée électroacoustique qu'il élabore dans les années 1970, l'illustration du principe accompagnant sa présentation s'attache à en montrer les conséquences tant du point de vue instrumental, convoquant alors un critère d'artificialité de l'intelligibilité spatiale supportée par l'identification visuelle des sources sonores supposées, que du point de vue de l'électronique où la composition des éléments se fait de manière beaucoup plus directe, en agissant concrètement sur les coordonnées des différentes sources invisibles. Le compositeur introduit enfin un nouvel horizon topographique qu'il nomme « perspective sonore en trompe-l'œil », en ce qu'il est issu d'une rencontre entre le « rayonnement direct d'un instrument et son rayonnement mobile » produit par sa diffusion dans le dispositif de hautparleurs.

Ainsi, il y a des moments où l'on parvient à créer une illusion totale, car on ne sait plus du tout d'où vient le son. Ce qui importe, à mon avis, c'est de créer ce décor illusionniste, une sorte de perspective sonore en trompe-l'œil, si j'ose dire⁶¹⁷.

La définition de la spatialisation sur laquelle repose l'appréhension du phénomène spatial dans la méthode de création de Pierre Boulez laisse finalement entrevoir une attention particulière portée sur l'*articulation* du matériau réalisé qui, comme nous le démontrerons plus loin, préfigure une acception thématique renouvelée de l'espace en musique. Toutefois, l'idée de « décor illusionniste » annonce quant à elle une récupération de la notion d'espace dans un contexte plus classique, entendu comme *espace sonore*, c'est-à-dire en tant que catégorie abstraite de la composition se rapportant à l'ensemble des paramètres pour autant qu'ils puissent se constituer en échelles de valeurs – qualitatives ou quantitatives – modulables dans leur mise en œuvre. En effet, bien que les deux questions concluant l'entretien portent toujours clairement

⁶¹⁶ Idem. C'est Boulez qui souligne.

⁶¹⁷ Idem.

sur la spatialisation en tant que dispositif électronique, les réponses du compositeur aboutissent systématiquement à une réflexion sur l'organisation de l'effectif en lien avec les qualités de timbre qu'offre une occupation renouvelée du lieu de représentation. L'exemple de *Figures*, *Doubles*, *Prismes* que nous venons de citer montre bien que la spatialisation y est plutôt envisagée comme une conséquence technique de la volonté de recomposer le son⁶¹⁸ de l'orchestre et les tensions d'écriture afférentes, que comme un critère opératoire dans l'articulation du discours musical.

Boulez consacre précisément sa seule étude de la dimension spatiale de la musique à l'idée d'espace sonore, développée dans une section de *Penser la musique aujourd'hui* – ouvrage sous-titré « Le Nouvel Espace Sonore⁶¹⁹ » lors de son édition originale, comme le souligne Lambert Dousson. Dans cet ouvrage, la notion couvre alors deux sens sensiblement différentes. La première, abstraite, est exposée dès l'introduction de la réflexion :

En vue de promouvoir une théorie de la série généralisée, il convient, donc, de définir les caractéristiques proprement dites de l'univers sonore qu'elle gouvernera ; nous devons, en conséquence, étudier les constituants de cet univers, les espaces où ils se mouvront, leur trouver des critères communs. Il est nécessaire, au demeurant, d'étendre notre horizon à des univers autres que celui auquel nous sommes habitués⁶²⁰.

Cette acception se réfère donc en premier lieu à la prédétermination des paramètres dans lesquels évoluent les structures issues de la série. Pour cela, Boulez caractérise deux types d'organisation paramétrique compris dans l'opposition entre le continu et le discontinu. Pour reprendre la hiérarchie de la démonstration développée dans la section « Quant à l'espace » de *Penser la musique aujourd'hui*, cette notion se déploie d'abord dans le traitement des échelles de hauteurs puis, par analogie, aux durées, aux timbres et dans une certaine mesure à la dynamique. Ce que le compositeur définit sous le terme d'espace correspond alors à la régionalisation des ensembles de valeurs disponibles pour chacun de ces domaines de l'écriture, désignés dans leur état le plus neutre sous la notion de « continuum ». C'est donc le choix de sa « coupure », son indice d'étalonnage qui le détermine. Le vocabulaire employé par Boulez pour décrire les différentes possibilités d'organisation est par ailleurs plus statistique que géométrique. La valeur de la coupure est ainsi appelée « modulo » et engendre deux types

⁶¹⁸ Le mot « son » ne se rapporte pas ici au phénomène physique qu'il désigne dans son acception la plus neutre, mais indique l'ensemble des relations perceptibles établies entre les lignes de la polyphonie.

⁶¹⁹ L. Dousson, *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Rennes, PUR, 2017, p. 243.

⁶²⁰ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2011, p. 93.

d'espaces : l'espace « droit », proportionnel, qui s'apparente au tempérament dans le domaine harmonique ou au tactus régulier dont les subdivisions se répètent à l'identique dans celui des durées, et l'espace « courbé » dont la valeur varie sur l'ambitus total. La « courbure » de l'espace crée à son tour une dichotomie entre une tendance « focalisée » autour d'un modulo de référence en conservant les proportions initiales et une disposition non focalisée, irrégulière. Or, cette « cartographie » ne renvoie pas à l'espace en tant que phénomène et n'a pas non plus vocation à être intelligible. Cette distribution des paramètres obéit à une articulation supérieure issue de la conjonction des structures :

Quant à l'espace *réel*, puisqu'il est une répartition des structures et une fonction des quatre composantes, [...] il faut adopter notre définition comme nous l'avons fait pour les timbres : le modulo sera la liaison d'une distance périodique avec la périodicité des éléments, ou des groupes d'éléments, qui y sont inscrits. La coupure s'assimilera avec la division de cette distance correspondant à un élément ou un groupe de la période ; le foyer étant défini par : point ou surface accouplés à une famille déterminée de phénomènes⁶²¹.

Or, si le modulo représente un mode de répartition périodique d'ensembles dans l'espace et que la coupure caractérise leur articulation avec des objets musicaux qui en sont extérieurs – pouvant être isolés ou bien eux-mêmes dépendants d'un autre modulo, en accord avec le principe d'ambiguïté observé au niveau microstructural –, le rang supérieur de la composition que constitue « l'espace réel » s'apparente moins à une dimension nouvelle de l'esthétique musicale qu'à une réévaluation des axiomes de la discoursivité et de sa logique en lien avec la pensée sérielle thématifiée dans la méthode de composition décrite dans *Penser la musique aujourd'hui*. Ledit espace figure en effet le discours du point de vue de sa cohérence architectonique, en ce qu'il résulte d'une combinatoire de plusieurs complexes hétérogènes conçus à partir de systèmes d'opérations fonctionnalisés dont la concrétion unifie les différentes parties en un tout articulé.

La dernière phrase de cette citation introduit alors la seconde acception de la notion dans l'essai de 1963. En affirmant que le « foyer » – le modulo de référence, donc – est un attribut de la coupure déterminé dans et par le phénomène sonore, le compositeur semble user de l'expression « espace sonore » dans une perspective *a priori* plus proche de son sens commun, annonçant la requalification compositionnelle de la perception à l'époque de *Répons*, comme nous l'avons mentionnée dans le troisième chapitre de notre thèse. L'opposition du « strié » et

⁶²¹ Idem.

du « lisse » précédant l'effort de théorisation des échelles paramétriques est elle-même déterminée en fonction de l'intelligibilité de la coupure. Mais c'est dans le recours à la notion d'espace réel que se fait jour l'ambiguïté terminologique. En effet, le terme n'est pas introduit dans la section « Quant à l'espace », dont nous venons de citer la définition principale, mais intervient au moment des premières réflexions sur la morphologie de la musique dans le chapitre précédent, intitulé « Technique musicale ». Or, dans ce contexte, il apparaît que Boulez ne discute pas de l'agencement des structures et le cadre des dérivations de la série. Il oriente précisément sa démonstration vers une évaluation de la catégorie spatiale entendue comme *spatialisation* au cours de l'histoire de la musique écrite occidentale. Selon lui, la restriction de la répartition physique des instruments dans le lieu de représentation à une fonction décorative en vigueur depuis l'ère tonale – « Ce n'est pas pour rien que l'on cite toujours comme ancêtres Berlioz et les Vénitiens, le plus extérieur, et les plus décoratifs des compositeurs⁶²² » – est à l'origine d'un désintéret esthétique pour cette dimension de la musique. Une théorie de la composition libérée de la contrainte de la tonalité doit donc repenser l'espace comme une topologie fonctionnelle des structures, un « indice de répartition⁶²³ » du phénomène sonore. Dans cette perspective, l'expression « espace réel » ne recouvre donc pas le milieu conceptuel dans lequel se rencontrent les microstructures des quatre paramètres mais s'affirme elle-même comme une cinquième dimension de la musique susceptible d'écriture.

Néanmoins, Boulez n'envisage toujours pas la fonctionnalisation du lieu de représentation et de la dynamique de projection du son. La spatialisation est en effet pensée uniquement dans le domaine instrumental, observant tour à tour la mobilité et la disposition des microstructures – non des sources concrètes – et la situation d'écoute, étudiée à partir de « la position de l'auditeur », selon qu'il soit placé hors de « la figure qui circonscrit le lieu où arrivent les événements sonores », agissant en tant qu'observateur, ou qu'il soit au contraire intégré à cette figure⁶²⁴. Par voie de conséquence, le phénomène sonore auquel se réfère pourtant le compositeur à de nombreuses reprises n'est jamais directement intégré à la réflexion. Le critère « physiologique » du continuum résulte *déjà* d'une opération d'abstraction au moment où il est présenté comme le seuil d'application de la « coupure » car il est évalué dans le contexte de la

⁶²² P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 73.

⁶²³ Ibid., p. 72.

⁶²⁴ Boulez illustre de nouveau son propos en décrivant le dispositif utilisé pour *Poésie pour Pouvoir*, en se concentrant uniquement sur la disposition orchestrale globale, sans faire mention du système de diffusion électronique positionné sur un plan vertical : « C'est cette dualité de position que j'avais tentée dans le dispositif de *Poésie pour Pouvoir*, où la spirale permettait d'alterner l'une et l'autre éventualité, et de les combiner. » (Ibid., p. 74).

perception, et non du phénomène lui-même. C'est précisément à cette seule condition que peut être pensé l'espace « lisse » : l'absence de mesure pour l'écoute, particulièrement dans les domaines des intervalles de hauteurs et de durées, ne peut être envisagée qu'en tant que conséquence d'un ensemble « d'antécédents théoriques⁶²⁵ » finement établi dans le but de tromper l'oreille et ne caractérise donc aucune propriété du phénomène sonore. L'espace lisse n'est pas un espace indéterminé, il est au contraire *sur*-déterminé ; il est une détermination supérieure mettant en réseau des structures paramétriques hétérogènes. En revanche, l'évaluation de « l'espace réel », déclinaison la plus globale du critère spatial, renverse ce schéma : c'est alors la règle de composition qui est un attribut du phénomène, en ce que celui-ci dicte l'étalon à l'ensemble des procédures pourtant « déréalisées » de la composition.

Dans ce contexte, l'intégration de l'outil électronique dans la méthode compositionnelle qu'esquisse *Penser la musique aujourd'hui* est elle-même abstraite, bien qu'elle constitue une dimension nouvelle de l'écriture appréhendée à la fois comme une extension des composantes traditionnelles et comme un moyen d'ouverture de la pensée dont la catégorie de l'espace sonore apparaît comme un domaine privilégié pour le recours au nouveau matériau. En tant qu'outil conceptuel, la différenciation des échelles paramétriques est en effet partiellement limitée dans sa mise en application par les contraintes physiques imposées par l'instrumentarium traditionnel, au moins dans les domaines des hauteurs et des timbres. Pour compenser les écueils d'une registration restreinte de dynamiques, du tempérament fixe et de la simplicité des spectres harmoniques qui président à la facture de tous les instruments utilisés dans le répertoire traditionnel, les compositeurs ont d'abord tenté d'enrichir les possibilités d'exploitation de chaque paramètre par la recherche de combinaisons instrumentales hétérogènes. Ainsi, d'après le compositeur, « l'emploi d'objets sonores obtenus à partir d'instruments fort opposés, aux modes d'attaque systématiquement antinomiques, indique [...] cette volonté de *dépassement* de l'espace tempéré, tirant parti des qualités mêmes qui contredisent le plus violemment son principe⁶²⁶ », en ce que l'étendue effective des spectres sonores – fréquences, dynamiques, enveloppes – des instruments tempérés « entrent en lutte » avec l'étalon de la tonalité. Le recours croissant à des instruments inharmoniques, particulièrement parmi la famille des percussions qui n'était considérée qu'à titre d'accessoire jusqu'au début du XX^e siècle, va également dans ce sens.

⁶²⁵ Ibid., p. 95.

⁶²⁶ Ibid., p. 103.

Face à cette recherche, le matériau électronique et l'absence *a priori* de tempérament réfèrent le caractérisant permettraient donc d'élargir considérablement les modalités de coupure qui ne seraient plus contraintes par des caractéristiques physiques. C'est pourquoi le compositeur estime que « c'est probablement vers lui qu'on sera de plus en plus appelé à se tourner, si l'on veut arriver à un *instrument* correspondant à nos vues théoriques sur l'espace sonore⁶²⁷ ». Notons que Boulez ne renonce pas à la critique acerbe de l'électronique qu'il avait dressé dans son article « À la limite du pays fertile » en 1955 : les qualités intrinsèques du matériau électronique ne lui apparaissent pas suffisantes pour prendre en charge une composition dans son intégralité, qui ne peut s'affranchir du domaine instrumental traditionnel. La description du concept d'espace dans les dimensions usuelles de l'écriture musicale s'impose au compositeur comme une précaution d'ordre théorique pour ne penser l'usage des nouvelles technologies que dans une perspective *électroacoustique* annonçant la pensée mixte de *Répons*. C'est du moins en ce sens qu'il conclut la parenthèse technologique de ce traitement de l'espace des hauteurs :

Si j'ai mentionné d'une façon insistante la réalisation de nouveaux espaces sonores par des instruments, électroniques ou non, c'est qu'il me semble extrêmement important de ne pas abandonner « l'empire musical » aux seuls moyens électro-acoustiques mécaniques. Ces derniers, nous l'avons déjà exprimé, seront certainement capables, sous peu, de nous donner satisfaction sur bien des points ; ils n'en resteront pas moins figés, prisonniers d'une réalisation fixe et définitive⁶²⁸.

Comme nous l'avons vu précédemment, Boulez conçoit donc l'avenir de la composition à travers un va-et-vient entre les deux matériaux et le mode de traitement qui leur est intrinsèquement lié⁶²⁹. Or, l'approche spécifique de l'espace que nous venons de montrer, partiellement confirmée dans l'entretien accordé à Jean-Jacques Nattiez, témoigne d'une tendance à considérer les technologies à un rang secondaire de la réflexion. L'usage ambivalent

⁶²⁷ Ibid., p. 101.

⁶²⁸ Ibid., p. 102.

⁶²⁹ Ce rapport de communication est d'ailleurs clairement présenté dans l'évaluation de la notion d'espace appliquée aux durées. En effet, si la complexité de certaines proportions requiert l'utilisation de moyens électroniques pour être réalisés, les capacités humaines étant particulièrement limitées dans ce domaine, Boulez montre que la précision gagnée à l'exécution strictes des durées peut être reproduite par un geste compositionnel conçu sur des variations de tempo. Il est ainsi possible de « pratiquement *recupérer* toutes les possibilités de proportions que nous avions laissées à la machine », au moins par approximation (Ibid., p. 105). La proximité entre la machine et l'écriture traditionnelle est cependant exceptionnelle dans le domaine des durées, car il n'y a pas ici de « différence fondamentale, comme dans la réalisation des espaces sonores, mais une différence d'ordre de grandeur dans la précision et la discontinuité de l'opération » (Idem).

de la notion d'espace sonore est alors prioritairement assimilable à une métaphore de la discursivité actualisée aux moyens d'écriture qui échappent au système normatif de la symbolique musicale : l'acception la plus détaillée de l'expression, présentée dans la sous-section « Quant à l'espace », s'oppose dialectiquement à la seconde définition évoquée dans le chapitre la précédant en ce qu'elle désigne une structuration *par le haut* pensée à partir de catégories conceptuelles abstraites tandis que l'idée d'espace sonore se rapporte à une articulation *par le bas* du matériau déduite d'observations concrètes lorsqu'elle caractérise une configuration spécifique de la perception. Dit autrement, l'ambiguïté terminologique reprend à nouveau frais la dialectique du texte et de sa réalisation contenue dans le discours musical. Le recours à la catégorie spatiale s'apparente donc à une tentative d'envisager la dimension logique dans la musique au-delà des systèmes restrictifs dont elle est issue mais elle reste étrangère à la fonctionnalisation du lieu de représentation en tant qu'elle constitue une catégorie de traitement du son spécifique au domaine électronique. Pour autant, cette approche constitue l'un des principaux moyens de mise en œuvre d'une pensée musicale mixte largement occupée par le principe de virtualité, déployant un discours *topo-logique* qui libère la composition de l'ordre de succession imposé par la nature temporelle du fait musical.

Répartition des espaces paramétriques dans la dialectique formantique de Répons

Si la partition de *Répons* n'est pas strictement élaborée selon la méthode sérielle que prescrit *Penser la musique aujourd'hui*, l'acception de l'espace comme répartition des microstructures dans le texte musical et comme organisation des échelles paramétriques y est omniprésente et participe à la dialectique établie entre les sections ordonnées et les sections entropiques de la répartition formantique de l'œuvre, multipliant les niveaux de structurations autonomes. Ce principe est appliqué dès la première section de la partition, tendant à la fois à confirmer et à rendre ambigu la segmentation formelle pourtant intelligible du formant ordonné.

Il a déjà été montré que les trois groupes qui composent l'effectif instrumental de *Répons* – l'ensemble orchestral, les solistes et le dispositif de traitement en temps réel – sont régis par une fonction qui leur est propre et qui est invariable tout au long de l'entrée des solistes. Cette section est en effet conçue comme la répétition d'un même geste séquentiel articulant quatre types de structures : un arpège complexe exposé par les solistes, donnant à entendre simultanément plusieurs agrégats hybridant un accord générateur et deux transpositions symétriques – un même coefficient de transposition ajouté ou soustrait aux hauteurs

initiales⁶³⁰ – ; une courte séquence « entropique » et résonante jouée par l'ensemble instrumental qui coïncide avec l'arpège soliste ; une succession « d'arpèges d'arpèges » se rapportant à la figure de trille obtenue par la modulation de fréquence et les lignes à retards appliquées aux différents solistes ; une ligne motivique agrégeant plusieurs paires de demi-tons ou de tons, que nous avons définie comme une projection thématique du trille. Dans ce contexte, les rapports harmoniques semblent être tempérés *a priori* par la suite des accords générateurs qu'esquisse la forme globale de la section, agencée selon la suite $A_R-A_4-A_3-A_2-A_1$ ⁶³¹. La répartition des hauteurs de l'ensemble de la section suggère une hiérarchie spécifique unifiant à la fois les différentes séquences sur le plan horizontal et la polyphonie globale sur le plan vertical, comme en témoigne l'instrumentation des accords générant les arpèges électroniques du groupe soliste.

The figure displays five staves of musical notation, each representing a different instrument: Pno 1, Hpc, Pno 2, Vibra, and Cymb. Each staff shows a sequence of notes, primarily in the bass clef, with some notes in the treble clef. The notes are arranged in a way that suggests a vertical distribution of heights, with Pno 1 and Pno 2 having the highest notes and Cymb having the lowest. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, indicating a complex harmonic structure.

Figure 5.1 : Espaces de hauteurs des accords solistes, séquences d'arpèges d'arpèges, section I, *Répons*

⁶³⁰ Rappelons que seule la sous-section numéro 24 ne reproduit pas ce procédé à l'identique, la transposition inférieure n'étant ni exposée, ni présentée dans les différentes hybridations.

⁶³¹ Rappelons que la section se conclut sur une courte clausule reprenant l'accord de *Répons*, sans toutefois reproduire le schéma séquentiel qui dirige cette suite énonçant les cinq accords dans l'ordre inverse de la présentation choisie par le compositeur dans ses esquisses.

Comme le montre la figure 5.1, les hauteurs de ces accords sont distribuées dans cinq voix résonnantes, le glockenspiel ne participant pas aux séquences d'arpèges électroacoustiques de la première section. L'espace fréquentiel du piano se distingue d'emblée par son large ambitus – environ quatre octaves – qui circonscrit l'étendue globale dans laquelle se répartissent les quatre autres instruments. Notons que si la hauteur la plus grave – $R\acute{e}b_1$ – ne revêt pas de fonction particulière dans le contexte harmonique de l'œuvre, le $Si\flat_4$ qui borne par le haut les cinq réservoirs est également la note la plus aigüe de l'accord de *Répons*. La matrice harmonique de l'œuvre est donc omniprésente dans la structuration profonde du texte musical même si elle n'apparaît pas nécessairement en surface. Les profils intervalliques de chaque voix sont relativement similaires – exception faite de la partie inférieure de l'échelle du premier piano qui bénéficie d'un traitement particulier que nous détaillons plus loin –, en ce qu'ils se constituent tous d'un noyau dense de secondes mineures situé dans le registre médium⁶³² encadré par des segments irréguliers convoquant des tierces mineures, des secondes majeures et des secondes mineures qui impriment une « courbure » légère et individualisent tous les accords qui en sont déduits. Ce procédé est particulièrement visible si l'on compare la distribution des hauteurs de la harpe et celle du cymbalum. Les deux espaces sont alors uniquement différenciés par leurs marqueurs initiaux – [2M-2m-3m] pour la harpe, [3m] dans le cas du cymbalum – qui n'influent pas sur les proportions du noyau chromatique mais en modulent les valeurs. Le rapport établi entre la harpe et le second piano est soumis à un principe de différenciation similaire : ils partagent le même marqueur de courbure mais ils sont déployés sur des valeurs fondamentales distinctes.

Les voix solistes sont néanmoins hiérarchisées par un niveau structurel supérieur. Boulez applique en effet une « coupure » aux réservoirs du premier piano, de la harpe et du cymbalum qui les démarque des deux autres instruments. De fait, l'insertion d'un intervalle de quarte dans le registre harmonique le plus aigu de ces trois solistes esquisse une régionalisation de l'espace qui tranche avec la continuité du second piano et du vibraphone. La scission de la ligne conjointe opérée entre le $fa\sharp_4$ et le $si\flat_4$ pour le piano et le cymbalum, ainsi qu'entre le $ré\flat_4$ et le groupe [$fa\sharp_4$ $sol\sharp_4$ $do\flat_4$] à la harpe, dissocie donc la note polaire et la met une fois de plus en exergue dans la structure compositionnelle. Notons enfin que le premier piano est également

⁶³² Notons que le « noyau » dense du second piano est réparti autour d'une seconde majeure insérée entre $mi\flat_3$ et $fa\sharp_3$, à l'endroit de la courbure supérieure des espaces des deux premiers instruments. Celui du cymbalum présente un écart similaire entre $mi\flat_3$ et $fa\sharp_3$. En revanche, les espaces fréquentiels du vibraphone, du premier piano et de la harpe sont continus dans le registre médium.

coupé dans le grave, distinguant deux autres régions significatives. Le groupe constitué des quatre premières notes, séparé du registre dans lequel les espaces fréquentiels que nous venons de décrire sont établis par une quinte diminuée introduite entre le $si\sharp_1$ et le $fa\flat_2$, préfigure un schéma harmonique omniprésent dans la partition. La distribution symétrique des hauteurs autour d'un intervalle ou d'une note polaire instaurée entre les tierces mineures $[ré\flat\ mi\flat]$ et $[la\flat\ si\sharp]$, réparties toutes deux autour de la quarte $[mi\flat\ la\flat]$, reparaît dans le geste de dissolution lente des relations harmoniques de l'ensemble instrumental dans la quatrième section. Ces agrégats sont en effet tous construits autour du $mi\flat$, dans l'intervalle de seconde majeure $[ré\flat\ mi\flat]$ étiré sur deux octaves (figure 5.2a). Dans la section suivante, le compositeur reproduit cette disposition pour les accords de l'ensemble instrumental qui assurent une fonction similaire dans la polyphonie : les trois pupitres déclinent une structure harmonique ordonnée dans le contexte entropique du trope mixte du second formant (figure 5.2b).

a)

b)

The figure consists of two musical staves, (a) and (b), showing chord progressions. Staff (a) covers measures 42 to 46. Each measure contains a complex chord with multiple notes, primarily centered around a specific interval. Staff (b) covers measures 47 to 53. These chords are annotated with interval labels: 6M (major 6th), 6m (minor 6th), 7M (major 7th), and 5 (perfect 5th). A fermata is placed over measure 52. The notation includes treble and bass clefs and a key signature of one flat.

Figure 5.2 : Construction symétrique des accords de l'ensemble instrumental, sections IV (a) et V(b),
Répons

Bien que les accords joués par les instrumentistes solistes dans les structures de trille électroacoustiques des arpèges d'arpèges ne soient pas soumis à la loi de dérivation proportionnelle des accords générateurs, les espaces de hauteurs qu'ils forment semblent déterminés autour de l'accord principal de *Répons* et organisent l'instrumentation de l'harmonie selon une hiérarchie similaire à celle que nous avons mise en évidence dans l'analyse de la macrostructure de la partition. En effet, les cinq dispositions harmoniques créées par ces

agrégats semblent être déduites d'une même échelle prise en charge par le premier piano à partir d'une combinatoire reposant sur un nombre restreint de procédés homogènes. L'instrumentation du groupe soliste fait alors écho à la répartition spatiale à trois foyers qui gouverne à la fois la scénographie que requiert l'œuvre pour être effectuée, sur laquelle nous reviendrons plus loin, et la fonctionnalisation des différentes structures qui composent cette première section mixte de la partition. Le premier piano peut ainsi être considéré comme le centre duquel émane l'intégralité des objets de cet espace paramétrique, plaçant conséquemment les deux réservoirs linéaires – du second piano et du vibraphone – à la périphérie de l'espace sonore, tandis que les accords joués par la harpe et le cymbalum constituent un stade intermédiaire de ce mouvement centripète en raison de la régionalisation partielle de leurs échelles.

Par ailleurs, le système harmonique qui résulte des figures de trilles stylisés encadrant les arpèges d'arpèges reproduit ce schéma d'agencement des espaces de hauteurs, appliqué selon d'autres proportions. Le premier piano recouvre à nouveau un ambitus très large, deux fois supérieur aux échelles fréquentielles des autres instruments solistes, séparé en régions par des intervalles disjoints – une sixte majeure puis une quarte –, à l'instar de la harpe, du glockenspiel – absent de la séquence que nous venons de décrire –, du cymbalum et du second piano. À l'inverse, les motifs du vibraphone forment un réservoir linéaire continu dont la régularité n'est perturbée qu'à la faveur des deux marqueurs intervalliques qui le borne. Notons que la registration par les accords générateurs n'est pas respectée pour ces espaces, qui agissent principalement à partir de paires chromatiques octaviées et sont donc moins différenciées que des accords.

Aussi éloignée de la construction motivique perceptible que puisse paraître cette structuration, elle n'en est pas moins primordiale dans la compréhension thématique de l'œuvre pour au moins deux raisons : en premier lieu, le sectionnement en trois régions de l'espace fréquentiel référent met au jour tant l'unité profonde des objets de la composition que l'introduction de plusieurs procédés d'organisation déployés à plusieurs reprises dans les différentes sections du texte musical – le rapport symétrique et la polarisation sous-jacente autour de la note la plus aigüe d'un accord générateur – ; en second lieu, elle permet de mettre en évidence le lien complexe qu'entretient la séquence orchestrale de l'introduction des solistes avec le formant entropique dont elle provient et la loi d'organisation du formant ordonné dans lequel elle intervient.

Le dispositif polyphonique de l'ensemble instrumental est intégralement conçu à partir des moyens motiviques qui régissent la troisième section de l'œuvre. La première intervention de

l'effectif non résonnant reproduit ainsi le schéma des accentuations « ordonnées » qui bornent le squelette structural du gamelan orchestral, décliné ici de manière beaucoup plus homogène. Les bois et les cordes – auxquels Boulez adjoint localement les deux cors – énoncent des complexes harmoniques gravitant autour de l'accord de référence, inscrits dans des lignes rythmiques hétérogènes qui refusent tout tactus régulier (fig. 5.3). Ces rythmes aux valeurs irrégulières sont eux-mêmes présentés dans un flux ininterrompu de doubles-croches et ne sont signalés que par des changements de dynamiques ou de hauteurs. Les trompettes, les trombones et le tuba soutiennent harmoniquement cette structure en tenant un accord dérivé de A₄.

Figure 5.3 : Première mesure de l'ensemble instrumental, section I n° 22, *Répons*

Sur le plan motivique, l'ensemble instrumental est donc divisé en deux groupes qui participent de la même texture et se rattachent à l'accord soliste sous le principe de résonance. Cette homogénéité se répercute également sur l'espace harmonique des pupitres, tempéré par l'accord de référence. Celui-ci semble toutefois obéir à une loi de structuration différente. Comme le montre la figure 5.4, la répartition des hauteurs distingue trois groupes correspondant aux trois blocs organologiques qui composent l'orchestre. Si l'on suit l'ordre de la partition, un premier groupe peut être constitué en réunissant les bois et les cors en raison de leur fonction motivique similaire et de leur proximité sur le plan du timbre. Le profil harmonique résultant est alors significatif : toutes les notes réelles sont comprises dans l'accord générateur A_4 , enrichies par des appoggiatures « étrangères » constituant des couples chromatiques dans le registre médium. Cet espace se complexifie à la faveur du $si\flat_4$ joué par la première flûte, qui est certes inclus dans l'accord de référence mais est disposé comme la note polaire de l'accord de *Répons*. Le deuxième réservoir de hauteurs regroupe alors les cuivres statiques. Il ne reprend pas non plus strictement le profil de A_4 mais il est déduit de ses rapports chromatiques internes : l'agrégat donne à entendre les paires $[do\flat_4 - ré\flat_4]$ et $[la\flat_4 - si\flat_4]$ à leur position d'origine, dans l'ambitus identifié par le chromatisme $[la\flat_4 - la\flat_4]$. Le dernier espace harmonique est enfin celui des cordes qui reprend l'accord de référence dans sa disposition initiale.

Figure 5.4 : Espaces fréquentiels des groupes polyphoniques de l'ensemble instrumental, section I
n° 22, *Répons*

L'analyse que nous proposons ici ne constitue pas la seule lecture possible de cette structure, mais elle nous paraît être la plus pertinente en relation à l'organisation rigoureuse et statique

des différents plans de la composition de la section. De fait, si la première occurrence de la séquence est soumise au décalage entre sa dimension motivique et l'instrumentation de son harmonie tel que nous venons de le décrire, la répartition en trois espaces tend à se généraliser dès la sous-section suivante. Les pupitres sont alors systématiquement distingués tant du point de vue des éléments thématiques qu'ils déploient que dans les espaces fréquentiels qui les caractérisent. La texture orchestrale est agencée par trois gestes compositionnels : Boulez adjoint une courte figure de la trame entropique au mode d'accentuation « ordonnée » et aux accords tenus, complétant ainsi la présentation des éléments qu'articule la matrice entropique de l'œuvre (figure 5.5).

a)

The image displays a page of a musical score for orchestra, labeled 'a)'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl1, Fl2, Hrn 1, Hrn 2, Cl. So 1, Cl. So 2, Cl. b. So, Hrn 1, Hrn 2, Cor Fa 1, Cor Fa 2, Tpt 1, Tpt 2, Tbn 1, Tbn 2, Tuba, Vln I, Vln II, Vln III, Aho I, Aho II, Vlc I, Vlc II, and Cb. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, and *p* are present throughout the score. The notation includes various articulations like accents and slurs. The overall texture is dense and intricate, characteristic of Boulez's style.

b)

Figure 5.5 : a) Séquence orchestrale, section I n° 23 mes. 1 ; b) séquence orchestrale, section I n° 25 mes. 2, Répons

La projection de ces séquences dans l'espace global des hauteurs de la section ne permet pas non plus de différencier les trois voix. Celles-ci font en effet écho au modèle employé pour les parties solistes : les espaces sont déterminés à leurs extrémités par des rapports intervalliques irréguliers, tandis que le registre médium est dense, uniformisé par le chromatisme. De plus, les répertoires des bois et des cordes sont bornés dans le registre aigu par le si_4 polaire. Néanmoins les marqueurs initiaux ne sont pas établis sur des rapports homogènes : celui des bois est construit autour de la seconde majeure, tandis que les coefficients de courbure des cuivres et des cordes introduisent également des tierces mineures

et une tierce majeure, respectivement. En outre, la hiérarchie établie entre les trois profils n'est pas aussi clairement définie car les bois et les cordes couvrent le même ambitus. Seule la zone harmonique des cuivres, moins étendue et sans aucune valeur unique, peut être identifiée comme une dérivation issue des deux autres groupes.

Toutefois, les relations localement établies entre les espaces fréquentiels de chacune des trois séquences permettent d'esquisser un autre niveau de structuration de la séquence, en lien avec la catégorie de la résonance formulée dans l'esthétique du compositeur. Comme le montre la figure 5.6, chaque sous-section décline la dialectique du centre et de la périphérie virtuellement présente dans l'espace sonore dans une dynamique de prolifération des hauteurs, analogue à la « forêt entropique⁶³³ » du second formant, pour reprendre l'expression déjà citée de Jean-Jacques Nattiez. Les cuivres assurent ainsi la fonction centrale dans la distribution harmonique des sous-sections 23 et 24, à partir de laquelle se diffuse et s'enrichit l'accord de référence. Dans ces deux séquences, les lignes attribuées au pupitre des bois forment la périphérie de la cartographie fréquentielle : elle couvre un ambitus très large, de plus en plus indifférencié à mesure que sa densité augmente. Enfin, les cordes utilisent un répertoire intermédiaire de hauteurs, en ce que l'accord de référence y est dissimulé par une anacrouse complexe au numéro 23⁶³⁴ et de nombreuses appoggiatures au numéro 24. Ces rapports hiérarchiques sont conservés dans la dernière itération de la séquence, mais la relation avec l'accord générateur y est nettement moins évidente, tant l'espace chromatique dans lequel il s'insère est dense⁶³⁵.

⁶³³ J.-J. Nattiez, « Répons et la crise de la "communication musicale contemporaine" », *op. cit.*, p. 34.

⁶³⁴ Cette anacrouse reprend la figure de fusées ascendantes suivies de notes tenues, qui constitue l'un des principaux matériaux motiviques de l'œuvre, avec le trille.

⁶³⁵ La différenciation des trois espaces tient alors moins à l'importance structurelle de l'accord générateur A1 qu'à la présence de ses hauteurs dans chacun des trois répertoires, statistiquement plus élevée pour les cuivres qui donnent à entendre les 7 notes.

The image displays three sections of musical notation for the 'Répons' section I, measures 23 to 25. The sections are labeled 'Bois', 'Cuivres', and 'Cordes'. Each section consists of three staves (treble and bass clefs) showing a sequence of notes. The notes are arranged in a way that creates a specific frequency space, with the notes in each section being chromatically related. The 'Bois' section shows a sequence of notes in the treble clef, while the 'Cuivres' and 'Cordes' sections show notes in both treble and bass clefs. The notes are arranged in a way that creates a specific frequency space, with the notes in each section being chromatically related.

Figure 5.6 : Espaces fréquentiels de l'ensemble instrumental, section I numéros 23 à 25, *Répons*

La notion d'espace sonore développée dans *Penser la musique aujourd'hui* est donc pleinement effective dans cette première section de *Répons* et participe autant à l'homogénéité et au caractère « strié » qui se dégage du premier formant qu'au déploiement d'un discours musical non univoque. La proximité des accords générateurs nécessairement tous représentés dans les réservoirs de hauteurs de chaque instrument en raison de la fonction formelle qu'ils revêtent, tend en effet à créer une ambiguïté *a priori*. Partant, la densité intervallique induite par l'omniprésence des paires chromatiques et la polarisation sous-jacente de la note supérieure de l'accord de *Répons*, dissimulant localement l'harmonie référente, sont finalement intrinsèquement contenues dans le principe d'ordonnancement rigoureux et dans l'homogénéité de l'écriture.

L'espace sonore ne se limite toutefois pas à un indice d'évaluation structural, il imprime aussi une structure musicale hautement différenciée qui entre partiellement en conflit avec la topologie choisie de la « figure qui circonscrit le lieu où arrivent les événements sonores⁶³⁶ ». De fait, si les espaces de hauteurs et la distribution scénique des instruments non résonnants

⁶³⁶ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 74.

coïncident, les cuivres étant situés au centre de l'espace de représentation, immédiatement encadrés par les bois et les cordes disposés de part et d'autre du plan frontal de la scène musicale traditionnelle, la relation instaurée entre l'ensemble et le groupe soliste s'oppose immédiatement à l'architecture globale du lieu de représentation. Les solistes, pourtant situés à la périphérie de la salle, engendrent l'intégralité des objets musicaux et régulent leurs relations. Ce faisant, le centre de la composition émerge concrètement autour de l'auditeur, tandis que la périphérie que constitue l'ensemble orchestral est localisée devant lui. Enfin, l'électronique évolue virtuellement dans ce milieu, de l'espace sonore des solistes vers celui plus complexe et plus « lisse » de l'orchestre à mesure qu'il accumule les transpositions fréquentielles des accords résonants.

Le formant entropique de l'œuvre déploie également une stratégie de l'espace sonore en adéquation avec le dispositif d'écriture qu'il met en acte. Comme le montre la figure 5.7a, les espaces fréquentiels des instruments solistes reflètent la relation ambiguë qu'entretiennent les agrégats résonnants ponctuant le gamelan orchestral avec la séquence d'accords référents qui organise la grande forme de la section. Nous l'avons décrit lors de la présentation formelle de la partition, l'agencement des accords générateurs qui ponctuent la section tranche nettement avec la logique simple proposée dans la première section mixte de *Répons*. L'énonciation de la suite $A_3 - A_4 - A_2 - A_R$, manifestant d'emblée un refus de l'ordonnancement déductif, repose sur une altération systématique des accords qui ne sont donc pas intelligibles. Les six instruments forment en effet une seule ligne complexe qui exploite la proximité des échelles harmoniques de référence en égrainant des accords transposés ou enrichis de notes « étrangères » parfois éloignées de leur disposition fondamentale. Or, cette équivocité est reproduite dans la structuration des réservoirs de hauteurs attribués aux six instruments résonnants. Le groupe soliste est réparti en cinq espaces distincts – le glockenspiel n'effectue qu'une courte intervention dans la section prolongeant le vibraphone dans l'aigu –, dont le profil évoque celui que nous avons mis en évidence pour les agrégats des arpèges d'arpèges dans le formant ordonné. Bien que l'ambitus général soit plus étendu d'environ une octave, chaque instrument décline le même modèle de courbure constitué d'un noyau chromatique dense et de rapports intervalliques irréguliers à chaque extrémité. On retrouve également le principe des marqueurs initiaux articulant des tierces et des secondes majeures combinées chaque fois de manière unique. Cependant, la hiérarchie y est moins clairement établie. Le premier piano assure certes toujours une fonction primordiale, en ce qu'il s'étend à la fois sur l'une des échelles les plus larges et reprend le sectionnement en plusieurs régions séparées par

une quarte, mais il n'englobe pas exactement l'ambitus de chaque espace, caractéristique attribuée ici au second piano.

a)

Pno 1

Hpc

Pno 2

Vibra

Cymb

b)

Bois

Cuivres

Cordes

Figure 5.7 : a) Espaces fréquentiels des solistes ; b) espaces fréquentiels de l'ensemble instrumental, section III, *Répons*

En outre, ces réservoirs ne se rapportent pas aux accords fondamentaux de manière homogène. L'accord de *Répons* ne conserve sa position supérieure que pour la harpe, tandis que les quatre autres espaces ne sont pas soumis *a priori* à une règle de distribution déduite du matériau harmonique initial. Les différentes courbures sont également hétérogènes : outre la division respective des registres aigu et grave du piano et du cymbalum, ce dernier ne respecte pas strictement le schéma du noyau dense et uniforme ; à l'instar du second piano, son registre medium est subdivisé en deux parties chromatiques délimitées par des secondes majeures. La structure est donc plus confuse et, partant, souligne l'indifférenciation des accords de ponctuation que ces espaces engendrent, disposés sporadiquement dans la section sans mesure apparente⁶³⁷.

L'instrumentation de la trame entropique et de ses hétérophonies exécutées par l'ensemble instrumental se rapporte aussi au critère d'équivocité omniprésent dans la section. L'indifférenciation polyphonique résultant de l'indétermination harmonico-rythmique de la texture qui évolue de proche en proche en un flux ininterrompu de doubles-croches resurgit naturellement dans les espaces fréquentiels des trois pupitres. Les bois et les cordes, qui assurent la ligne principale, disposent de réservoirs de hauteurs similaires et homogènes dont l'ambitus étendu sur cinq octaves couvre l'intégralité de la tessiture de chaque groupe, quantifié au demi-ton. L'espace harmonique du groupe des cuivres reprend quant à lui les caractéristiques des espaces hautement caractérisés de la première section. La seconde majeure qui sépare le do_1 et le ré_1 dans le registre le plus grave peut ainsi être comprise comme un marqueur de courbure initiale. L'individuation est certes plus confuse que ce que nous avons observé pour les instruments solistes car elle se limite à une seconde majeure qui n'influe pas sur les valeurs fréquentielles – tous les demi-tons des deux octaves et une tierce majeure que couvre le « noyau » étant représentés –, mais elle ne tranche pas moins avec la linéarité des ensembles harmoniques auxquels elle se superpose. En outre, la limite supérieure est de nouveau marquée par le si_4 polaire, isolé par un intervalle de quarte avec le fa_4 .

L'apparente uniformité de l'espace sonore permet néanmoins d'observer un décalage entre la disposition spatiale de l'effectif et la dialectique abstraite du centre et de la périphérie instaurée dans la composition, qui prend le contrepied de l'entrée des solistes. Au niveau structural le plus global, les deux dimensions semblent concorder : c'est bien l'orchestre qui est virtuellement en position centrale, délimitant les différentes séquences perceptibles de la

⁶³⁷ Le profil « lisse » de cette séquence est rappelé à chaque figure alternant une fusée et un accord tenu par des trilles dans l'effectif des instruments résonants par les indications de tempo « toujours libre de la mesure » et « libre ».

section tout en occupant – littéralement – l'espace de projection du son. Les accords solistes segmentant irrégulièrement cette polyphonie informelle déclinent ce principe en formant des agrégats denses et très résonants qui se déploient en une ligne temporelle non quantifiable, amplifiée par les modulateurs en anneaux qui dissolvent les hauteurs en une masse sonore indéterminée à la périphérie de l'écriture musicale. La répartition des fonctions compositionnelles au sein de l'ensemble instrumental s'oppose en revanche à la spatialisation des pupitres, en ce que ce sont les bois et les cordes, situés pourtant à la périphérie de la scène traditionnelle, qui prennent en charge la trame centrale de la section, les cuivres étant dévolus à un rôle de ponctuation.

L'étude de la construction de l'espace sonore que nous avons limitée ici à l'agencement des hauteurs et leur instrumentation dans les deux formants constitue le niveau profond de l'écriture *spatialisée* que Boulez met en œuvre dans *Répons*. Les structures que nous venons de mettre en évidence ne sont pas immédiatement perceptibles mais développent à nouveaux frais les principes de virtualité et de résonance dans la composition du *relief* structural. La dramatisation de l'espace sonore constitue dès lors l'une des dimensions principales du discours musical déployant une dialectique nouvelle établie entre la localisation des figures d'émergence des structures et la distribution réelle des sources dans le lieu clos de la représentation. La perspective d'une telle essence *topo-logique* de la discursivité musicale se substitue à la disposition orthonormée et invariable des instruments sur le plan frontal de la scénographie musicale classique, engendrant un contexte fertile pour la mise en œuvre d'une spatialisation aux critères multiples qui se constitue en une véritable logique immédiatement opposée à l'univocité de l'écriture temporelle du développement. C'est dans ce contexte que nous proposons d'observer le dispositif de distribution du son dans l'espace physique conçu pour *Répons*.

b) Une spatialisation à deux fonctions

L'espace physique de *Répons* est organisé selon deux systèmes de spatialisation. Le premier, passif, est indiqué par l'installation géographique des trois groupes de l'effectif à laquelle l'auditoire est immédiatement confronté, faisant face à l'orchestre qu'il entoure tandis que les solistes ferment l'espace avec les hautparleurs, situés dans l'intervalle de chaque instrument résonant. La division en deux régions hautement différenciées est déjà porteuse d'une signification vis-à-vis du texte musical car, comme nous l'avons vu, le rapport

qu'entretient l'écriture électronique projetée par les hautparleurs n'est intrinsèquement liée aux instruments solistes que par le signal sonore qu'ils lui fournissent : elle ne consiste pas uniquement en une extension des possibilités timbriques des instruments résonants mais acquiert son autonomie dans l'antiphonie structurale qui forme le discours. Notons que le compositeur n'inclut pas de réflexion sur la répartition verticale des sources dans la version originale de la partition, élément pourtant essentiel dans *Poésie pour Pouvoir*⁶³⁸.

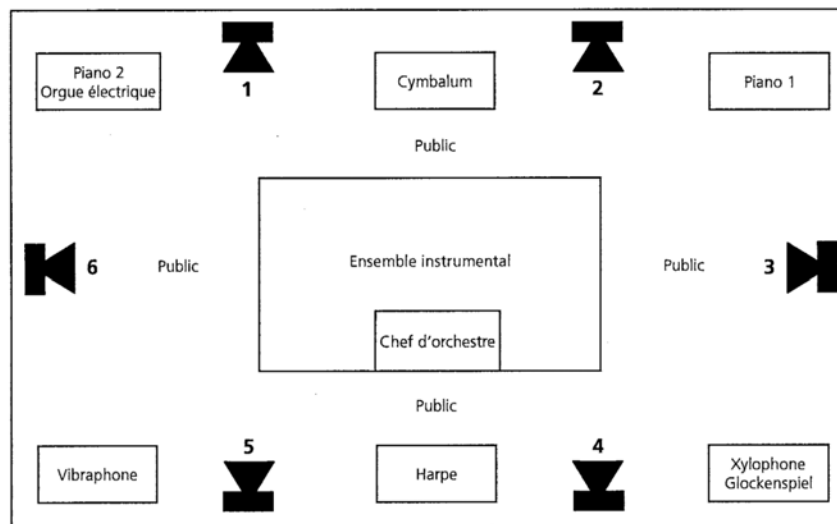


Figure 5.8 : Schéma du dispositif scénique de *Répons*⁶³⁹

Le second système, actif, concerne le module de spatialisation électronique. Celui-ci s'accorde à deux aspects : la répartition statique ou dynamique des sources et la simulation de « salles virtuelles ». L'attention portée à la modulation artificielle de la réponse acoustique du lieu par rapport aux sources sonores ne doit pas être négligée, notamment en ce qu'elle fait directement écho au contrôle de la résonance, fondamentale dans le système compositionnel que Boulez met en œuvre dans les années 1980. Néanmoins, celle-ci ne bénéficie pas d'une intégration dans les procédures d'articulation du texte musical aussi précise que celle dont est

⁶³⁸ Les documents photographiques qui illustrent le programme de 1988, prises durant des exécutions de l'œuvre à la maison de culture de Bobigny en 1981 et au Centre Pompidou en 1984, montrent que les solistes et l'orchestre sont situés sur le même plan, tandis que les hautparleurs sont placés au-dessus des instrumentistes à hauteur du chef d'orchestre (voir Coll., *Répons*, op. cit., p. 4-5 et p. 22). Néanmoins, lors de l'exécution de *Répons* à la Philharmonie de Paris en juin 2015, les deux pianos, le vibraphone et le xylophone étaient placés à hauteur de l'orchestre, tandis que la harpe et le cymbalum étaient localisés au-dessus de l'ensemble. Une captation officielle de cette représentation interprétée par l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Matthias Pintscher est disponible à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=OQE5TYnD58k> (Consulté pour la dernière fois le 19/07/2018).

⁶³⁹ Ce schéma est également reproduit dans le troisième chapitre de ce volume, à la figure 3.2.

chargé le premier aspect⁶⁴⁰. La projection des sources fait en effet l'objet d'un traitement pensé à chaque instant du discours musical, en relation avec la dialectique centre-périphérie qui gouverne le niveau superficiel de l'antiphonie et l'agencement formantique du texte. Pierre Boulez et Andrew Gerzso ont ainsi établi plusieurs configurations de spatialisation qui soutiennent la polyphonie selon des fonctions diverses. En premier lieu, chaque instrument est lié à un hautparleur référent suivant sa position « géographique ». L'hautparleur chiffré 1 est attribué au cymbalum, le deuxième au premier piano, le troisième au xylophone et au glockenspiel, le quatrième à la harpe, le cinquième au vibraphone et le dernier au second piano⁶⁴¹. Cette identification statique forme l'état initial de la spatialisation et joue un rôle essentiel dans la différenciation des plans d'espace qui, nous le verrons, peuvent constituer une texture polyphonique parfois complexe, particulièrement dans le second ensemble « formant-trope-commentaire ». Néanmoins, la répartition statique des sources ne se limite pas à ce modèle.

Parallèlement à cette topographie fixe, le déplacement du son entre les hautparleurs décline deux principes issus de l'écriture traditionnelle. Certaines figures spatiales abstraites s'apparentent à un registre dynamique accompagnant la structure du texte musical, sans toutefois participer directement à la polyphonie. L'exemple le plus éloquent de cette fonction réside dans le premier accord des solistes, au numéro 21 de la partition. La spatialisation soutient en effet l'ouverture spatiale, l'élargissement du spectre sonore et le contraste créé par le passage d'une écriture polyphonique homogène à une écriture plus horizontale en déployant une structure dynamique spatiale complexe. Comme le montre la figure 5.9, chaque accord arpégé est diffusé à travers quatre points, dans un parcours unique, de sorte que le lieu de représentation soit entièrement saturé par les sons des six instruments mais que ceux-ci ne soient pas équitablement répartis. La multiplication de ces plans de spatialisation dynamique esquisse alors un éclatement de la polyphonie qui reproduit dans le domaine de l'espace physique ce que les arpèges d'arpèges instaurent dans le domaine de l'espace sonore de la partition, c'est-à-dire un mouvement centrifuge complexe déployant la figure d'oscillation non mesurée à nouveaux frais. Les mouvements circulaires contraires qu'effectuent les signaux non transformés des deux pianos dans la sous-section 73⁶⁴² suivent le même procédé à un niveau

⁶⁴⁰ La fonction principale de ces salles est d'établir un relief actualisé à chaque structure, donnant l'impression d'une profondeur plus ou moins grande suivant que le son est présenté comme étant « proche » ou « loin ».

⁶⁴¹ L'orgue électrique, qui n'intervient que dans la quatrième section de la partition, n'est pas lié au dispositif de traitement en temps réel et n'est donc pas spatialisé.

⁶⁴² Rappelons que cette sous-section conclut le moment de transition entre le commentaire du second formant et la section VII ajouté dans la dernière révision de la partition.

formel plus local, agencés en deux descencendos dynamiques soulignant la structure des phrases jouées par les deux instruments.

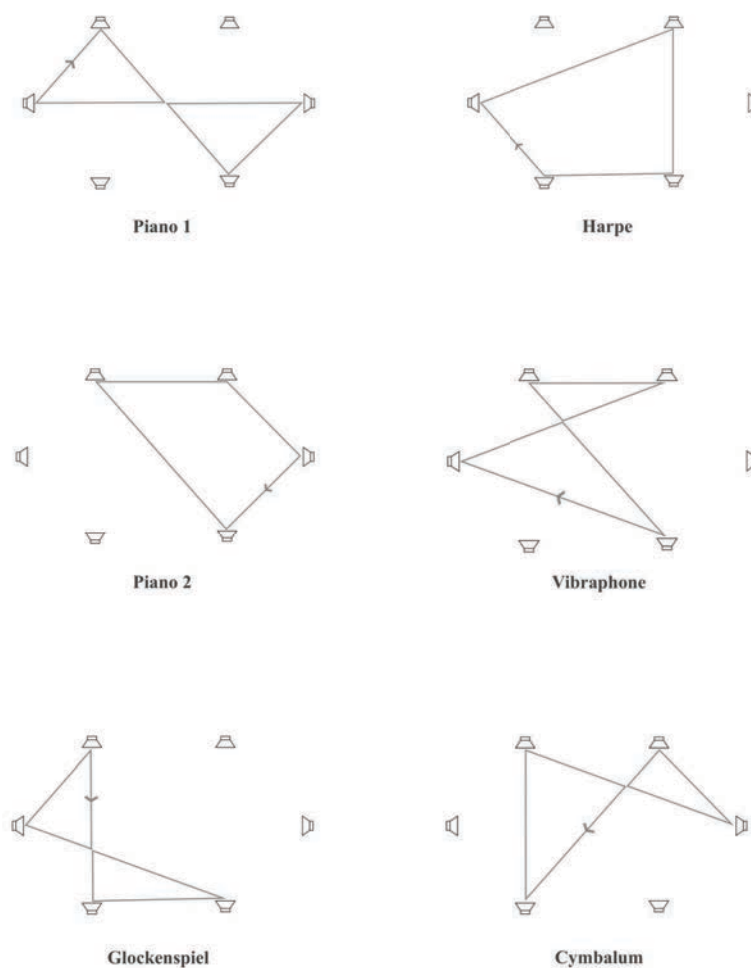


Figure 5.9 : Parcours spatiaux des solistes, Section I n° 21, *Répons*

Le second principe, plus complexe, se manifeste par des structures indépendantes du texte musical sur les plans formels, dynamiques et temporels, participant alors à l'autonomisation locale du dispositif électronique dans les textures que la composition articule. Celui-ci, exploité majoritairement dans le trope mixte et le commentaire du formant entropique, surajoute alors à la multiplicité des structures et décline l'idée de virtualité dans une dimension encore inédite de la musique. C'est alors à partir de ce réservoir restreint de catégories que Boulez développe une pensée compositionnelle de l'espace en accord avec l'esthétique structurale dans laquelle s'inscrit *Répons*. Loin de se limiter à la fonction de « clarification de l'écriture⁶⁴³ », comme le résumait pourtant le compositeur en 1991, cette approche de la spatialisation participe

⁶⁴³ P. Boulez & J.-J. Nattiez, « Musique/Espace », *op. cit.*, p. 117. Ce sont les auteurs qui soulignent.

directement à la structure formelle et dévoile un niveau supérieur de différenciation entre les deux ensembles formantiques qui conduisent le discours musical.

Discrimination spatiale de l'écriture « ordonnée »

La spatialisation du premier formant est composée de deux gestes différents. Le premier, dont nous avons décrit l'occurrence initiale, consiste en une accumulation de parcours dynamiques distincts qui ornent la résonance de l'accord arpégé au début de chaque séquence. Ces parcours ne recouvrant que quatre des six points de projection, la spatialisation impose d'emblée une régionalisation de l'espace qui tend à contredire le caractère intelligible de l'écriture instrumentale. Si les quatre gestes qu'articule le squelette structural sont clairement séparés et identifiés, le motif de spatialisation refuse l'uniformisation de l'écoute. Deux sortes de figures sont employées : des mouvements rotatifs irréguliers et non isomorphes, à l'instar du flux audio de la harpe et du second piano au numéro 21 ; des mouvements croisés, présentés pour la première fois au premier piano, au vibraphone, au glockenspiel et au cymbalum. Le regroupement en deux et quatre instruments qui semble se profiler n'est toutefois pas vraiment pertinent du point de vue de la perception. La vitesse d'exécution et la somme importante d'informations communiquées simultanément à l'oreille de l'auditeur ne peuvent lui permettre d'identifier les tracés de ces figures. Les contours ne sont pas aussi précis que des figures mélodico-rythmiques et la technologie employée pour réaliser ces procédures dans les années 1980 repose sur le *Halaphon*, qui gère la translation du flux audio par variation de la tension électrique des hautparleurs, permettant une dynamique certes très fine et une transition fluide entre les sources mais ne garantissant pas pour autant l'apparition d'une figure intelligible. En conséquence, la structuration la plus proche de la situation d'écoute repose davantage sur les zones cardinales que remplissent les sons plutôt que la ligne qu'ils dessinent virtuellement dans l'espace. Une telle grille d'observation permet alors d'identifier deux groupes distincts. Le glockenspiel et le second piano forment en effet un plan stéréophonique symétrique, tandis que les quatre autres instruments couvrent des régions plus larges s'étendant sur tous les versants de l'espace de représentation.

Notons que cette classification fait indirectement écho à la construction de l'agrégat qu'elle transforme. De fait, les deux transpositions de l'accord de *Répons* prises en charge par le second piano et le glockenspiel sont assignées à des espaces qui coïncident parfaitement avec le registre dans lequel elles se déploient respectivement. Le second piano, qui donne à entendre l'accord générateur deux octaves et un demi-ton plus grave, est diffusé à proximité du registre inférieur

de l'ensemble instrumental. À l'inverse, le glockenspiel qui applique le même coefficient de transposition dans l'aigu est projeté près des violons. Le vibraphone, qui expose le référent harmonique, se déplace quant à lui dans un espace relativement central, et se déporte légèrement vers le glockenspiel. Cette cohésion n'est pas anodine, puisqu'elle est observable dans quatre des cinq sous-sections spatialisées du premier formant (figure 5.10). La distribution la plus rigoureuse survient au numéro 24 : les parcours sonores du vibraphone et du glockenspiel sont tous deux issus d'une hybridation des figures de la harpe et du premier piano, selon une hiérarchie similaire à celle régissant la distribution des hauteurs dans leurs agrégats. Le second piano et le cymbalum suivent le même schéma par rapport à la harpe.

Figure 5.10 : Construction des accords et schéma de spatialisation des solistes, section I n°21-24,

Répons

Parmi les trois séquences que le groupe soliste effectue, seul l'accord arpégé résonnant est soumis à une spatialisation active. Les arpèges d'arpèges sont diffusés statiquement, selon l'état de distribution initial, tandis que les motifs déduits de la figure de trille ne sont pas retransmis par le module de traitement électroacoustique. Ce geste compositionnel revêt dès lors une fonction primordiale dans l'articulation du discours musical, en ce qu'il assure la cohérence entre les solistes, l'ensemble instrumental et la texture « électronique » autonome sur le plan « motivique ». La multiplication des projections dynamiques de l'accord apparaît d'une part comme une variation de la trame entropique dans le domaine de la perception, reproduisant la

double structure ordonnée sur le plan harmonique et entropique sur le plan motivique ; d'autre part, elle fait directement écho à l'oscillation acoustique, aux « trilles de complexes harmoniques » modulés par le *frequency shifting* et les lignes à retards.

Le trope mixte de ce formant qui lui succède immédiatement convoque une structure spatiale plus neutre, en adéquation avec l'inversion des structures entre les trois pôles de l'effectif. Le compositeur adapte en effet la spatialisation à la fonction de soutien qu'assurent les solistes et le dispositif de traitement du son en temps réel dans cette deuxième section. Si les phrases musicales des solistes sont indissociables de leurs doubles électroniques, seules les lignes à retards sont diffusées dans les hautparleurs. L'exploitation de l'espace se limite ici à une reconfiguration des positions fixes des sources à chaque sous-section. Aussi sommaire qu'elle puisse être, la mise en espace de la section est donc le produit d'une écriture qui ne se résume pas à l'état neutre. La figure 5.11 indique les instructions de projection des solistes dans les cinq numéros de la partition que recouvre ce trope ordonné. Un répertoire de figures émerge de ces configurations statiques, bien qu'il ne soit pas constitué de tracés dynamiques différenciés. L'instrumentation de l'espace est à nouveau liée à la disposition « spectrale » du lieu de représentation, déclinant les deux catégories de figures que nous avons identifiées dans la première section, à un niveau toutefois plus « déréalisé ».

Dans la première sous-section, les quatre instruments égrainent des phrases rythmiques similaires – bien qu'inscrites dans une mesure relativement libre, répondant seulement à des signaux irréguliers donnés par le chef d'orchestre –, qui se déploient dans trois registres. La harpe et le cymbalum, dont les hauteurs sont distribuées dans la zone médiane de la texture, sont respectivement associés aux hautparleurs 3 et 6 dont la latitude correspond à celle des instruments médium de l'orchestre. En revanche, les positions du glockenspiel et du piano instaurent une relation non isomorphe entre les espaces sonores du centre et de la périphérie du lieu de représentation. Les transformations de la phrase du glockenspiel, comprise entre $si\sharp_3$ et $si\flat_5$, sont entendues dans la région proche des violoncelles, de la contrebasse et du premier trombone. À l'inverse, le piano dont le jeu se limite au registre le plus grave de la texture – du $la\flat_1$ au $si\flat_3$ – est assigné à l'hautparleur de référence du xylophone, à l'extrémité aigüe de l'orchestre dans la diagonale formée entre la contrebasse et les flûtes. Le rectangle que forment les quatre instruments s'insère alors dans la catégorie des figures transversales de la section qui précède.

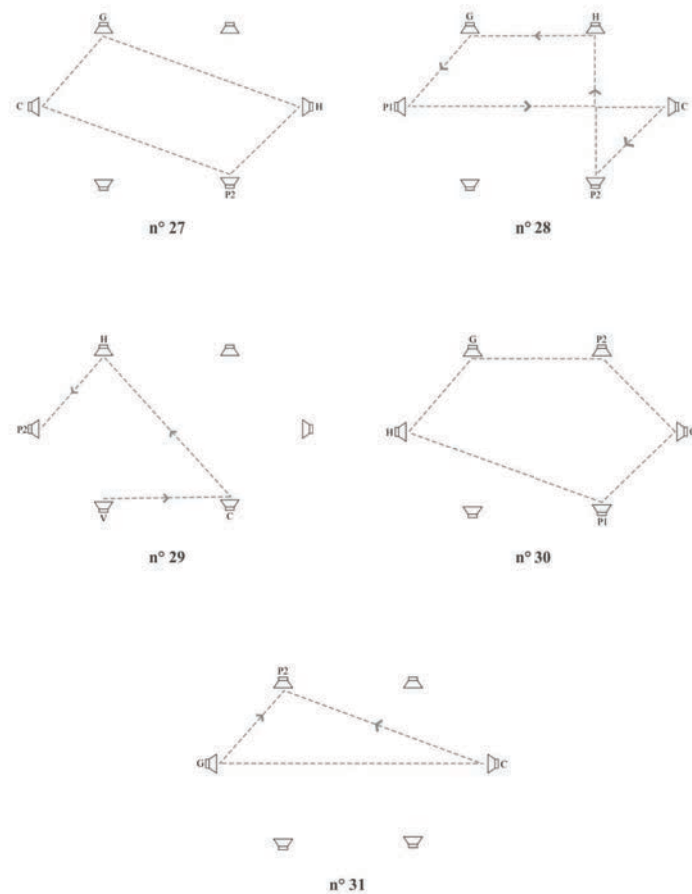


Figure 5.11 : Distribution spatiale des lignes à retards appliquées aux instruments solistes, section II, *Répons*

La quatrième sous-section, au numéro 30 de la partition, s'inscrit dans un format similaire. Les voix issues de la harpe et du cymbalum engendrent la même diagonale – bien que leurs positions soient inversées – et le glockenspiel conserve sa place, différenciant partiellement la registration fréquentielle selon le même principe. Toutefois, le traitement des deux pianos engendre une structure « spectrale » en isomorphie avec les instruments non résonnants. Le second piano, qui se déploie toujours dans le registre le plus grave de la texture, y est projeté derrière les cuivres, la clarinette basse et les bassons. Les avatars de la ligne aiguë du premier piano sont alors entendus dans la zone d'extension des flûtes. Notons que, si l'occupation de l'espace de la deuxième sous-section décline la même série de hautparleurs, le profil de l'espace sonore qu'elle propose ne correspond pas au modèle qui se manifeste dans les deux précédents numéros. Le spectre de la texture est presque intégralement contenu dans l'aigu – exception faite de la phrase du cymbalum, qui s'étend du $si\flat_1$ au $do\flat_3$, la harpe, le glockenspiel et les deux pianos exploitent en effet la zone aiguë de leur tessiture.

La deuxième catégorie de figures spatiales s'apparente aux zones restreintes adoptées dans le plan stéréophonique créé par le glockenspiel et le second piano dans le formant ordonné. Celle-ci dirige notamment la distribution des deux sous-sections situées au centre et à la conclusion du premier trope mixte. Au numéro 29, l'espace fréquentiel concorde de nouveau avec la répartition des sources : le piano et la harpe se déploient dans le registre médium-grave ; le vibraphone et le cymbalum bornent quant à eux la tessiture par le haut. L'occupation de l'espace, principalement localisée vers les instruments à cordes, ne semble pas être légitimée par des tendances intrinsèquement contenues dans le texte musical mais surgit alors comme un *effet* de spatialisation opposé aux deux sous-sections qui l'encadrent. Le système de projection conçu pour le numéro 31 ne concorde pas non plus à l'écriture musicale traditionnelle et l'espace sonore qu'il esquisse ne développe aucun rapport notable avec le dispositif orchestral.

Cette dernière catégorie préfigure enfin la spatialisation de la quatrième section, qui assure une fonction de commentaire du formant ordonné dans la grille formelle que nous avons proposée. L'écriture de l'espace de cette section est réduite à une seule configuration de localisation des sources, appliquée à un nombre restreint de signaux. Contrairement aux deux structures précédentes, les sons projetés ne proviennent ni d'une captation brute des instruments, ni des *outputs* des modules transformant ce flux en temps réel. En revanche, c'est la nappe électronique préenregistrée dont la dynamique suit l'enveloppe sonore des instruments qui est mise en mouvement. Le mode hétérophonique sur lequel est pensée la spatialisation de cette section est développé à l'extrême car ce n'est pas une ligne abstraite qui est variée et présentée par plusieurs instruments distincts, mais c'est un signal sonore qui est dupliqué. L'homogénéité « mélodico-rythmique » s'adjoint ici une unité de timbre qui conteste l'identification des différentes voix. Comme la figure 5.12 l'illustre⁶⁴⁴, la mise en espace de cette ligne est répartie entre les hautparleurs chiffrés de 2 à 5, couvrant en majorité l'audience située dans le prolongement dans la zone d'action des instruments à vent. Notons que les auras électroniques du cymbalum et du xylophone sont assignées au même point de diffusion. Les deux instruments n'interviennent simultanément que dans la deuxième moitié de la section, de sorte que le xylophone insère des figures « fusée-trille » dans les longues séquences de trilles disjoints du cymbalum. La répartition spatiale assure dès lors une fonction compositionnelle spécifique, surajoutant un niveau de modulation à la texture électronique – qui, ce faisant, gagne en autonomie sur le plan de la perception.

⁶⁴⁴ La référence aux quatre instruments solistes n'indique pas la source sonore, mais l'enveloppe de modulation appliquée à la version de la nappe électronique attribuée à chaque hautparleur, conformément au dispositif particulier que nous venons de décrire.

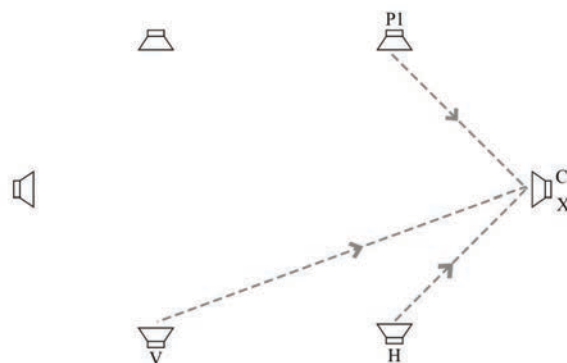


Fig. 5.12 : Distribution spatiale des hétérophonies électronique, section IV, *Répons*

La spatialisation élaborée dans les sections ordonnées se déploie finalement à partir d'un dispositif structurel intimement lié à la construction polyphonique et harmonique du texte musical. Dans ce contexte, la prise en charge par l'écriture de la configuration des sources sonores dans l'espace de représentation participe directement à la composition, en faisant le lien entre les différentes dimensions de la logique musicale mise en acte par Pierre Boulez. La spatialisation agit ainsi en dernière instance comme un indice formel unifiant et identifiant le premier bloc « formant – trope mixte – commentaire » pourtant imbriqué dans le second pôle formel. Ce geste conçu sur l'épuisement dynamique de la dimension spatiale entre alors en relation d'opposition avec celui établi dans le réseau entropique.

L'espace au service de la dérivation mixte des structures entropiques

Le traitement de l'espace du formant entropique tranche nettement avec celui que le compositeur et le concepteur de la partie électronique de *Répons* élaborent dans les deux sections qui le précèdent. C'est en effet la première fois que l'écriture musicale recourt à l'état initial de distribution depuis l'entrée des solistes. Le modèle de spatialisation « en absence » qui émane de cette neutralité peut surprendre s'il est tenu compte du fait que la polyphonie repose alors sur la multiplication de procédures thématiques hétérogènes qui créent l'apparent « désordre » organisé du gamelan orchestral et de la superposition des lignes temporelles instrumentales et électroniques. Elle est pourtant légitimée à la fois par cette profusion et par le contraste qu'elle instaure avec le premier formant de l'œuvre. Rappelons que l'intérêt premier que porte Boulez pour la catégorie spatiale réside dans sa capacité à « clarifier la polyphonie ». Dès lors, on comprend aisément le refus de discriminer l'espace de projection de la matrice entropique, même dans le cadre de la logique équivoque de surdétermination hétérogène du

discours : la « forêt entropique⁶⁴⁵ » dont parle Jean-Jacques Nattiez repose précisément sur une stylisation de l'aperception et le refus de diriger l'écoute ; la seule signalétique formelle employée dans la section, prise en charge par les solistes, ne signale aucune structure effective. En outre, le dispositif de spatialisation électronique ne concerne que les instruments résonants. Or, ceux-ci ne participent pas à l'hétérophonie de la trame continue et les accords qu'ils effectuent ne sont pas caractérisés par rapport aux accords générateurs, contrairement aux arpèges de la première section.

Le système de diffusion est en revanche pleinement intégré dans le trope mixte que représente la cinquième section de la partition. Le paramétrage complexe du module de spatialisation obéit à la construction en trois circuits appliqués tour à tour à chaque instrument. Les circuits A et C impliquent une oscillation lente entre deux sources, avec un indice de révolution de 8300 millisecondes. Or, cette mesure empirique n'entre pas en correspondance avec la mesure conventionnelle et la durée théorique des phrases interprétées par les solistes⁶⁴⁶. Le circuit B s'accompagne quant à lui d'une projection neutre, les instruments étant temporairement diffusés par leur hautparleur référent. Comme on peut le voir sur la figure 5.13, la section est partagée en deux parties. La première, qui recouvre les six premiers numéros, consiste en un geste de prolifération des dynamiques spatiales. Les instruments entrent en effet « en imitation » dans le dispositif, depuis la harpe jusqu'au premier piano. Une telle organisation signifie que chaque sous-section donne à entendre un seul signal statique et au moins une oscillation.

Cette première partie déploie à nouveaux frais le principe entropique qu'elle articule en un sens précis. La répartition hétérogène des oscillations du circuit A se synchronise dans le circuit C, reproduisant ainsi le premier schéma de la stylistique de la résonance qui sature le discours : la section se conclut sur la stabilisation de la dynamique initiale, jusqu'à la neutralisation totale de l'espace au numéro 53 où les solistes retrouvent l'état initial de distribution. Par ailleurs, si la superposition des oscillations crée une texture sonore insaisissable pour l'auditeur, la progression des sources choisies dans les deux circuits concernés est quant à elle parfaitement intelligible. L'entrée de chaque ligne à retards s'origine dans la zone orchestrale du pupitre des bois, qui n'intervient pas dans la section. L'espace sonore est donc déterminé de sorte à ce que la texture électronique émerge d'une zone qui, pour la première fois, lui est intégralement

⁶⁴⁵ J.-J. Nattiez, « Répons et la crise de la "communication" musicale contemporaine », *op. cit.*, p. 34.

⁶⁴⁶ À titre d'exemple, la première phrase spatialisée de la harpe, au numéro 47, s'étend sur 21 pulsations égrainées selon un tempo compris entre 132 et 138 battements par minute. Si l'on calcule une durée théorique à partir du tempo médian – 135 bpm –, l'intervention de la harpe dure environ 47 secondes. L'oscillation effectuée 5,7 révolutions dans cet intervalle.

dédiée. Par ailleurs, la série de hautparleurs qu'exploite le circuit C est dictée par la ligne transformée de la harpe, omniprésente dans la section. Chaque binôme est déduit de la position initiale de la harpe, de sorte qu'il conserve une extrémité en commun avec celui qui le précède, parcourant le système de diffusion dans son intégralité. Partant, la multiplication des duplications retardées apparaît à nouveau comme une prolifération hétérophonique conçue autour de la harpe où chaque terme est présenté en imitation dans une écriture horizontale qui mène nécessairement la structure thématique entropique vers une cadence indirecte indiquée par l'épuisement de la dynamique spatiale, ce que figure à la fois la « consonance » de la sixième sous-section et le retour à la configuration neutre au moment de la clausule.

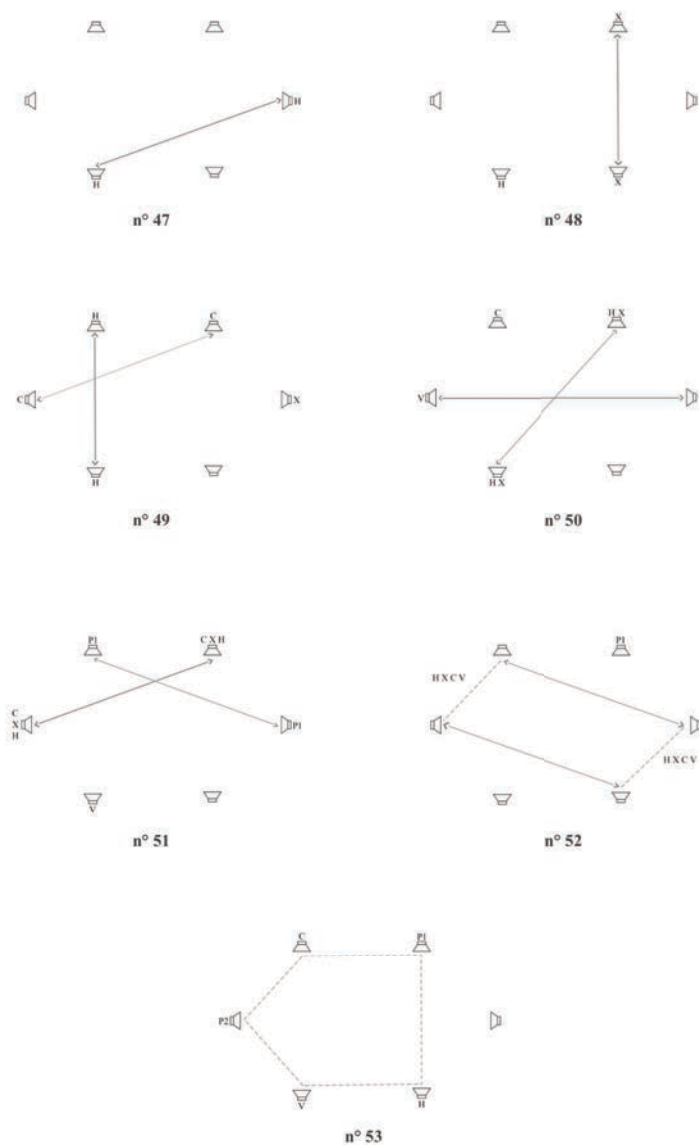


Figure 5.13 : Distribution spatiale des lignes à retards solistes, section V, *Répons*

Le commentaire de ce formant qui succède immédiatement le trope mixte convoque également un mode de spatialisation élaboré de manière non linéaire. Les signaux sonores bruts et transformés sont de nouveau dissociés et présentés sur des modes différenciés. L'espace est ainsi délimité par le son « naturel », entendu à partir des hautparleurs référents, déterminant un milieu acoustique duquel émerge la structure dynamique de la ligne de transformation. Rappelons que, selon la description d'Andrew Gerzso, le mode d'action de la machine consiste à déclencher des lignes à retards isochrones de plus en plus denses à partir d'un système de *scan* des instruments dont la fréquence de changement est fixée indépendamment de l'écriture musicale⁶⁴⁷. Pour la première fois dans l'œuvre, la spatialisation se développe uniformément entre les six points de projection qui circonscrivent le lieu de représentation, rompant avec le principe de discrimination hétérogène à l'œuvre depuis la première section de la partition. Il résulte de ce principe un bloc sonore essentiellement rythmique, conçu sur la duplication successive et non intégrée de cellules hétérogènes mobiles dont résulte une texture électronique autonome, variable tant sur le plan de sa localisation que sur celui du timbre. Comme le montre la figure 5.14, le son trace des figures qui agissent au niveau supérieur de la polyphonie et suivent une progression formelle similaire à la directionnalité singulière de l'écriture dans cette section. Les quatre premiers parcours évoluent à travers les neuf premières sous-sections et instaurent un mouvement mécanique relativement uniforme. Ce processus perpétuel est brusquement interrompu au numéro 64, laissant place à une rotation lente dans le sens horaire. Cette organisation décline finalement le schéma formel de l'antiphonie sur une période plus resserrée, correspondant à peu près à la moitié de la section.

⁶⁴⁷ Pour une description détaillée de ce procédé, voir A. Gerzso, *Répons. Technical Manual*, Vienne, Universal Edition, UE 36 888, 2015, p. 47.

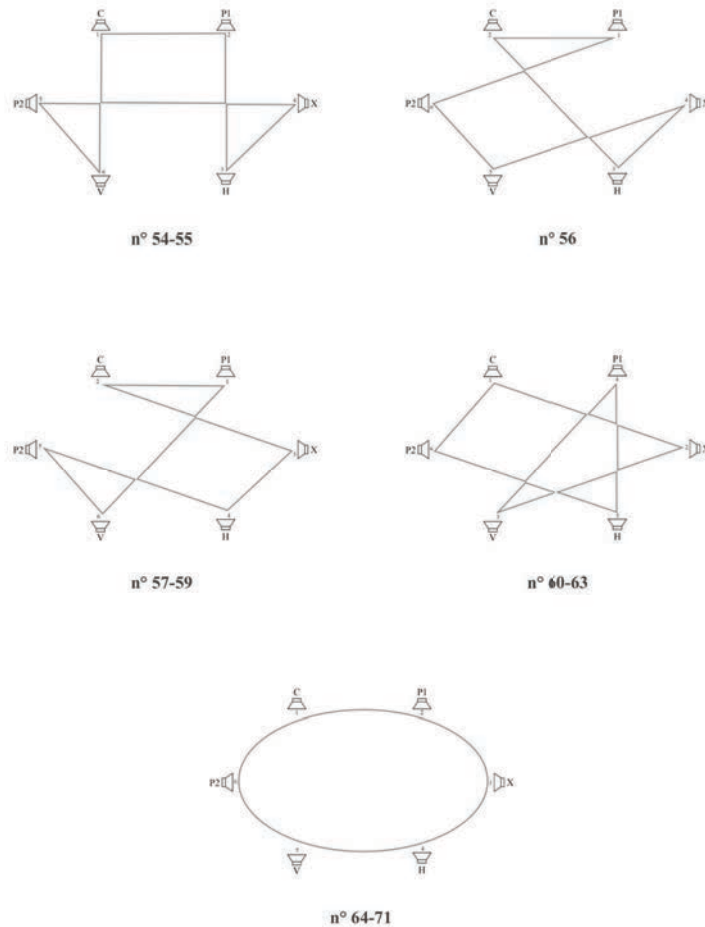


Figure 5.14 : Distribution spatiale des lignes à retards solistes, section VI, *Répons*

L'articulation de la spatialisation de l'ensemble « formant – trope mixte – commentaire » entropique s'inscrit alors en miroir de la direction formelle instaurée dans les trois sections ordonnées. La distribution des sources, qui revêt un caractère secondaire dans la troisième section, évolue vers une complexité technique en accord avec la fonction structurelle que lui octroie progressivement le compositeur. Dans ce contexte, il apparaît que le mode d'agencement des configurations spatiales entropiques tend à exploiter le deuxième modèle de la résonance formulé dans l'esthétique musicale de Pierre Boulez. L'occupation progressive de tout l'espace réel et le déploiement de la densité rythmique caractéristique du gamelan orchestral de la troisième section procurent à la texture électroacoustique une autonomie inédite qui sature la composition. La généralisation de l'hétérophonie dans le déploiement des figures spatiales du trope et du commentaire participe également à la logique de la résonance par *prolifération* que le compositeur rompt à nouveau artificiellement à la faveur d'un modèle conclusif plus traditionnel.

L'attention portée à l'espace sonore que nous avons analysé dans la partie précédente de ce chapitre reparaît avec force dans l'agencement des figures spatiales. Celles-ci tendent à compléter la présentation des virtualités du matériau en déclinant différents moyens thématiques, motiviques, rythmiques et harmoniques dans une dimension inaccessible à la seule écriture traditionnelle, tout en conservant un niveau de convention suffisamment élevé pour réunir la transformation électronique – conçue sur des données acoustiques et empiriques *a priori* étrangères à la musique – et la grammaire symbolique de la pensée musicale classique. Il en résulte un principe compositionnel unifié duquel peut émerger un véritable discours musical *mixte*, tant au niveau du texte que de sa réalisation. Paradoxalement, les deux sections ajoutées dans la dernière reprise de la partition, qui forment un long effet de durée plongeant l'auditeur dans un état d'aperception en contraste avec l'effort de caractérisation qui sous-tend les deux premières versions de *Répons*, convoquent une spatialisation relativement limitée.

Dans la section VII, le dispositif de projection n'est exploité qu'à deux reprises. Dans la dernière partie du moment de transition qui la relie au commentaire du formant entropique, seuls les deux pianos sont mis en mouvement, effectuant chacun des rotations contraires en alternance – le premier piano dans le sens horaire et le second dans le sens antihoraire. Ceux-ci n'entrent pas en relation avec l'écriture instrumentale mais ils accompagnent la ligne informelle qui transite d'un clavier à l'autre, annonçant le changement d'instrument par un crescendo dynamique. Le module de spatialisation resurgit enfin dans la deuxième moitié de la section, déplaçant les lignes à retards modulées en fréquences, le signal d'entrée et la synthèse par réverbération infinie du second piano selon des mouvements rotatifs horaires, dont la révolution invariable s'étend sur dix secondes. La huitième section marque alors le retour de la spatialisation à son état initial, préfigurant la fin de l'œuvre. Les séquences d'arpèges d'arpèges égrainées par les solistes et le dispositif électroacoustique dans la coda prolongent ainsi l'écriture spatiale complexe mise en œuvre par Pierre Boulez, évoquant la correspondance de la registration fréquentielle de l'orchestre et la fonctionnalisation des sources de projection dans un dernier geste résonant.

2. L'espace « non-géométrisable » de Luigi Nono : pour une pensée renouvelée de la musique à partir de la *dis-location* de sa présentation

L'espace entendu comme une catégorie de la composition est également éminemment important dans l'esthétique de Luigi Nono depuis ses premières dans le studio de Hermann Scherchen. Les préoccupations théâtrales, largement alimentées par la *Lanterna Magika* de

Svoboda et le travail de Piscator, ont elles-mêmes grandement influencé la mise en acte d'une mobilité sonore déjà contenue dans les rapports harmoniques internes du *Diario polacco '58*, partition dans laquelle la distribution de l'orchestre entre en correspondance avec la distribution des hauteurs et crée une dynamique spatiale jouant sur la rencontre virtuelle des lignes musicales se déplaçant à travers les timbres, d'après l'étude de Marinella Ramazzotti⁶⁴⁸. Pour autant ce n'est qu'à la fin des années 1970 que cette donnée participe à la pensée du compositeur « comme composante fondamentale du projet, de la tentative compositionnelle⁶⁴⁹ », consécutivement aux travaux de recherches initiés au studio de Freiburg auprès de Hans-Peter Haller. Cette attention portée à la spatialisation se démarque alors d'emblée de la recherche de Pierre Boulez en ce qu'elle s'inscrit dans une perspective musicale opposée au structuralisme et à l'architecture monumentale dont témoigne *Répons*. Elle contribue en effet à la refonte d'une écoute dans le sens d'une exacerbation de la perception subjective de la conduite du discours musical et le rejet de la déduction univoque de la logique thématique, affleurant à la frontière du silence.

Pour Nono, la problématique de l'espace est au cœur de la crise de l'œuvre à laquelle se confronte la création musicale contemporaine. L'uniformisation de la situation de concert orientée vers un plan frontal unique dans le théâtre italien est une conséquence de la volonté d'effacer ce qu'il nomme la « dimension originelle de l'écoute⁶⁵⁰ », entendue comme *époque*, au profit d'une conception eidétique faisant du son une représentation de la note. Aussi, comme le souligne Cacciari,

La concentration et l'homogénéisation de l'espace, la disparition de la multi-spatialité possible du fait musical, sont étroitement liées à la réduction flagrante de la polyvocité, multivocité possible des « sens » d'écoute : à l'intérieur de cette contrainte enchevêtrée, écoute et espace de l'écoute sont *conçus*, appréhendés ensemble⁶⁵¹.

Or, le nivellement du contexte réel dans lequel s'effectue l'écoute se répercute immédiatement sur la composition. Le son n'y est pas seulement réduit à l'état de manifestation sensible d'une unité symbolique dont la grammaire assure la cohérence du texte en dehors du phénomène que son signe est pourtant supposé représenter en première instance, il est également idéalisé et formaté par cette neutralisation. L'écran unique et orthonormé de

⁶⁴⁸ Voir M. Ramazzotti, *Luigi Nono*, op. cit., p. 203-206.

⁶⁴⁹ L. Nono & E. Restagno, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », op. cit., p. 114.

⁶⁵⁰ M. Bertaglia, « Prometeo – conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », op. cit., p. 133.

⁶⁵¹ Idem.

l'expression musicale nie la dimension « vivante » du son, conséquence des singularités architecturales de chaque espace dans lequel elle est donnée à *écouter*. La projection, le rayonnement et la résonance, composantes essentielles du phénomène acoustique, sont alors absorbées par « l'unité de l'espace géométrisé » et ne reparaissent dans la composition que sous la forme de figures intégrées à la convention. Dit autrement, la musique écrite européenne repose sur la suspension du milieu sonore : milieu géographique, en tant qu'ensemble des éléments matériels et des circonstances physiques qui entourent et influencent ou conditionnent le phénomène ; *mi-lieu* transitif, où le lieu de représentation à fonction d'interface entre la pensée et l'objet sensible qu'elle façonne, en situation de communication. L'écran de réalisation de l'œuvre s'apparente à celui de son langage, dans le cadre restreint, fixé et universalisé de la partition où les paramètres d'identification des objets sont soumis à des « ordres pyramidaux⁶⁵² », depuis la hauteur et la durée jusqu'à la dynamique et au timbre, secondairement.

La mise en espace de l'écriture s'impose dès lors comme un moyen primordial pour renouveler la logique musicale et la détacher du caractère déductif imposé par le discours. De fait, l'ordonnancement d'une pensée essentiellement thématique que recouvre l'acception discursive de la musique telle que Nono la définit dans son projet critique dépend directement du critère de justesse de l'intonation, qui suppose elle-même la neutralité du son *a priori*. Dès l'instant où l'effectuation de la partition est de nouveau confrontée à un milieu différencié, le phénomène n'est plus réductible aux relations abstraites de la note. C'est à ce niveau que la technique de mise en espace, que Nono imagine dans sa conception de l'œuvre comme contexte d'émergence d'un sens non obligé, entre en résonance avec la pratique boulezienne, déployant à nouveaux frais la dialectique de l'espace sonore et de l'espace réel.

a) Une acception mixte de la spatialisation

Une première approche fonctionnelle de l'espace : la complémentarité des écritures dans Das atmende Klarsein

La volonté de rétablir un milieu d'émergence du son propice à l'écoute se manifeste dès la première œuvre mixte de Luigi Nono. *Das atmende Klarsein* convoque en effet un dispositif de spatialisation qui délimite les contours de la salle de projection (figure 5.15). Notons d'emblée que, contrairement au schéma englobant mis en œuvre par Boulez dans *Répons*, les

⁶⁵² Ibid., p. 136.

instrumentistes et le chœur ne sont pas inclus dans cet espace. La répartition des sources traditionnelles n'est pas non plus élaborée comme une structure de la composition, car elle distribue les voix et l'instrument du plus grave – les basses et la flûte basse, qui s'insère dans l'intervalle avec le ténor – au plus aigu. L'orientation du public et des hautparleurs n'est pas pensée pour converger vers un point identique mais forme d'emblée deux plans d'écoute : l'auditeur est placé dans le rapport frontal traditionnel avec les instrumentistes et la diffusion est dirigée vers un point virtuel qui n'est pas situé au centre du lieu de représentation mais au centre de la seule zone d'écoute.

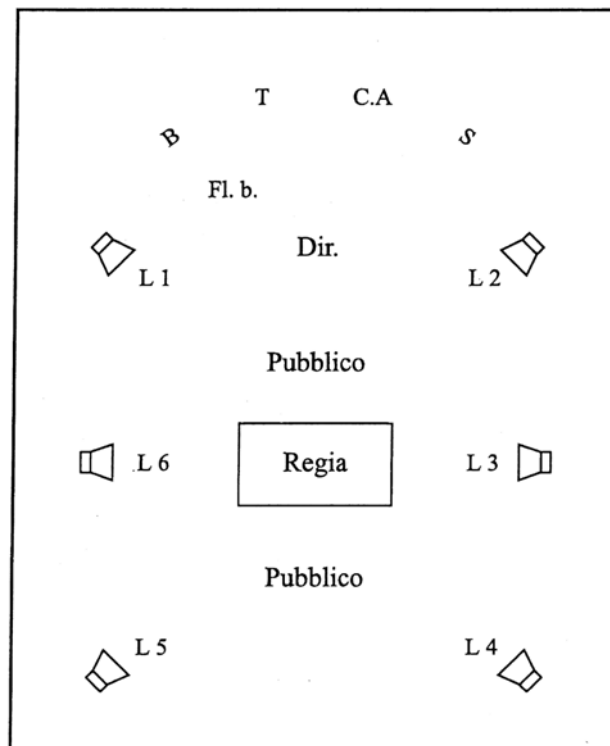


Figure 5.15 : Schéma de la scénographie, *Das atemde Klarsein*

L'usage des hautparleurs est encore relativement restreint et consiste principalement à une distribution statique des sources ou à des mouvements rotatifs contraires simultanés, impliquant tous les points de projection. Néanmoins, l'austérité de moyens ne signifie pas que la prise en charge de l'espace se limite à quelques effets secondaires. Le compositeur use au contraire de ces deux catégories comme d'une nouvelle dimension de l'écriture adaptée à l'entreprise critique de déformation des structures qui sous-tend le discours musical, annoncée dès l'introduction chorale. Les quatre pupitres sont disposés par paires, isolant de manière conventionnelle les voix féminines d'une part et les lignes de ténor et de basse d'autre part. Ces

deux binômes sont alors spatialisés sur les deux mêmes plans transversaux, situés de part et d'autre de l'audience. Le flux capté en temps réel, qui ne subit pas d'autre transformation, n'est toutefois pas entendu en continu dans cet espace quadriphonique, mais répond à une structure dynamique spécifique. Comme le montre la figure 5.16, les deux écrans sonores ne sont utilisés que sporadiquement, à la faveur de mouvements de *crescendo-decrescendo* irréguliers reproduisant globalement les profils dynamiques faibles des différentes voix.



Figure 5.16 : Spatialisation de la première section chorale, *Das atmende Karsein*

Les sopranos et les altos sont donc amplifiées à trois reprises : les deux dernières syllabes de la phrase musicale « Nach spätem » et le point d'orgue suspensif de la suivante – sur « Gewitter » – sont transmis par le premier plan transversal, tandis que la mise en musique du premier phonème de « atmende » sur le motif 1b est présentée sur la seconde paire de hautparleurs. La transformation des deux lignes inférieures de la polyphonie n'intervient quant à elle que dans la deuxième partie de la section, accompagnant l'articulation de l'énonciation disloquée des termes « atmende Klarsein » à l'arrière de la salle. Notons que les proportions de durée des séquences d'apparition et de disparition des sons projetés reproduisent chaque fois le profil dynamique d'une des deux voix de chaque groupe. Le dispositif engendre un mouvement lent de la masse sonore à la limite de l'audible qui signale les points d'articulation de la structure – difficilement intelligibles sur le plan de l'écriture vocale en raison des nombreux points d'orgue – marquant à la fois les trois phrases en soulignant leurs clausules respectives et la forme en deux parties, indiquée par le changement d'écran de spatialisation.

Le programme de la deuxième intervention du chœur agit selon le même procédé. Les mouvements de masses présents dans dix des douze fragments que comporte la section soulignent toutefois moins la structure musicale qu'ils ne révèlent l'influence du matériau littéraire sur le profil dynamique appliqué à chaque pupitre. Sur le plan local, l'amplification assure plusieurs fonctions distinctes. La première dans l'ordre chronologique participe à la déconstruction des mots du texte en adjoignant un niveau de *dis*-location supplémentaire à la texture. Dans la première phrase, les deux phonèmes du mot « noi », disjoints dans le chœur,

sont émis sur des plans différents. Les ténors, qui donnent à entendre la partie initiale du mot, ne sont pas doublés par le dispositif de captation. En revanche les deux pupitres de voix de femmes sont amplifiés sur les hautparleurs 4 et 5, créant incidemment une configuration nouvelle des éléments du texte. De fait, si le mouvement de crescendo-decrescendo met clairement en valeur le « -i » chanté à l’alto, ce profil dynamique est toutefois dicté par la persistance de la dernière syllabe de « anche » tenue par le soprano. L’effet produit est double : l’espace indique non seulement la décomposition de « noi » dans la polyphonie en opposant les deux phonèmes et il suggère dans le même temps un *phrasé* liant les voix de femmes et isolant le ténor (figure 5.17).

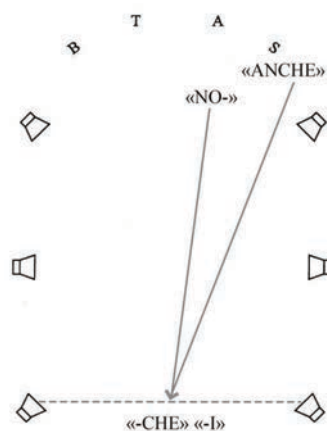


Figure 5.17 : Distribution spatiale de « anche noi », deuxième chœur, mes. 3-5, *Das atmende Klarsein*

La deuxième fonction de la spatialisation intervient au troisième fragment, énonçant la proposition « ein reines Fruchtlands ». Contrairement à la précédente structure, la régulation de la diffusion n’est pas imaginée à partir de la répartition du texte mais elle met en évidence la distribution des deux motifs 1a et 1b à travers les deux groupes de l’effectif. La projection est très nettement différenciée : l’alto est projeté sur le plan frontal séparant virtuellement l’auditeur des musiciens, tandis que le ténor et la basse sont assignés à l’écran acoustique opposé. L’effet produit s’apparente dès lors à une représentation dans l’espace physique de l’élargissement de l’espace fréquentiel, du spectre du chœur. Les altos entrent sur le site partagé par les deux pupitres de voix d’hommes, ce qui enrichit de manière quasi imperceptible l’espace sonore. Le mouvement d’élargissement que provoque l’ouverture des plans extrêmes de l’espace d’écoute amplifie alors ce phénomène (figure 5.18), évoquant curieusement une tendance au figuralisme partiellement dissimulée. La mise en résonance du dispositif de spatialisation, qui accroît la brillance du spectre tout en dissociant le son de sa source physique,

survient précisément sur l'adjectif « pur [reines] », et disparaît lorsque les voix aiguës chantent « Fruchtlands ». Ce modèle souligne également la première apparition du mot « Freie », ainsi que « "#%\$6"8 [trouve] » qui précède « Ascolta » dans le onzième fragment. Notons que le soutien de la polyphonie n'agit pas uniquement dans le sens d'une différenciation des lignes, mais opère aussi en unifiant les deux groupes lorsque le texte est présenté en homorythmie, à l'instar du traitement accordé au terme structural « KPHNA » lentement prononcé entre les mesures 12 et 16, pour lequel Nono augmente la dernière syllabe tenue sur le phonème « -a » d'un lent crescendo-decrescendo sur le plan arrière de la salle, appliqué à toutes les voix.

a)

b)

c)

Figure 5.18 : Figuralisme spatial, deuxième chœur, mes. 7-8 (a), 11-12 (b), 39-40 (c), *Das atemde Klarsein*

Le dispositif de spatialisation assure enfin une troisième fonction dans cette section, pensée sous le mode de la saturation du milieu d'écoute. L'introduction de ce dernier modèle coïncide avec une nouvelle configuration thématique et polyphonique dans le chœur. Les quatre pupitres ne forment qu'une seule voix dans laquelle prolifère le motif 1a. Cette hétérophonie caractéristique de l'écriture chorale de Nono depuis *Intolleranza 1960* est, en un sens, déjà issue d'une approche spatiale de l'écriture. La dispersion des éléments du texte dans les voix induit en effet un relief opposé à l'exposition temporelle linéaire de la parole ; lequel est accentué par la suspension, le décalage des doublures et l'entretien résonant des hauteurs, densifiant considérablement la texture (figure 5.19). La dynamique de projection que déploie le compositeur prolonge alors cette technique et crée un relief similaire dans l'espace de projection sonore. Les quatre signaux captés sont transformés uniformément par deux séquences de crescendo sur les deux plans de hautparleurs qui n'évoluent pas dans la direction d'un mouvement de masse sonore mais vers la densification et la « compression » de l'espace. La sixième phrase du deuxième chœur se démarque du reste de la section par la violence qui résulte de ce procédé, en ce que chaque crescendo – vocal et spatial – est brusquement interrompu, fracturant le jeu silencieux instauré depuis l'ouverture de l'œuvre sans s'y articuler ; violence qui n'apparaît pas dans la seconde occurrence de cette fonction, au huitième fragment – la densification y souligne plutôt le mot « Siehe », dont nous avons remarqué le rôle structural dans le précédent chapitre.

Figure 5.19 : Deuxième chœur mes. 20-21, *Das atemde Klarsein*

Les trois configurations que nous venons de décrire constituent donc le répertoire de modes de traitement du son appliqué aux pupitres du chœur. L'organisation de la succession des extraits est ainsi issue d'une combinatoire qui repose à la fois sur le critère de structuration hiérarchisé du texte et sur celui d'indifférenciation de la compilation des douze fragments musicaux – ou, à l'inverse, de « sur-différenciation » des structures s'opposant à leur synthèse⁶⁵³. De fait, le dispositif n'agit jamais selon la même fonction dans deux phrases successives, empêchant l'auditeur de percevoir une macrostructure organisée, même indirectement. Pour autant, les multiples itérations de « KPHNA » sont spatialement indiquées par la même fonction. Les séquences mettant en musique le mot grec convoquent en effet la projection « homophonique » sur l'écran sonore situé à l'arrière de la zone d'écoute. Notons que Nono impose une structure en miroir entre les fragments musicaux et leur mise en espace sur le plan local. Ainsi que nous l'avons vu dans le précédent chapitre, les deux apparitions du mot à l'ouverture et à la conclusion de la section sont élaborées à partir de la déformation d'un même motif harmonique, reprenant un schéma cadentiel traditionnel. L'enchaînement d'une quinte et de sa résolution à l'unisson en mouvements contraires, introduit dès le début du chœur par les voix de soprano et d'alto, est présenté de nouveau dans le dernier fragment, à une différence près : il ne surgit plus au moment de l'évocation de la « source » mais sur la seconde partie de la phrase qui a fonction de clausule. Or, le module de spatialisation intervient précisément dans le sens opposé de cette construction thématique. Dans le premier fragment, le groupe de voix de femmes est amplifié sur « anche noi », tandis que dans la dernière phrase c'est la proposition « KPHNA - λευκά », chantée par les trois pupitres supérieurs, qui est dupliquée par le système de diffusion. Le choix des signaux traités confirme par ailleurs notre analyse en ce que, dans la première phrase, seules les voix de femmes – qui viennent précisément d'énoncer le mot grec – subissent la projection, bien qu'elles forment un seul bloc avec le ténor tant sur le plan musical que textuel.

⁶⁵³ Un tableau de distribution des fonctions de spatialisation dans le deuxième chœur est disponible en annexe n° 6.

a) b)

S. $\text{♩} = 66 \text{ ca}$ $\text{♩} = 40 \text{ ca}$ $\text{♩} = 44 \text{ ca}$

C. - ρέ - - 0 - - V

T. - έ - - 0 - - V

B. - 0

S+A L 1,2
L 4,5

T+B L 1,2
L 4,5

Figure 5.20 : Spatialisation des fragments introductif et conclusif, deuxième chœur, *Das atmet die Klarsein*

La concordance des écritures musicale et spatiale que nous venons d'identifier dans les deux premières interventions du chœur se poursuit au cours de la seconde moitié de l'œuvre. Dans la troisième section vocale, la dynamique spatiale est toutefois engendrée par une configuration inédite, consécutivement à l'apparition des deux *harmonizers*. Ce ne sont plus les voix qui sont diffusées dans le réseau de hautparleurs mais le halo microtonal artificiel qui entoure les lignes de la polyphonie. Les mouvements de la masse sonore oscillent entre les deux modules d'harmonisation électronique, la transposition inférieure étant entendue au plus près du chœur et la transposition aiguë au niveau de l'écran sonore opposé. De nouveau, la mise en espace de ces halos met en exergue les extraits fondamentaux du texte, « ascolta », « είπέῖν », « siehe », « ins Freie », « KPHNA » et « χαῖρε » à partir de deux schémas. Le premier, qui n'intervient qu'au début de la section, consiste en un decrescendo de l'avatar grave du chant et met en musique les trois premiers mots-clés simultanément. Le second schéma convoque les deux modules de traitement et agit à la façon de la fonction de saturation introduite dans la section chorale précédente (voir annexe n°6). Le quatrième chœur retrouve enfin les trois fonctions de la spatialisation appliquées aux deux groupes de l'effectif tel que l'exposait le deuxième chœur. L'écriture non directionnelle qui y est reproduite coïncide avec le changement systématique de figures spatiales, bien que les fragments ne soient pas aussi clairement identifiés tant sur le plan de l'écriture – les doubles barres qui orientaient considérablement la lecture ne sont pas présentes dans la dernière intervention du chœur – que sur celui de la perception – la seule césure indique la construction en deux parties au niveau le plus large de la structure, mais n'informe pas sur la combinaison de phrases hétérogènes.

Le traitement de l'espace que propose Nono dans les sections pour flûte de *Das atmende Klarsein* tranche alors nettement avec l'écriture uniformément distribuée à travers les quatre moments vocaux. Dans la première section instrumentale, la projection du son n'agit pas par polarisation et variation d'une masse sonore : elle convoque plutôt les deux instances du *Halaphon* pour tracer des rotations horaires et antihoraires à travers les six sources qui encadrent la zone d'écoute. La notation de la dynamique spatiale reprend le mode de représentation utilisé pour symboliser les variations entre les plans de projection de l'effectif vocal et l'adapte aux nouvelles variables : l'axe des ordonnées désigne trois niveaux de vitesse de rotation pour chaque circuit. Néanmoins, si le procédé s'oppose par principe à celui que nous venons de décrire, le matériau déterminé par le compositeur est similaire à celui qui accompagne l'écriture vocale – à l'instar du travail thématique des premières phrases de la flûte. La double rotation ne répond pas à une logique figurative abstraite, elle n'agit pas comme une *formule* spatiale discrète. Les mouvements contraires sont soumis à une combinatoire complexe qui refuse d'emblée la fixation de la dynamique spatiale en un schéma intelligible. Au contraire, les excitations sont localisées et éparées, s'affirmant comme des cellules de crescendo-decrescendo appliquées à une dimension inédite du son, s'apparentant à une oscillation qui lui est intérieure.

Ces cellules s'organisent à nouveau selon trois motifs intégrés aux fonctions compositionnelles qui opèrent dans cette section. Le premier se fait jour à l'occasion du deuxième fragment et instaure un régime temporel localement non mesuré. Les modules varient de la vitesse « minimum⁶⁵⁴ » à la vitesse médium, dont la valeur est laissée à l'appréciation du réalisateur d'informatique musical exécutant la partie électronique de l'œuvre. Cet effet n'est cependant pas uniforme : l'accélération dissociée des deux rotations crée un mouvement asynchrone qui induit une dynamique incidente au rythme complexe, en dehors de tout cycle ou de toute mesure. Comme le montre la figure 5.21, les variations de vélocité se présentent

⁶⁵⁴ Dans cette section, le son n'est jamais complètement figé. Ainsi que Richard et Mazzolini l'expliquent dans la note technique introduisant l'édition de *Das atmende Klarsein*, « la vitesse minimale implique une programmation qui donne l'impression de la suspension du mouvement : la persistance du son sur un hautparleur, avant le passage au suivant, doit être très longue, afin d'engendrer une juxtaposition de périodes immobiles. Le son original de la flûte basse doit donc être perçu sur un seul hautparleur de la salle » (L. Nono, *Das atmende Klarsein*, op. cit., p. XI-XII. « *La velocità minima comporta una programmazione che dia l'impressione della sospensione del movimento: la permanenza del suono su un altoparlante, prima del passaggio al successivo, deve essere lunghissima, in modo da originare una giustapposizione di aree temporali immobili. Il suono originale del flauto basso si deve dunque percepire su uno solo degli altoparlanti della sala* »). La circulation du son est donc systématiquement fondée sur la double rotation horaire et antihoraire, mais sa position initiale est inscrite dans une ligne temporelle située à la limite du seuil de perception de la dynamique.

alors comme des dérivations non tempérées et non isochrones du modèle appliqué au domaine des nuances.

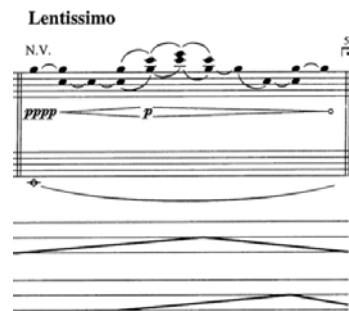


Figure 5.21 : Deuxième phrase, première section de flûte mes. 5, *Das atmende Klarsein*

Le deuxième motif intervient dans le fragment suivant et concorde avec deux paramètres de la ligne instrumentale. Les deux rotations sont modulées de façon identique – mise à part l'accélération légèrement plus étendue pour la ligne antihoraire –, atteignant une vitesse élevée après un moment transitoire étendu sur les cinq secondes que dure le premier souffle à hauteur déterminée de la flûte basse. La fin de la phrase musicale coïncide alors avec l'effacement de la dynamique spatiale qui retourne rapidement à son état initial lorsque le flûtiste joue son dernier coup de clé. La dynamique se rapporte à nouveau au registre des nuances, quoique de manière moins contiguë. La mise en mouvement progressive correspond à la transition opérée dans la partie de flûte entre *ppp* et *mf*, tandis que la vitesse maximale est maintenue durant tout le passage dominé par les nuances *fff* et *ffff*. Notons que ces valeurs extrêmes ne correspondent pas à un volume sonore élevé telles qu'elles le représentent dans le cadre de modes de jeu traditionnels ; elles sont appliquées ici à des bruits de clés superposés à un souffle à hauteur déterminée entretenu à la frontière du silence. Le crescendo spatial tend donc à souligner le jeu de nuances difficilement perceptible.

Figure 5.22 : Apparition du deuxième motif de spatialisation, première section de flûte mes. 7, *Das atmende Klarsein*

Le motif suivant, énoncé dans la dernière phrase de ce fragment, est quant à lui systématiquement assigné à la même figure instrumentale. La mise en espace du staccato irrégulier⁶⁵⁵ obéit à deux modèles. Le premier principe déploie deux processus dont l'évolution s'oppose : comme le montre la figure 5.23a, le profil de rotation est le strict miroir de la variation de la fréquence du staccato, dont la pulsation est obtenue par contact répété de la langue contre les lèvres. L'effet résultant repose ainsi sur un transfert d'énergie du son vers l'espace et de l'espace vers le son affirmant la complémentarité des deux écritures. À l'inverse, le second modèle, qui surgit dans la dernière phrase de la section, dispose les deux oscillations selon un critère d'équivalence. Le staccato y est produit par une technique différente et obéit à une dynamique plus contrastée, alternant entre des coefficients de fréquence de pulsation disjoints. Néanmoins, les deux cellules que montre la figure 5.23b sont dirigées au niveau le plus large vers un épuisement de la vibration acoustique, soutenue dans le premier cas par un decrescendo vers le silence. La mise en espace esquisse une ligne proche de cette perspective, en projetant le signal de la flûte dans la zone d'écoute par des rotations antihoraires allant progressivement de la vitesse la plus élevée à l'état quasi statique de la spatialisation.

a)

b)

Figure 5.23 : a) Motif de spatialisation en miroir, première section de flûte, mes. 10-12 ; b) Second modèle de spatialisation du staccato irrégulier, première section de flûte, mes. 39-41, *Das atmende Klarsein*

⁶⁵⁵ Ce modèle spécifique de staccato s'apparente à une dérivation du « tremolo apériodique [*tremolo aperiodico*] » qui n'oscille plus entre deux hauteurs mais entre deux types de sons.

À l'instar de la compilation de fragments musicaux et littéraires du deuxième chœur, les moments disparates de l'introduction instrumentale sont traités par une combinatoire de ces trois principes qui obéit à une logique de variation continue (annexe n°7). Contrairement au discours musical développé par le chœur, la richesse sonore qui caractérise la première partie de flûte n'annonce pas l'écriture de ses deux autres *solis* figurant sur la partition. Dans ces sections, la spatialisation reprend la configuration chorale : ce n'est pas le signal de la flûte qui est amplifié mais le flux audio en sortie des modules de traitement. Les transformations agissent par paires, diffusées chacune sur un binôme transversal de hautparleurs. Dans l'épisode central, ce sont deux lignes à retards non isochrones respectivement étalonnées à trois secondes et trois secondes et demi qui sont transmises par les deux écrans opposés de la zone d'écoute. La partition instaure également un schéma dynamique décroissant depuis la scène où l'instrument joue *p* vers les sources chiffrées 4 et 5, qui diffusent un son à la limite du silence compris entre les nuances « *pp - ppp*⁶⁵⁶ », en passant par l'écran frontal dont le flux est régulé autour de *p* et *pp*.

Ce faisant, le compositeur oriente le développement vers une écriture horizontale qui s'étend moins dans le temps que dans l'espace : chaque variation paramétrique du motif symétrique initie une réponse résonante qui dirige l'écoute en l'absence de directionnalité dans l'écriture thématique. Luigi Nono introduit donc pour la première fois dans son œuvre le projet compositionnel qui guide le *Prometeo*, imaginant une logique spatiale opposée par essence à la logique déductive temporelle du discours développant. Ce procédé est prolongé dans la dernière intervention écrite de la flûte basse. Le dispositif électroacoustique qui augmente le son en créant une aura microtonale à l'aide des deux harmoniseurs détermine trois zones dans l'espace de représentation, discriminées par le timbre et non par la dynamique. La duplication de la voix au quart de ton supérieur est assignée aux deux hautparleurs médians, tandis que la modulation réglée au quart de ton inférieur est conduite vers les sources les plus éloignées de la scène. La voix originale de la flûte étant conçue autour de sons fragiles – du souffle à hauteur déterminée, des harmoniques éoliens et des *whistle-tones* –, l'équilibre des textures nécessite l'amplification de l'instrument, diffusée quant à elle sur les deux premiers hautparleurs. La section est ainsi soumise à une écriture oblique en ce qu'elle étend ses événements simultanément horizontalement dans le temps et « verticalement » dans l'espace. Comme l'écrit le compositeur dans le programme de la création à Florence,

⁶⁵⁶ L. Nono, *Das atemde Klarsein*, op. cit., p. XI. Il convient de préciser que ces indications ne signifient pas que le volume sonore est rectiligne. Ces valeurs représentent l'échelonnement imaginé par Nono pour les trois plans d'émission du son, qui varient en relation avec le jeu de la flûte.

Pas uniquement le son transformé, comme unique phénomène perceptif, ou élaboré et fixé sur une bande, mais le son « *live-naturel* » du chœur et de la flûte basse, et *dans le même instant*, et non dans la succession temporelle ou visuelle, son devenir autre, sa germination comme spectre compositionnel et dynamique spatial⁶⁵⁷.

Das atmende Klarsein inaugure à la fois la recherche orientée vers l'exploitation des technologies de traitement du son en temps réel et la notion singulière d'espace sur lesquelles repose toute sa production musicale des années 1980. La requalification compositionnelle de la dimension spatiale, problématique qui occupait déjà une place primordiale dans son projet de renouvellement de la dramaturgie musicale au cours des deux décennies précédentes, se manifeste alors sous deux formes. En premier lieu, la répartition des sources et les différents trajets qu'effectue le son, dans et autour de la zone d'écoute, intègrent directement les fonctions de la composition instrumentale, offrant au compositeur de nouveaux moyens pour déformer les structures thématiques et déductives de l'écriture instrumentale. L'espace agit alors comme un indice de la forme, esquissant ses contours dans un registre dynamique non soumis à la convention. Néanmoins, le système de projection ne se réduit pas à cette fonction figurative soutenant le texte musical réalisé par la flûte basse et le chœur mixte. Il engendre également un contexte singulier pour l'émergence phénomène sonore qui participe à la conception d'une musique émancipée de la note comme unité grammaticale.

La différenciation de la résonance du lieu de représentation, dont les caractéristiques sont réactualisées tout au long de l'œuvre à la faveur des mouvements de masses sonores résultant de la confrontation des écrans transversaux ou des oscillations complexes induites par les circuits de rotation, crée une mobilité du son qui détourne l'attention de l'auditeur de la relation entre les « tons » – entendus comme combinaisons monadiques conventionnelles de hauteurs, durées, timbres et nuances fixées dans un système grammatical déterminé par des signes discrets et une syntaxe invariable. L'espace agit comme un filtre assurant la revalorisation perceptuelle du phénomène dans lequel la logique expansive, recouvrant à la fois le principe de déduction et celui de relation temporelle de causalité, est nécessairement caduque : l'oreille ne peut s'appuyer sur des valeurs absolues de hauteurs et de durées pour établir une hiérarchie entre les objets sonores et reconstituer, même artificiellement, un sens musical cohérent dans l'ordre de succession. Le refus de diriger l'écriture qui surgit à tous les niveaux de l'œuvre

⁶⁵⁷ L. Nono, *Écrits*, p. 667.

s'inscrit alors dans une perspective esthétique érigeant l'espace comme altérité du temps, suggérant une expression musicale non prévisible et essentiellement dépendante de sa mise en acte.

Un critère d'immersion au service d'une relocalisation de l'œuvre

Si l'écriture « spatio-temporelle » de l'œuvre de 1981 reste majoritairement orientée par le dispositif musical traditionnel – les événements musicaux sont inscrits au niveau le plus large dans une structure certes complexe mais toujours soumise à un procédé thématique en surface, tandis que du point de vue de la scénographie, l'auditeur est situé face aux instrumentistes qui sont dirigés vers lui, rendant la perception plus immédiate que celle de la dynamique spatiale diffusée autour de la zone d'écoute –, Nono expérimente très vite des situations complexes et plus radicalement opposées à ce qu'il considère comme un vestige de la « pensée eidétique » de la musique. La mise en espace des sources qu'il imagine pour le *Prometeo* – qui, rappelons-le, intégrait initialement *Das atmende Klarsein* – figure l'aboutissement de cette recherche. Comme le résume Anne Sédès,

Dans le *Prometeo*, le public est installé au centre d'un dispositif d'écoute, où plus rien n'est donné à voir dans un rapport scénique de type frontal. [...] L'auditeur est placé dans une situation d'écoute réduite au sonore et au musical, évitant toute relation avec un quelconque élément visuel. L'écoute n'est donc plus frontale et orientée par la vision, liée à l'action scénique, à la localisation du son venant de la fosse de l'orchestre et à une éventuelle amplification électroacoustique stéréophonique de façade. Le dispositif d'écoute, scénographique, acoustique et électroacoustique vise l'immersion, l'*epoché*⁶⁵⁸.

Le compositeur disloque en effet toutes les sources sonores et les répartit autour des auditeurs selon plusieurs plans acoustiques primaires qui déterminent un environnement multidimensionnel à trois niveaux (figure 5.24). La perspective verticale était initialement présentée dans l'arche réalisée par Renzo Piano pour la création de l'œuvre dans l'église San Lorenzo de Venise, dont les proportions ont été conservées après l'abandon de cette structure⁶⁵⁹.

⁶⁵⁸ A. Sédès, « L'espace sonore du *Prometeo* de Luigi Nono », dans G. Ferrari, *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 224-225. C'est l'auteure qui souligne.

⁶⁵⁹ Carola Nielinger-Vakil, qui s'est entretenue avec André Richard sur la création du *Prometeo* et son dispositif électroacoustique, rapporte en effet que « chaque installation de *Prometeo* devrait prendre la hauteur de l'arche de Piano comme modèle. Avec une hauteur de 2,4 mètres pour chacun des trois étages, l'espace de représentation de

Le premier plan sonore en trois dimensions est formé par l'orchestre. Celui-ci est divisé en quatre ensembles disposés irrégulièrement aux quatre côtés de la salle, à des hauteurs différentes. L'auditeur est ainsi placé dans un premier environnement aussi homogène qu'indifférencié dans lequel il n'est pas en mesure d'identifier précisément les sources d'émergence des sons qu'il perçoit, les effectifs de ces quatre groupes étant strictement identiques. Ce schéma singulier participe d'emblée à la critique de la logique expansive et unidirectionnelle. D'une part, la notion de hauteur absolue du son se trouve être remise en question dès l'instant où les groupes jouent à l'unisson. Les modulations infimes résultant à la fois des conflits de phases inhérents à l'éloignement des sources – et, par extension, à la position de celui qui écoute – et des variations de projection entre les duplications de la hauteur créent une mobilité « naturelle » qui agit sur la perception d'une manière proche de l'effet recherché par les halos microtonaux synthétisés à l'aide des *harmonizers*, comme c'est notamment le cas dans la troisième section chorale de *Das atemde Klarsein*. Selon la musicologue, l'auditeur fait l'expérience de cette « décorrélation » dès les premières mesures du prologue à travers « l'usage des clusters de quarts de tons autour d'une hauteur ou d'un accord, répartis dans les quatre groupes, ou encore l'échange d'agrégats entre les groupes⁶⁶⁰. »

Piano [...] atteint une envergure de presque 10 mètres, avec une extension supplémentaire pour les hautparleurs les plus élevés. Dans cet espace extrêmement haut à plusieurs niveaux, aucune source sonore n'était ou ne devrait être placée à la même hauteur » (C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 353). « *As Richard explains, each set-up for Prometeo should take the height of Piano's ark as aa model. With a height of 2.4 m for each of the three tiers, Piano's performance space in the church of San Lorenzo rose to a height of almost 10 m, with a further extension for the highest of the loudspeakers. Within the extremely high and multi-levelled space, no source of sound was or should be placed at the same height.* »

⁶⁶⁰ A. Sédès, *op. cit.*, p. 232.

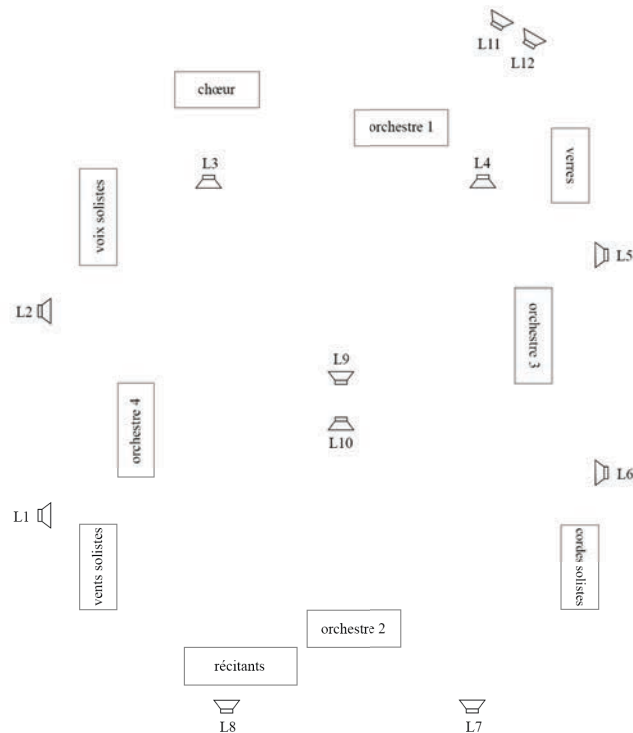


Figure 5.24 : Schéma de répartition des sources sonores, *Prometeo*

D'autre part, ce dispositif permet de s'affranchir de la tendance directionnelle imposée par l'ordre de succession des hauteurs sur le plan horizontal. C'est précisément sur cette caractéristique que repose le *Second Interlude* de la tragédie, exécuté par les instruments au registre grave des quatre ensembles orchestraux et les sept verres. La section révèle une texture musicale neutre sur le plan musical qui suspend temporairement l'écoulement de la tragédie. La dynamique de concentration et d'élargissement de la texture que forment les « vagues de densité variable⁶⁶¹ » interprétées par l'orchestre résultent en effet de lignes chromatiques – et infra-chromatiques – horizontales dont la relation mélodique est sans cesse évitée par l'alternance entre les ensembles. Le procédé est particulièrement identifiable dans les premières mesures où une ligne descendante conjointe circule entre les quatre contrebasses dans le sens antihoraire avant d'être recouverte par l'entrée des cors et des trombones (figure 5.25). Ce procédé n'est pas isolé dans l'œuvre : Nono multiplie les relations spatiales dans l'écriture, déployant un répertoire de moyens diversifiés évoquant souvent des procédures de traitement électronique du son, alors immédiatement fonctionnalisés dans les forces productives du texte musical. Il franchit ici un seuil que le contexte organologique de *Das atmende Klarsein* ne lui permet pas d'envisager pour la polyphonie chorale, en ce que la cohérence du discours est

⁶⁶¹ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 438.

désormais entièrement acquise dans l'espace et ne repose plus sur une harmonie et une thématique de surface encore requise par un chœur unifié et présenté comme un seul écran.

Figure 5.25 : Second Interlude mes. 1-4, *Prometeo*

Le deuxième plan créé par la dispersion des sources, virtuellement situé à l'extérieur de l'espace englobant de l'orchestre, est plus diversifié. Il regroupe les six formations solistes que sollicite la partition, également positionnées autour de l'audience au-dessus des quatre ensembles. Seul le chœur fait face à l'audience. Les chanteurs – deux sopranos, deux altos, un ténor –, le trio de vent, les deux accessoires – deux instrumentistes qui jouent des sept verres – et le trio de cordes bornent les parois latérales de la salle, tandis que les récitants sont situés à l'arrière de l'audience. L'espace est alors discontinu, rendu extrêmement disparate tant au niveau du timbre que de l'écriture qui y est exercée. Chaque région constitue en effet un centre de gravité tant pour le discours musical que pour l'écoute, générant un espace en reconfiguration permanente dont la combinatoire est fonction du déroulement – et non de la progression – du mythe prométhéen. L'agencement des différentes catégories de timbre tend

par ailleurs vers un déséquilibre qui rompt avec le schéma sonore de l'étage orchestral focalisé sur le public. Le chœur, les chanteurs solistes et les récitants forment un espace concentré autour du quatrième groupe instrumental dans lequel s'exprime le noyau de la tragédie. Les deux trios instrumentaux sont quant à eux positionnés de sorte à constituer un écran acoustique transversal, élargi localement par le son cristallin des verres dans le *Prologue*, les *3 voci a* et le *Second Interlude*.

La texture musicale ne peut cependant être réduite à cette disposition statique qui indique certes un jeu spatial complexe dans la présentation de surface du discours musical, mais ne reparaît pas aussi distinctement dans la réalisation de l'œuvre. Le troisième plan de spatialisation engendré par le réseau de hautparleurs est indissociable de ces six groupes différenciés, qui fournissent le matériau principal des transformations en temps réel et de la spatialisation dynamique. Celui-ci, dont les sources sont les plus éloignées de la zone d'écoute, est également très hétérogène car il dépend des figures d'attribution ou de déplacement des signaux captés et de leurs transformations. La projection est d'emblée définie en deux sous-ensembles. En premier lieu, les hautparleurs chiffrés de 1 à 8 circonscrivent la zone d'écoute directe. Ils pointent chacun vers une source opposée, quadrillant l'espace par paires de diffusion et ne convergent pas vers le centre géographique du lieu de représentation. Le compositeur imagine deux types de circuits différenciés dès la première section de la partition. La superposition des rotations non concentriques appliquées aux parties chantées ainsi qu'aux interventions des deux trios et des verres, qui transitent toutes selon une série de quatre à six hautparleurs disjoints, fait rapidement place à un ordonnancement systématisé et clairement identifié.

La circulation en périphérie de la salle est alors assignée principalement aux instruments et à leurs avatars électroacoustiques, présentés invariablement de manière dynamique. Les deux moments où la distribution spatiale s'écarte de ce schéma sont légitimés par l'infléchissement localisé des fonctions dans le discours. Si les quatre groupes orchestraux sont ainsi projetés sur le binôme L2-L5 au court de la *Première Île* – seule section dans laquelle ils sont soumis à une transformation en temps réel –, cette configuration semble incidente au fait qu'ils prennent en charge les voix en absence de Prométhée et Héphaïstos. Enfin, dans les *Troisième-Quatrième-Cinquième Îles*, seuls les « échos lointains » sont spatialisés, les voix et les instruments agissant de concert pour créer les trois textures diversifiées étroitement tissées les unes avec les autres.

Les trois pupitres vocaux sont diffusés quant à eux selon des schèmes plus nombreux, variant de la position statique à l'oscillation entre groupes de hautparleurs. La spatialisation active et différenciée des voix n'est véritablement utilisée qu'à partir de la première partie de

la *Deuxième Île*, intitulée *Io-Prometeo*, dans laquelle le chœur alterne entre des mouvements croisés rapides dans un espace délimité par les quatre hautparleurs centraux – L1, L2, L5 et L6 – et une localisation fixe sur L7, L9 et L10. Le principe de mise en espace repose donc sur le contraste induit par la transmission transversale du signal et tranche avec les transitions fluides et circulaires des instruments. Ce procédé atteint une complexité extrême dans la troisième partie des *3 voci b*. Les voix de soprano et d’alto dessinent une figure striant l’espace à la fois dans le sens longitudinal et dans le sens latitudinal tandis que les voix masculines parcourent les huit points de projection en basculant sans cesse d’un côté à l’autre (figure 5.26). Nono brise ainsi les rapports harmoniques de la polyphonie chorale et rompt violemment avec le caractère monodique de la première moitié de l’œuvre.

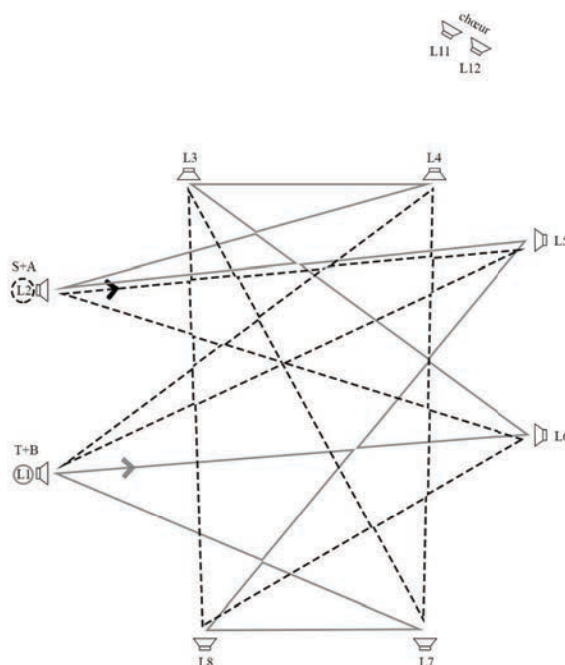


Figure 5.26 : Schéma de spatialisation du chœur, « 3 voci b », *Prometeo*

La distribution des groupes vocaux dans le système de spatialisation directe n’échappe à ce principe de transversalité que dans *Hölderlin*. Ce sont de nouveaux les moyens d’écriture musicaux employés pour la mise en musique des extraits du *Schicksalslied* qui justifient cette exception. Le duo formé par les deux sopranos énonce une ligne descendante conjointe qui s’apparente à un véritable madrigalisme accompagnant linéairement la chute « de falaise en falaise » que narre le texte du poète allemand. Cette ligne n’est pas perceptible en tant que telle car le trio de vents et le traitement des voix par un *vocoder* associé à deux lignes à retards engendrent un chœur féminin virtuel – programmées respectivement selon un pas de quatre et

huit secondes – ébauchent incidemment une forme en épisodes concentrés autour de régions harmoniques distinctes. L'écriture de l'espace suit cette ambivalence : la figure de la chute est bien présente, dévoilée par les spirales affectées en sortie des modules de délais⁶⁶², mais celles-ci évoluent à des vitesses différentes en mouvement contraire générant un régime oscillatoire à trois dimensions.

Parallèlement à cette enveloppe sonore, Nono met en œuvre un système de diffusion indirect qui ne se déploie pas dynamiquement mais crée une dimension nouvelle dans la composition du son, l'écriture de la *réverbération*. De fait, la requalification compositionnelle de la « multi-spatialité possible du fait musical⁶⁶³ » qu'entreprend le compositeur dans ses œuvres mixtes ne passe pas uniquement par l'intégration d'une nouvelle strate dynamique s'ajoutant au sens musical mais appelle également à une « relation directe avec les voûtes, les coupes, avec toutes les particularités architecturales du bâtiment⁶⁶⁴ » par laquelle l'œuvre peut véritablement se réaliser dans son devenir unique et transitoire. Dans *Prometeo*, cette fonction est assurée par deux groupes de hautparleurs disposés en dehors de la zone d'écoute. La première paire, numérotée L9-L10 sur le schéma, est placée sur un point très élevé au centre de l'espace et transmet le son par le plafond. La seconde paire est positionnée « soit à l'avant soit à l'arrière, à une grande distance, pour transmettre indirectement le son par le plancher⁶⁶⁵ ». La répartition de ces deux sources ne peut toutefois pas être absolument déterminée sur un organigramme car elle vise principalement la fonctionnalisation de l'espace de représentation en temps réel ; elle est adaptée à chaque lieu⁶⁶⁶.

L'approche de la spatialisation dont témoignent les œuvres du compositeur italien se démarque donc sensiblement de celle défendue par son contemporain français. Le critère d'immersion induit par la revalorisation de la réverbération où l'espace désigne « une composante et non un récipient⁶⁶⁷ » de la musique est en opposition directe avec la spatialisation proposée dans *Répons*, en ce que cette dernière tend à imposer un milieu virtuel dans lequel le phénomène sonore est entièrement contrôlé par l'écriture au même titre que l'est la perception

⁶⁶² La première captation circule entre les hautparleurs impairs et la seconde entre les hautparleurs pairs.

⁶⁶³ M. Bertaglia, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁶⁵ C. Nielinger-Vakil, *op. cit.*, p. 354. Le dispositif décrit par la musicologue reprend la configuration de la version de l'œuvre donnée à Francfort en 1987 qu'elle considère comme la révision définitive de la partition, en accord avec André Richard.

⁶⁶⁶ Si l'on s'en réfère à la documentation manuscrite du compositeur conservée à la *Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS* à Venise, les deux hautparleurs étaient situés de part et d'autre de l'arche de Renzo Piano, toujours orientés vers les parois de l'église.

⁶⁶⁷ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », *Écrits*, *op. cit.*, p. 553.

dans l'approche déréalisée qui réside au centre de son esthétique mixte, comme nous l'avons démontré dans notre troisième chapitre. Tandis que, pour Nono, les conditions d'existence de l'œuvre sont inféodées à une relation dialectique établie entre son contenu et sa mise en acte, l'acception de l'espace de Boulez repose quant à elle sur ce que Massimo Cacciari dénonce comme une « réalisation de l'espace comme forme pure, *a priori*⁶⁶⁸ », circonscrite par le réseau de hautparleurs qui transmet directement le son à l'auditeur, sans médiation autre que la volonté du compositeur. Cela ne signifie pas pour autant que le discours musical préexiste à son effectuation. Comme nous l'avons longuement montré, *Répons* est une partition définitivement ouverte sur la diversité de ses représentations, sa composition étant intentionnellement liée à l'évolution des technologies qu'elle requiert⁶⁶⁹, et sa réception à la situation de l'auditeur dans le lieu d'exécution. Néanmoins les variations architecturales des salles où l'œuvre est donnée à entendre n'influent pas sur la qualité du développement avec la même force que dans les pièces tardives du compositeur italien. Dit autrement, la notion d'espace qui se manifeste dans l'Œuvre de Pierre Boulez vise à la seule activation de l'écoute, tandis que celle sur laquelle est fondé le travail de Luigi Nono ajoute à cette dimension une recomposition irrationnelle d'un « discours⁶⁷⁰ » qui se réfléchit sans cesse dans son propre phénomène et s'ouvre ainsi aux infinis possibles que l'acte d'écriture neutralise par sa détermination positive.

b) L'espace, Autre du discours

De la réverbération à l'écriture réflexive

« L'expérience esthétique⁶⁷¹ » immersive qu'engendre l'exploitation de la réverbération rompt finalement avec tout ce qui subsistait de logique dans le fait musical. Dans sa définition acoustique, ce principe s'oppose à la représentation fixée d'un événement et, par extension, à un raisonnement diagrammatique imaginant la musique dans l'espace absolu de la partition. Bien que le son ne soit pas réductible à son signe dans le cadre d'une musique pensée à partir

⁶⁶⁸ M. Bertaglia, op. cit., p. 136.

⁶⁶⁹ Les reprises de la partition datées de 1998 et 1999, dont les modifications ont uniquement affecté la partie électronique de l'œuvre en témoigne. De plus, les nombreux transferts du matériau entre le domaine électroacoustique et l'écriture conventionnelle autorisent à penser que la modification des timbres des filtres employés, attendant à leur implémentation et à leur conception technique, peut influencer sur l'équilibre de l'œuvre.

⁶⁷⁰ L'expression peut sembler inadéquate, ou au moins extrêmement limitée en ce qu'elle ne recouvre finalement que la forme sensible d'une pensée singulière.

⁶⁷¹ I. Stoianova, « L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono », dans J.-M. Chouvel et M. Solomos, *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 425.

de la note, Nono en accroît la distance au point qu'elle ne peut plus se résoudre dans une synthèse dialectique, même en éternel devenir. C'est du moins ce qu'il explique dans l'article « D'autres possibilités d'écoute », prenant Venise pour exemple :

Du côté de la Giudecca, de San Giorgio et du miroir d'eau du bassin de San Marco, vers les sept heures le vendredi, Venise est une très belle scène sonore, une vraie magie : quand les cloches des campaniles jouent [...], les réverbérations et les échos se superposent à ces sons, de sorte que l'on ne comprend plus de quel campanile vient le premier son, comment et où s'épaississent les échanges des sons dans toutes les directions, sur la surface réfléchissante de l'eau. C'est une « réponse » heureuse et naturelle du milieu ambiant à la violence de la pollution de l'espace sonore⁶⁷².

Si cette assertion ouvre à une critique idéologique en faveur d'une nouvelle « écologie moderne » du son, la situation qu'elle décrit n'en correspond pas moins précisément aux enjeux strictement musicaux qui se jouent dans la valorisation de l'immersion au cœur de sa pratique tardive. L'œuvre qui prend corps uniquement dans la réflexion infinie du phénomène que sa pensée initiale engendre à travers la partition repose en effet sur la dissociation du son et de sa source tant sur le plan acoustique – le lien reconstruit par la vision entre un instrument placé à un endroit unique de la salle à chaque instant et le timbre qui lui appartient – que dans la distribution de la polyphonie : l'écriture en complexes sonores, l'absence de fonction des intervalles et de la note, la dispersion de l'orchestre ou encore l'invention de modes de jeu inhabituels simulant parfois la sinusoïde délient le son d'une détermination positive des différents termes qui constituent la texture collective de la musique, tout comme « la mise en espace tridimensionnelle du texte utilisé⁶⁷³ », pour reprendre l'expression d'Ivanka Stoianova. Il n'est ainsi pas exagéré de considérer, en filant la métaphore acoustique présentée par le compositeur, que ce qui est musical demeure dans cette « “réponse” heureuse et naturelle du milieu ambiant », entendue certes dans un sens purement technique comme filtre activé par la cavité résonante que constitue le lieu d'écoute, mais également dans un sens esthétique comme réaction tant à la synthèse violente qu'impose une logique du discours qu'à la réduction non moins violente du phénomène qu'engendre le système symbolique traditionnel.

Selon le compositeur, la réverbération agit aussi sur la dimension temporelle de l'expression musicale. Dans une perspective inspirée des théories de Bergson, Nono estime en effet que « la

⁶⁷² L. Nono, *op. cit.*, p. 555-556.

⁶⁷³ I. Stoianova, *op. cit.*, p. 427.

composition d'une musique qui veuille aujourd'hui restituer des possibilités d'écoute infinies, en usant d'un espace non géométrisable, se heurte aussi à la dissolution du temps normal, du temps de la narration et de la visualisation⁶⁷⁴. » La logique de la musique mesurée de façon univoque est *de facto* adaptée au temps empirique qui ne peut être contredit dès lors que sa réalisation est pensée dans une relation frontale qui ne prend pas en compte la résonance – ou, lorsque c'est le cas, tente de la soumettre à son unité de mesure. Or, si le son se déploie dans un milieu complexe et non neutre, l'écriture ne peut être soumise à une scansion régulière conçue dans une forme idéalement pure de l'espace ; les structures logiques qu'elle agence se confronteraient à une extension temporelle non rationalisée qui briserait la cohérence et l'intelligibilité du discours. Partant, la mise en espace du son, la fonctionnalisation de la résonance du lieu dans la mise en œuvre des dynamiques et la superposition de plans sonores naturels ou virtuels qui se réfléchissent entre eux, fonctionnent comme des moyens de subversion de la scansion. Aussi, comme l'écrit à nouveau le compositeur, « les temps normaux en sont bouleversés, tout comme l'*ordo* de la salle de concert ou du “fer à cheval” du théâtre d'opéra est bouleversé par une technique de composition qui ne peut en rester prisonnière⁶⁷⁵ ».

On comprend dès lors que la revalorisation de l'espace comme milieu d'émergence de la musique constitue l'un des fondements de la logique négative qui sous-tend tous les projets du compositeur durant les années 1980. La volonté de réintégrer l'écoute en tant qu'expérience d'un « insoupçonné et imprévu *être dans le son*⁶⁷⁶ » s'achemine nécessairement vers un régime compositionnel idéalement orienté vers la prescription d'un contexte d'écoute dans lequel les événements écrits agissent comme des impulsions qui se déploient librement au gré de leurs réflexions incidentes, mais qui n'articule aucune structure positivement prédéterminée donnée à *entendre*. L'œuvre ne se réalise que pour celui qui écoute, incidemment à sa réaction « à la présence ou à l'imposition des bruits, en apprenant à connaître aussi les “autres sons” qui existent ou ceux qui peuvent être créés⁶⁷⁷. » Dans *La lontananza nostalgica utopica futura*, cette articulation par la réflexion est mise au centre du dispositif d'interprétation. Écrite en 1988, cette dernière partition convoquant un support électronique marque le point d'aboutissement de l'expérimentation sonore menée avec le violoniste Gidon Kramer initiée au début de la décennie. Nono revient à un dispositif monodique élargi comparable à celui de *...onde sofferte serene...* dans lequel un musicien présent sur scène interagit avec des avatars

⁶⁷⁴ M. Bertaggia, op. cit., p. 138.

⁶⁷⁵ Idem.

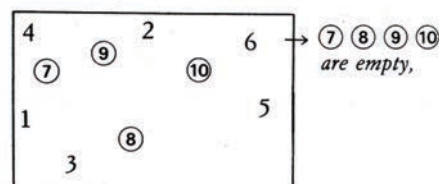
⁶⁷⁶ L. Nono, « Vers *Prometeo*. Fragments de journaux », *Écrits*, op. cit., p. 526.

⁶⁷⁷ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », op. cit., p. 555.

de son propre instrument, enregistré au préalable. La partition nécessite la coordination de deux dimensions spatiales au moment de l'exécution de l'œuvre.

Le premier espace est celui de la scène où évolue le violoniste soliste. Chaque section du violon est imprimée séparément et positionnée sur son propre pupitre. Le musicien doit alors placer les six pupitres « sur la scène (et également dans le public) irrégulièrement et asymétriquement, *jamais* les uns *proches* des autres, mais de manière à permettre un passage libre quoique *jamais direct* entre eux⁶⁷⁸ ». Il peut également ajouter entre deux et quatre points supplémentaires pour complexifier son cheminement, « pouvant soudainement se perdre ou marquer une halte. » Ces six parties dont le contenu est imaginé dans un style silencieux, aux hauteurs mobiles et au tempo très lent, non mesuré, ne constitue pas pour autant six mouvements de l'œuvre. Les deux partitions extrêmes doivent être toutes deux exécutées à leur rang respectif, mais les quatre pupitres centraux se fondent avec les sons de la bande, créant un continuum à la limite du silence qui rend l'identification de la forme impossible. Ce principe constitue un premier niveau d'articulation par réflexion : bien que le parcours soit décidé à l'avance, le musicien doit en effet réagir à la partie électronique en choisissant notamment le moment où débute chacun des six fragments qu'il doit interpréter.

a)



⁶⁷⁸ A. Richard, « Performance indications », dans L. Nono, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più « Caminantes » con Gidon Kramer*, Milan, Ricordi, 134798 version KOE 232, 1988, [s. n. p.]. C'est l'auteur qui souligne. « The 6 parts [...] should be placed on 6 music stands arranged on the stage (and in the audience as well), irregularly and asymmetrically, never near each other, but in such a way as to permit free although never direct passage between them, the players searching them out. They can also be "complicated" with 2 or 4 empty music stands in order to make the passage way more varied and imaginative, the player even suddenly getting lost or coming to a halt. »

b)

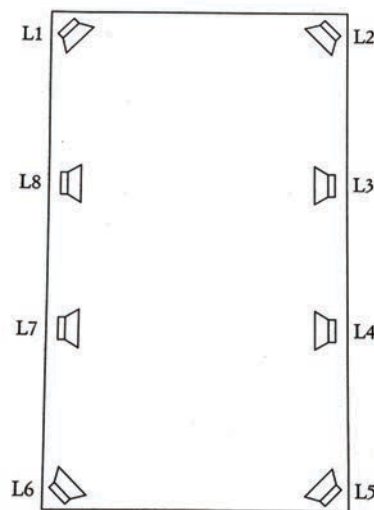


Figure 5.27 : a) exemple de disposition des six partitions dans l'espace du violoniste ; b) répartition du système de spatialisation, *La lontananza nostalgica utopica futura*

La partie diffusée sur bande agit quant à elle dans un second espace circonscrit par le système octophonique disposé en périphérie de la salle. Chacune des huit bandes magnétiques nécessaires à l'exécution de l'œuvre est assignée à un seul hautparleur à la fois et requiert une véritable interprétation virtuose de la part de l'opérateur technique. Comme l'écrit André Richard,

Il est [...] nécessaire de faire correspondre un hautparleur à chaque piste. C'est également une décision qui appartient à l'interprète en relation avec le contexte musical, la position du violoniste et les caractéristiques de la salle. L'ordre d'attribution doit être changé plusieurs fois (entre trois et sept) au cours de l'exécution et ne doit pas engendrer d'interruption du jeu des bandes⁶⁷⁹.

Les bandes produites à partir d'enregistrements en studio parfois transformés par des *harmonizers*, le *Halaphon*, des réverbérations, des filtres et des lignes à retards, sont organisées par paires en fonction du caractère de la texture sonore. Nono crée ainsi un espace de diffusion

⁶⁷⁹ A. Richard, « Notes on sound direction », *Idem*. « It is [...] necessary to make a loudspeaker correspond to each track. This too is a decision which the interpreter is required to make in relation to the musical situation, the positioning of the violinist and the characteristics of the hall. The order of allocation tracks-speakers must be changed several times (from three to seven) in the course of the performance and must not entail any interruption of the paying of the tape. »

qui est non seulement en mouvement permanent en raison de la réattribution des sources au fil de l'exécution, mais qui est également asymétrique et dynamiquement reconfiguré à chaque instant : l'interprète choisit les différents sons qu'il souhaite faire entendre et la densité de la partie électronique en activant une ou plusieurs bandes simultanément par rapport à l'évolution de l'instrumentiste, selon des dynamiques chaque fois différentes pouvant parfois couvrir complètement le son du violon. C'est dans cette combinatoire extrêmement complexe, indéterminée et non dirigée par essence – mais pas pour autant aléatoire – que réside le deuxième niveau de réverbération.

Nono exige donc que les instrumentistes soient immergés dans le son au même titre que l'auditeur. La musique y apparaît finalement comme le résultat d'une interaction entre deux « marcheurs » – ainsi que l'annonce le sous-titre de l'œuvre et la dédicace à Salvatore Sciarrino qui l'accompagne – dont la fragilité extrême ne dépend que des réflexions du son, déclinées à tous les niveaux de la composition. Mais Nono va plus loin encore dans le refus d'articuler « positivement » le son. L'utilisation de l'espace conçu comme un filtre dynamique étranger au système conventionnel et orthonormé de la notation engendre des micro-inflexions par le déphasage entre les sources, la mobilité du signal ou sa réverbération dans son milieu d'émergence et aboutit à la liquidation du symbole musical, projet qui forme l'argument de *No hay que caminos Hay que caminar... Tarkovskij* pour sept « chœurs » instrumentaux. Dans cette œuvre, deuxième opus d'un triptyque renvoyant à la célèbre maxime découverte sur une église à Tolède, la spatialisation est entièrement réalisée sous le mode des *cori spezzati* sans recourir à l'électronique. Le texte y est intégralement dérivé de la « note » sol et de ses nuances chromatiques et micro-tonales. Le « discours musical » – si tant est qu'il subsiste ici une notion de discours au sens propre⁶⁸⁰ – est donc élaboré à partir des variations de dynamique, de densité, de timbre, de circulation du son à travers les sept groupes et de résonance.

Dans le projet musical de Luigi Nono, l'immersion ne se limite donc pas à une simple problématique technique mais elle intègre pleinement son programme esthétique. Si le compositeur use parfois de la réverbération comme d'un effet rhétorique, à l'instar des « chœurs

⁶⁸⁰ Dans son analyse de l'œuvre, Jimmie Leblanc estime en effet que l'espace est « une autre *dimension* musicale porteuse de discours et reconnue au même titre que les autres paramètres traditionnellement admis » (J. Leblanc, *Luigi Nono et les chemins de l'écoute : entre espace qui sonne et espace du son*, Paris, L'Harmattan, 2010). Pourtant, même si l'écriture de l'espace de cette œuvre peut présenter des formules faisant écho à une rhétorique, il nous semble que l'idée selon laquelle l'espace est « porteur de discours » défend une posture strictement opposée à celle défendue par le compositeur, que nous avons tenté de mettre en évidence au cours des chapitres précédents. Tout comme l'électroacoustique apparaît comme un « autre » de l'écriture musicale traditionnelle dans *Das atemde Klarsein*, il conviendrait de nuancer cette affirmation en définissant l'éventuel « discours » de l'espace comme une écriture qui en assume certes la même fonction, mais s'oppose d'emblée à la logique discursive et à sa loi d'intelligibilité.

lointains » du *Prometeo* systématiquement offerts à l'oreille sous la forme d'échos provenant virtuellement de l'extérieur de l'espace dans lequel évolue la tragédie, de la mise en vibration des murs de l'église de San Lorenzo ou du lieu de représentation qui en simule les caractéristiques acoustiques, ce principe renouvelle chaque dimension de la composition. Contrairement à la conception de la spatialisation qui se manifeste dans l'écriture de *Répons*, l'espace y est une dimension qui ne renvoie jamais au texte musical. Le compositeur italien s'oppose à la pensée du milieu d'émergence du son qui la définit comme une sphère où rien ne peut intervenir entre la topologie imaginée par la structure et celle dans laquelle se réalise pleinement l'œuvre. Chez Nono, l'espace est au contraire une dimension qui doit intervenir entre la structure et sa réalisation, il est un lieu « avec un devenir perpétuel qui ne renvoie qu'à lui-même⁶⁸¹ » et se substitue à la logique discursive comme mode d'apparaître de la musique. Pour reprendre partiellement la définition que donne Makis Solomos de l'immersion, l'espace « abolit la multiplicité "extérieure" (celle du devenir) pour révéler sa multiplicité "intérieure"⁶⁸² », infinie.

Un contrepoint d'espace conceptuels : l'exemple de Risonanze erranti

Toutefois, les projets esthétiques de Pierre Boulez et Luigi Nono se rejoignent sur la polysémie de la notion car ils ne considèrent pas seulement l'espace sous l'angle de la spatialisation, comme une dimension réelle ajoutée aux paramètres de la musique susceptibles d'écriture. Le dispositif de réverbération apparaît *de facto* comme une catégorie nouvelle pour le traitement de l'idée musicale elle-même. Conformément à la position théorique adoptée par le compositeur au temps de Darmstadt, le caractère monumental de *Prometeo* tient en partie à ce qu'il est construit en tant que « centre culturel "traversé" de cultures⁶⁸³ » sur le modèle de Venise, appelant tant au fragmentaire qu'à la reconfiguration dynamique du passé dans le prolongement de l'inspiration benjaminienne que nous avons mentionné dans le chapitre précédent. La pensée musicale de Nono déploie ainsi à nouveaux frais la dichotomie proposée par Boulez entre l'espace sonore et l'espace réel, révélant un couple conceptuel mixte qui articule la réverbération et la résonance, disposé au centre du dispositif musical de *Risonanze erranti*.

⁶⁸¹ M. Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, PUR, 2013, p. 247.

⁶⁸² Idem.

⁶⁸³ L. Nono, « D'autres possibilités d'écoute », *op. cit.*, p. 557.

L'œuvre de 1986 met en regard trois espaces conceptuels autonomes. Le premier est représenté par le dispositif de spatialisation arrangé en trois niveaux inspirés à la fois la disposition des instruments de *Das atmende Klarsein* par un profil de diffusion électronique similaire au *Prometeo* (figure 5.28). Les instrumentistes sont en effet répartis en arche, très éloignés les uns des autres, en rapport frontal avec l'audience. La mezzo-soprano forme le centre de symétrie entre les deux pupitres de bois et de percussions. Les hautparleurs sont divisés en deux ensembles. D'une part, huit sources encerclent l'audience, projetant le son directement vers le centre de la salle. La numérotation choisie par le compositeur indique deux régions : une zone externe comprise entre les hautparleurs 1 à 4, une zone interne centrale réunissant les hautparleurs 5 à 8. Comme nous le verrons plus loin, Nono exploite principalement la première, la seconde n'étant jamais présentée seule. D'autre part, les hautparleurs chiffrés 9 et 10 sont situés au-dessus de l'audience. Ils projettent leur signal le long du plafond et révèlent ainsi les singularités architecturales du lieu de représentation. Cette réverbération « naturelle » est mise en regard avec sa simulation par le traitement électronique. La voix est ainsi systématiquement amplifiée avec une réverbération de quatre secondes et plusieurs effets de profondeur sont convoqués localement, constitués par des réverbérations longues – de 10 à 80 secondes – appliquées indifféremment au signal capté de la chanteuse ou des instruments à hauteurs déterminées.

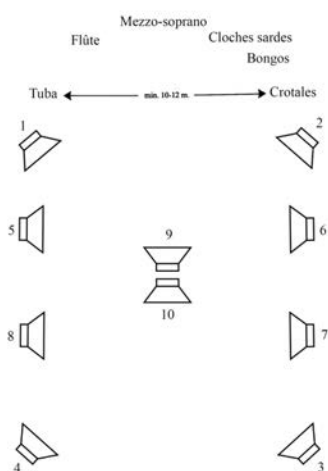


Figure 5.28 : Disposition scénique des sources sonores, *Risonanze erranti*

L'appareil spatial n'intervient pas dans *Risonanze erranti* avec la même diversité que dans les œuvres que nous avons évoquées plus haut. Chaque circuit est attribué à une fonction unique dans la polyphonie. Les deux zones du système octophonique ne diffusent aucun parcours de déplacement du son déterminé de façon discrète mais déclinent plutôt un schéma d'impulsions transversales présenté sur deux niveaux de profondeurs. Le module de lignes à retards est

configuré selon les mêmes paramètres pour les quinze sections dans lesquelles il agit. Comme le montre la figure 5.29a, chaque double est attribué à une source unique de sorte que les échos se répondent dans les diagonales de l'espace étendu puis dans la zone confinée au centre de la pièce. Ce schéma est lié aux deux modes de spatialisation de la quadriphonie extérieure que nous avons présentés succinctement dans le chapitre précédent par une relation antagoniste. Les figures d'expansion centrifuge des fragments *Josquin* s'étendent sur deux dimensions : la dimension horizontale du centre vers la périphérie et une dimension propre à la perception, « non géométrisable », qui transite d'un état d'écoute indirecte à une réception directe du flux sonore au gré du passage de la paire de hautparleurs située en hauteur vers les quatre points disposés près de l'audience. Les figures d'oscillation en relief issues des mouvements de rotation dans les parties reprenant le *Lay de Plour* de Machaut agissent elles aussi au niveau de la périphérie. Aussi, si ces deux procédés créent un premier niveau d'opposition⁶⁸⁴, ils « dissonnent » également avec l'agencement échoïque des délais car ils ne convergent pas vers l'auditeur.

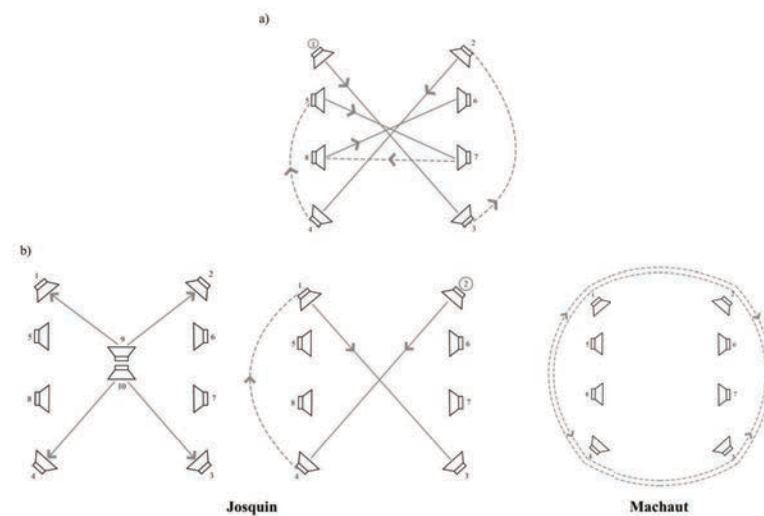


Figure 5.29 : a) Schéma de diffusion octophonique des lignes à retards ; b) Figures quadriphoniques des ensembles structuraux *Josquin* et *Machaut*, *Risonanze erranti*

Dans ce contexte, la voix bénéficie d'un traitement particulier : elle est systématiquement projetée sur le binôme de transmission indirecte, figurant l'un des deux espaces conceptuels qu'agence le texte musical. Si le compositeur imagine une musique émancipée des modes de construction logique pour *Risonanze erranti*, en ce qu'il refuse d'articuler les différents objets

⁶⁸⁴ Comme nous l'avons déjà signalé, le groupe *Josquin* tend à élargir virtuellement la zone d'écoute tandis que le second ensemble la circonscrit en agissant strictement à la périphérie.

qu'il expose et qu'il abolit toute forme de relation structurelle positivement affirmée au profit d'une écriture qui se résout dans le silence, il conserve paradoxalement le caractère langagier des citations qu'il emploie et lui attribue une fonction nouvelle dans la composition. Le matériau littéraire est ainsi traité selon deux principes. Ainsi que nous l'avons vu, la dispersion des phonèmes, la recomposition des morphèmes et la compilation non syntagmatique des fragments de Melville et Bachmann s'opposent à toute cohérence discursive linguistique sur le plan de la structure. Toutefois, cette déconstruction n'est pas uniforme ; elle agit sur plusieurs degrés allant de la réduction du texte à un seul son jusqu'à la présentation de complexes syntaxiques localement cohérents, respectant suffisamment la prosodie pour être articulés avec intelligibilité. Cette dichotomie est présentée dès les premières mesures de la partition. Dans le fragment *1a* où les mots « *Tempest - bursting - waste* » sont prononcés distinctement, l'accent musical concorde avec leur accent tonique respectif tandis que le mot « *times* » est étiré sur quatre mesures et segmenté par un decrescendo jusqu'au silence⁶⁸⁵ (figure 5.30a). Certains moments sont entièrement gouvernés par la construction littéraire originale des extraits de poèmes. C'est notamment le cas au fragment *10* de la partition, dans lequel la construction musicale s'efface derrière la prononciation de « *ominous silence / Return, return, O eager Hope* », tirés de *The Conflict of Convictions* (1861) de Herman Melville : les deux premiers mots sont certes découpés de sorte que chaque phonème est séparé de celui qui le précède par un silence d'une durée comprise entre le tiers et la valeur de la hauteur tenue mais l'énonciation inspirée du *recto tono a capella* rend le tout aisément perceptible. Le deuxième vers est quant à lui agencé en deux parties. D'une part, les deux itérations de « *return* » forment deux séquences mélodiques relativement serrées ; d'autre part, le compositeur trace un mouvement mélodique progressant dans l'espace d'un triton enchaînant une quarte et une seconde mineure, trois intervalles dotés d'une fonction structurelle primordiale dans la dernière pratique de Nono.

a)

⁶⁸⁵ Le même schéma est reproduit à la deuxième occurrence du fragment *1a*. Les mots « *past - slave* » et « *times* » ne sont pas sectionnés, tandis que « *olden* » est interrompu à deux reprises et s'étend sur six mesures.

b)

Mezzo

10 = 30 ca. = 44 ca. = 72 ca.

sul microfono!
kaum Vibrato!

acc.

senza vibrato

ppp O MI NOUS SI ppp

rall. = 30 ca. = 72 ca. = 88 ca. rall.

I LE NCE RE TU RN RE TU

rall. = 30 ca. = 72 ca. kaum Vibrato. = 60 ca. = 40 ca. suono fisso non vibrato

f p < mf mf f

RN O E A GE R HO PE

Figure 5.30 : a) Ligne vocale du fragment 1a, mes. 1-8 ; b) Ligne vocale du fragment 10, mes. 86-102, *Risonanze erranti*

Cet exemple introduit également une deuxième dimension sémantique exploitée dans l'œuvre. Les citations issues des pièces de Josquin, Machaut et Ockeghem véhiculent *de facto* deux structures de sens, attendant tant au texte qu'elles mettent en musique qu'à la construction des phrases musicales elles-mêmes. Aussi, tout comme le traitement des poèmes est soumis à une échelle de déformation et de dislocation des termes signifiants, les parties instrumentales varient entre la reproduction fidèle du phrasé et la suppression de toute relation de succession entre les éléments sonores. Les fragments longs des groupes *Josquin* et *Ockeghem* fournissent l'exemple type d'une structure locale dominée par une écriture musicale signifiante où la polyphonie est saturée par des déductions thématiques de la formule mélodico-rythmique de référence⁶⁸⁶. À l'inverse, la section *Machaut 8* figure le mode de traitement le plus éloigné du contexte initial dans lequel est développé le segment préexistant (figure 5.31). La mélodie y est réduite à une seule hauteur certes signifiante dans la partition originale – le *la*₄ est la tierce de la Finale du *Lay de Plour* sur laquelle reposent de nombreux mouvements cadentiels faibles –, mais qui n'est légitimée par aucune fonction dans *Risonanze erranti* et le texte est limité à la voyelle « a ». La section est donc entièrement pensée dans le domaine du son car elle agit à la fois sur une combinatoire de timbres et sur une dynamique spatiale transversale.

⁶⁸⁶ Voir les éléments d'analyse de ces deux groupes présentés en annexe n° 3.

The image shows a musical score for three instruments: Mezzo (voice), Flute (Fl), and Trombone (Tb). The score is for measures 245-247 of 'Risonanze erranti' by Luigi Nono. The tempo is marked as quarter note = 30 c.a. The Mezzo part starts at measure 246 with a triplet of notes, marked 'dolcissimo' and 'langsam öffnen'. The dynamic is 'ppp' with the instruction 'AH'. The Flute part has a triplet of notes marked 'dolcissimo' and 'p'. The Trombone part has a triplet of notes marked 'bellissimo suono' and 'pp'. The score includes various dynamic markings (ppp, mp, p) and performance instructions like 'und schließen'.

Figure 5.31 : Fragment *Machaut 8*, mes. 245-247, *Risonanze erranti*

L'écriture de *Risonanze erranti* met donc en perspective deux espaces conceptuels. D'une part, un « espace sémantique » évoque au niveau local une logique musicale traditionnelle qui maintient en partie le concept de la note de musique comme plus petite unité signifiante et engendre des séquences de développement thématique appartenant à une histoire musicale désormais révolue pour Luigi Nono. Dans les fragments qui ne convoquent pas d'extraits tirés d'œuvres musicales, ces résonances sont principalement décrites dans le domaine littéraire par l'élaboration d'énoncés certes non signifiants mais dont le phrasé fait écho à des formes syntaxiques identifiables. Celles-ci peuvent toutefois se manifester dans l'accompagnement instrumental à partir de phrases musicales qui tranchent violemment avec le caractère erratique d'un discours éthéré résolument tourné vers le silence en tant que moyen d'articulation non univoque des objets sonores. Le fragment *Bachmann 2* est le plus éloquent à cet égard : le piccolo y déploie une longue phrase musicale qui obéit à une mesure régulière et alterne des séquences clairement identifiées par un phrasé et des contrastes de nuances (figure 5.32). La référence à *Keine Delikatessen*, pourtant indiquée dans le titre de cette section, n'est ainsi jamais présentée par la voix ; elle est simplement suggérée par une approche thématique de la ligne instrumentale.

Figure 5.32 : « Énoncé » du piccolo, Bachmann 2 mes. 139-160, *Risonanze erranti*

D'autre part, les procédures d'écriture développées spécifiquement par le compositeur engendrent un « espace sonore » qui est à son tour divisé en deux instances. La première correspond à la méthode de composition du son élaborée depuis le début des années 1980 et les recherches expérimentales au studio de Freiburg en présence des instrumentistes solistes. La seconde est spécifique à cette œuvre et constitue une fonction à part entière dans l'écriture. La figure 5.33 reproduit la première occurrence de cette séquence. Les bongos effectuent une cellule rythmique qui ne peut être perçue distinctement tant les attaques exécutées à la pointe des baguettes de rotin sont silencieuses. L'auditeur ne perçoit ce geste instrumental qu'à partir de ses transformations qui superposent deux transpositions graves⁶⁸⁷ et en multiplient les échos par les huit lignes à retards. Dès lors, ce son « en absence » qui se déploie en dehors de toute mesure – ni hauteur déterminée, ni rythme mesuré, ni timbre identifié, ni de source sonore reconnaissable dans l'espace de représentation en raison de la distribution des duplications sur les huit points de projection directs – apparaît comme un moyen d'indiquer le caractère non uniforme de l'espace dans lequel émerge les « résonances » littéraires et musicales que convoque le compositeur. Cette séquence agit en tant que signal acoustique pur suscitant une expérience nouvelle de l'écoute de l'espace. Comme le décrit le compositeur,

[...] dans de telles expériences, il ne s'agit pas simplement de la manifestation du son en tant que tel, mais de l'intervention de l'espace lui-même comme élément de composition, comme facteur de décision dans la composition non

⁶⁸⁷ La partition indique que les deux modules sont programmés pour transposer le signal à -2084 cents et -2544 cents. Les valeurs choisies ne correspondant donc pas à des subdivisions du ton, mais équivalent respectivement à une octave et neuf demi-tons inférieurs environ pour la transposition la plus aigüe, deux octaves et trois quarts de ton inférieurs pour la seconde. Rappelons qu'un demi-ton équivaut à 100 cents.

en tant que son, mais précisément en tant qu'espace, localisation, différenciation, qui « a donné » ce son. Dès lors, ce son n'est plus simplement son, mais *lecture de l'espace*⁶⁸⁸.

Notons que les nombreuses interventions de ce motif ne sont pas toujours présentées selon le profil que nous venons de décrire. Leur densité, leur timbre et leur durée varient en fonction du nombre de percussions ainsi que des modes de jeu qu'elles convoquent. Elles conservent toutefois le même caractère non mesuré, non tempéré et non localisé issue en partie des lignes à retards et de la spatialisation octophonique qui simulent une réverbération irrégulière.

La méthode de composition qu'élabore Luigi Nono dans *Risonanze erranti* repose sur une combinatoire de ces espaces conceptuels engendrant un contexte unique pour chaque fragment et esquissant une progression formelle propre à chaque groupe de citations. La figure 5.34 résume la construction des cinq sections issues du poème de Bachmann. Le premier n'est exposé que dans l'espace sonore. Les trois mots « *nicht* », « *mehr* » et « *mir* » sont très espacés, chantés sur une seule hauteur. La première syllabe est tenue sur une grande durée dans le registre grave de la voix et dans une nuance faible. L'enchaînement de ces trois morphèmes s'apparente par ailleurs à un procédé de variation dans le domaine du son qui semble primer sur leur sens linguistique : leur structure est similaire, constituée d'une attaque brève – « n- » et « m- » – suivie d'une voyelle fermée – /'ɪ/ ou /'e:/ – et d'une brève terminaison au spectre bruyant – /çt/ et /t/. Les rares ponctuations instrumentales doublent les notes de la mezzo-soprano et ne s'inscrivent pas dans une construction syntaxique mélodique ou harmonique qui orienterait la musique vers une progression temporelle. Notons que les deux dernières incursions vocales sont séparées par une version singulière du motif de « lecture de l'espace » effectuée par les cloches sardes et les crotales à partir de l'agrégation des trois notes de la mezzo-soprano. La texture n'en est pourtant pas plus « mesurée » car elle ne présente aucune cohérence harmonique ni aucun profil rythmique identifiables.

⁶⁸⁸ M. Bertaggia, op. cit., p. 144. Nous soulignons.

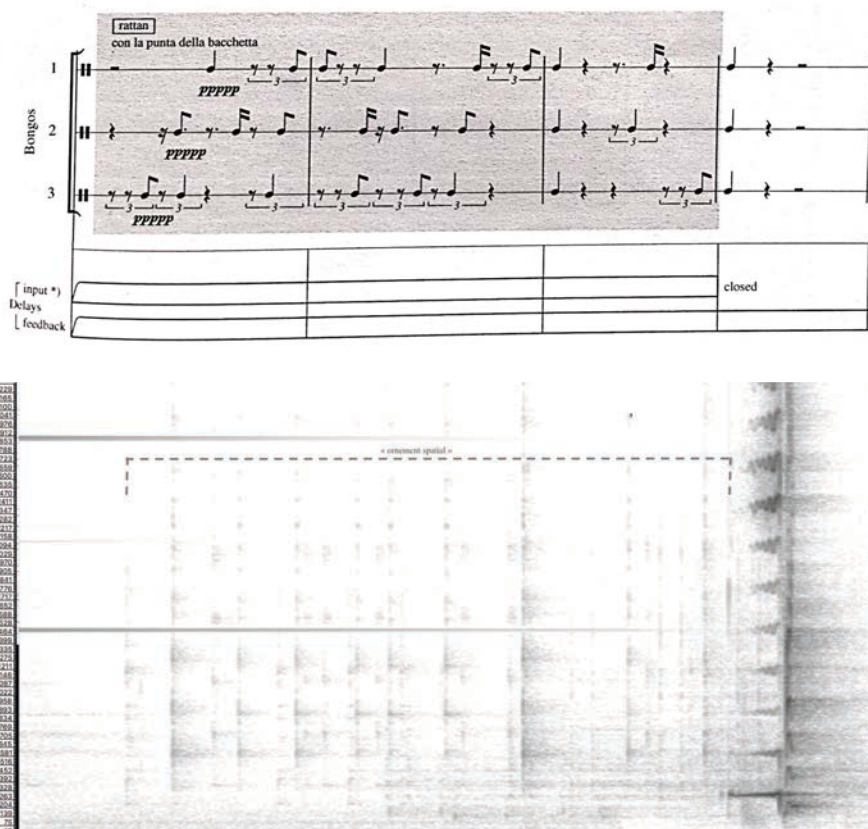


Figure 5.33 : Première occurrence de « l'indicateur sonore de l'espace », fragment 2a mes. 9-12,
*Risonanze erranti*⁶⁸⁹

Les deux fragments suivants proposent chacun une variation sémantique de ce modèle. Nous l'avons déjà montré, la section *Bachmann 2* consiste en un long monologue de la flûte dont le phrasé rappelle l'écriture musicale éloquente, tandis que *Bachmann 3* s'apparente à une ligne continue conçue sur l'équivalence des octaves du système de notation – chaque voix évolue sur un do \sharp tenu dans un registre différent – qui oscille entre des modes de jeu hétérogènes et un texte intelligible. Le quatrième renverse cette structure. La progression mélodique disjointe met en musique un texte qui n'est plus interrompu par de longs silences, tandis que la flûte s'adjoint aux deux dernières syllabes criées par la chanteuse – « *noch* » et « *vor* » – dont la proximité rappelle la structure sonore du texte de *Bachmann 1*. Enfin, les deux espaces conceptuels sont distribués équitablement dans le dernier fragment. Les trois instruments à hauteurs déterminées enchainent des notes tenues sur des hauteurs figées séparées par des

⁶⁸⁹ Les trois bandes qui traversent horizontalement la séquence autour de 1490 Hz, 2180 Hz et 2890 Hz représentent la résonance de l'agrégat joué au crotale à la fin du fragment précédent. Ce spectrogramme est issu de l'analyse de la captation de l'œuvre en situation de concert enregistrée par l'Ensemble Prometeo et l'Experimentalstudio der HSS des SWF au *Teatro Farnese* de Parme le 05/10/2014. Voir Ensemble Prometeo et Experimentalstudio der HSS des SWF, *Luigi Nono : Risonanze erranti, Edizione delle opere vol. 1*, [disque audio], Paris, Shiin, ELN1, 2018.

séquences de silence dans lesquelles la ligne vocale énonce les pronoms personnels allemand « *Ich ? Du ? Er ? Sie ? Es ? Wir ? Ihr ?* » à partir d'intervalles disjoints.

Figure 5.34 : Distribution du matériau musical des fragments *Bachmann, Risonanze erranti*

L'exposition des extraits de *Keine Delikatessen* s'inscrit finalement dans un mouvement de progression déclinant un matériau sonore dans des résonances sémantiques de plus en plus présentes, jusqu'à la dénonciation finale formulée comme une interrogation adressée à l'auditeur. On retrouve une progression linéaire de ce type dans les sections déduites de l'œuvre d'Ockeghem. Nono y joue en effet sur les deux dimensions sémantiques et sonores que nous avons décrites plus haut. La phrase « Malheur me bat » reparaît négativement dans la première section par la phrase musicale des crotales⁶⁹⁰, accompagnée du motif de « lecture de l'espace » dévolu aux cloches sardes. Dans *Ockeghem 3*, les deux dimensions sont hybridées de sorte que le texte chanté par la voix est réduit à la seule prononciation de la syllabe « lheu- » mais que les crotales conservent une dimension syntaxique musicale exposée dans les rapports intervalliques de son intervention. Le mot « Malheur » est enfin distinctement entendu dans *Ockeghem 13*, accompagné par le trombone et le piccolo qui prolongent la quinte diminuée de la mezzo-soprano horizontalement et verticalement.

⁶⁹⁰ Rappelons que cette section, dont la construction est détaillée en annexe n° 3, respecte la distribution des valeurs rythmiques longues et brèves de la mélodie choisie par le musicien franco-flamand.

En revanche, les groupes *Josquin* et *Machaut* ne respectent pas ce principe d'évolution. Les moments de l'œuvre se référant à *Adieu mes amours* tendent vers une présentation relativement unifiée hybridant les deux dimensions. Les deux premiers fragments exploitent le principe de doublure entre la voix et les instruments à vent pour engendrer des phrases cohérentes sur les deux plans sémantiques tandis que les crotales assurent une résonance rythmée des différentes hauteurs employées par les trois voix mélodiques. Ces éléments de discours musical se superposent au motif de « lecture de l'espace » qui est cependant détaché de son traitement en temps réel dans *Josquin 6*. Dans *Josquin 9*, c'est l'espace réel qui domine, ponctué à deux reprises par l'espace sémantique à travers le mot « Adieu » clairement énoncé sur une seconde mineure. Enfin, les deux dernières sections du groupe se concentrent exclusivement sur une écriture musicale syntaxique dont témoigne la déduction thématique stricte de *Josquin 10* et le retour de la séquence de « Adieu » donnée cette fois par les crotales. Les sections citant le *Lay de Plour* font écho à la nature statique de ces résonances, en ce qu'elles articulent à la fois des séquences musicales élaborées à partir du répertoire d'intervalles signifiants introduits dans *Das atmende Klarsein*, un texte littéraire réduit au mot « ahimé » clairement identifiable et l'indicateur sonore de l'espace, omniprésent. Seul *Machaut 8* s'écarte de ce profil polyphonique au profit d'une longue suspension tenue sur un *la* au timbre fluctuant, à la manière de *No hay caminos, hay que caminar... Tarkovskij*.

L'écriture de la résonance qui se manifeste dans les œuvres tardives de Luigi Nono, tant comme un outil technique que comme un mode de penser une musique émancipée de la logique syllogistique aristotélicienne, s'accompagne d'une approche nouvelle de l'espace valorisant l'idée de réverbération à tous les niveaux de l'écriture, depuis le choix du matériau pour la composition jusqu'aux procédures de composition les plus élémentaires. Le recours à un matériau préexistant pourtant opposé à son projet esthétique initial participe en effet d'une tentative d'accorder l'histoire avec un matériau et une conception nouvelle de l'œuvre qui ne se réalise jamais dans la synthèse. Dans *Risonanze erranti*, les résonances d'un passé aussi lointain⁶⁹¹ que proche⁶⁹² ne sont ni contraintes ni altérées par un discours musical leur imposant un sens nouveau. Elles « errent » au contraire dans des espaces multiples qui se révèlent en creux de la recomposition historique, littéraire et sonore des fragments tout en invitant l'auditeur à écouter les relations qui se découvrent à mesure que les matériaux se réfléchissent.

⁶⁹¹ Les citations musicales des musiciens du Moyen-Âge et les extraits littéraires de Melville.

⁶⁹² *Keine Delikatessen* d'Ingeborg Bachmann, écrit en 1963, mais également le jeu d'écho du matériau sonore à l'intérieur de l'œuvre.

Il apparaît finalement que les perspectives spatiales des pensées musicales mixtes des deux compositeurs s'accordent autant qu'elles s'opposent. De fait, Nono et Boulez envisagent tous deux une spatialisation immersive où l'œuvre accueille l'auditeur en son sein de sorte que la musique ne se réalise pour lui qu'à l'instant de la représentation et à l'endroit qu'il occupe en propre, tout en assurant la médiation des différentes écritures qui ne peuvent s'unir que dans la perception. La musique s'exprime sous le mode de la réflexion – et non de la déduction du genre épideictique de la rhétorique – contenu virtuellement dans l'espace normé de la partition. La polysémie spatiale présente tant dans *Répons* que dans les œuvres qui gravitent autour du *Prometeo* témoigne en effet de la volonté partagée de concevoir une musique affranchie d'un système symbolique orienté vers la représentation à la fois figée dans le temps par les unités de mesure qu'il impose et limitée dans la pensée par les possibilités restreintes de relations existant entre les objets qui la composent.

Néanmoins, l'esthétique musicale du compositeur français ne s'exerce pas sur le mode spatial tel que son contemporain italien le revendique. Pour reprendre la distinction que propose Makis Solomos, *l'espace physique* de *Répons* « dans lequel se matérialise le son et la musique » se confond avec son *espace de représentation*, registre « mental dans lequel sont pensés la musique et le son au moment de leur conception et de leur perception⁶⁹³ » : c'est la musique qui habite l'espace, qui le façonne et en régule la géométrie par sa structure. À l'inverse, dans le projet esthétique de Luigi Nono, c'est l'espace qui habite le son car il est une catégorie opératoire en propre, avec tout ce qu'elle implique d'individualisation des réalisations du texte musical. L'espace de représentation et l'espace physique forment ainsi deux « centres » dans lesquels se déploie simultanément l'œuvre, elle-même issue de la rencontre de ces deux éléments. La musique n'est jamais présentée comme un discours, elle n'est pas donnée à « lire » ou à « croire⁶⁹⁴ » mais à écouter, selon la terminologie qu'emploie le compositeur. Dit autrement, la pensée de l'espace qui se fait jour dans les œuvres mixtes de Nono abolit les structures d'intelligibilité issues du domaine langagier qui soumettent la perception à l'appréhension d'un sens « eidétique » de la musique au profit d'une attention permanente aux fluctuations du son émancipée des contraintes qui se résolvent dans la contingence d'une écoute non contrainte par des exigences de prévisibilité. C'est bien en ce sens que se dirige sa critique

⁶⁹³ M. Solomos, *op. cit.*, p. 415.

⁶⁹⁴ Nono défend en effet l'idée selon laquelle une musique projetée dans un espace neutralisé s'oppose à l'écoute au profit d'une appréhension qui est extérieure au fait musical : « ce qui est "écouté" de telle façon n'est en réalité que "cru"... Tu ne perçois pas : tu *crois*, et tu transformes immédiatement l'objet de ton expérience : tu transposes ce que tu as perçu dans un autre mode, de telle façon que cela devient autre chose... Drame liturgique, histoire, récit ou fantaisie naturaliste... » (M. Bertaggia, *op. cit.*, p. 133. C'est l'auteur qui souligne).

d'une « géométrie » uniforme imposée à toute œuvre par l'architecture théâtrale italienne : en neutralisant l'espace, elle aplanit dans le même mouvement les capacités d'écoute en tant qu'elles désignent l'attention portée par l'auditeur – dans son acception abstraite, et pas nécessairement comme individu – au phénomène qui se construit pour lui en fonction de son environnement immédiat. Partant, c'est la « re-localisation » de l'œuvre que réclame le compositeur de *Risonanze erranti*, sa capacité à être unique et à se déployer *autrement*, selon chaque lieu où elle est réalisée.

Chapitre Sixième :

Un raisonnement spatial présenté dans l'ordre de la succession : une problématique ornementale ?

Il peut paraître surprenant d'interroger la catégorie de l'ornement dans les méthodes élaborées par deux compositeurs modernes dont nous avons tenté de démontrer qu'elles sont orientées vers l'élaboration d'un contexte musical et esthétique favorisant l'émergence d'une pratique libérée des contraintes logiques héritées de la pensée aristotélicienne et de son application singulière dans le cadre de la tonalité. L'intérêt principal de Luigi Nono pour les technologies de traitement du son en temps réel émane en effet du rejet de l'articulation du discours et de l'acception « imagée » du ton musical, ce qu'il exprime vivement lorsqu'il répond à Philippe Albèra : « le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique⁶⁹⁵. » Il exclut donc *de facto* le figuralisme et la décoration rhétorique, conditions d'émergence d'une ornementation. Le compositeur italien inscrit dès lors sa démarche dans le prolongement du modernisme de Vienne, réaffirmant dans le même temps l'héritage de Schoenberg défendu depuis le début des années 1950. Celui-ci accorde une étude conséquente à la place de l'ornement dans la musique au début du XX^e siècle dans son article « Des agréments, rythmes primitifs, etc., et du chant de l'oiseau » (1922). La première partie du texte rappelle que l'exclusion au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle de la pratique ornementale instituée en Occident à l'ère baroque repose à la fois sur le principe d'intelligibilité et l'évolution des publics de la musique. Dans un contexte culturel largement influencé par les idées de la Révolution française, la musique devait en effet être rendue accessible au plus grand nombre. Il fallait donc ouvrir et agrandir les lieux de représentation pour accueillir un nombre plus important d'auditeurs. D'autre part, il devenait nécessaire de niveler son langage pour qu'elle puisse être comprise de tous, y compris de ceux qui avaient été privés jusqu'alors de l'érudition musicale. En conséquence, selon Schoenberg,

Le style se fit plus large, les répétitions (séquences) retrouvèrent leur ancienne primauté. On renonça aux valeurs brèves (trame musicale fluide), on s'en tint

⁶⁹⁵ P. Albèra, « Entretien avec Luigi Nono », *op. cit.*, p. 20.

aux points essentiels et partout où ce fut possible on omit la plupart du temps les agréments, tenus pour quantités négligeables⁶⁹⁶.

Néanmoins, la valeur secondaire de l'ornementation lui apparaît comme un véritable malentendu et l'argument de son éviction « peu convaincante ». Celle-ci serait influencée par la hiérarchie imposée aux notes réelles et étrangères dans la convention graphique de la notation, car les figures de broderie étaient indiquées par des signes non intégrés au système symbolique « d'une façon que bientôt personne ne sut plus interpréter du fait que la vérité ne se transmettait ici que par tradition, de bouche à oreille⁶⁹⁷ » ; thèse rapidement contredite par le compositeur à l'issue d'une observation sommaire des pratiques stylistiques de Bach et de ses contemporains. Selon lui, l'agrément n'est pas aussi libre que ce que l'austérité des informations communiquées par la partition le laisse entendre, précisément en raison de la nature polyphonique de l'écriture. Ainsi, si « la formulation de l'idée, sa présentation, son développement, tout cela s'exprimait avec exactitude et précision dans les notes écrites elles-mêmes⁶⁹⁸ », le *continuo* que pratiquait l'instrumentiste au moment de l'effectuation du texte était certes secondaire sur le plan du contenu de l'œuvre – « il occupait un espace extérieur à l'idée » –, mais il n'était pas plus libre qu'un accompagnement pleinement prescrit sur le support écrit, étant entendu qu'il avait pour unique rôle de parer au plus juste la structure en suivant au plus près son évolution. Pour Schoenberg, la pratique baroque de l'ornement est alors moins le fait d'une liberté d'expression acquise à la cause du musicien exécutant qu'une variable d'ajustement de la masse sonore permettant d'adapter le discours à l'instrumentarium disponible au moment de la représentation.

Or, c'est précisément en raison de ce que l'ornement n'est pas une décoration négligeable dans le style polyphonique ancien que le musicien moderne doit s'opposer clairement à sa préservation. Ainsi que le compositeur viennois l'explique dans un texte court intitulé « Les agréments et la construction » dont le propos complète l'article que nous venons d'évoquer, le style homophonique qui se manifeste dans la nouvelle musique requiert l'abandon de la parure mélodico-harmonique habillant le squelette contrapuntique de la polyphonie. Le discours musical ne réside plus dans la réalisation d'un « dessin » dont l'expression nécessite son agrément mais dans le développement thématique pyramidal issu d'un motif initial. Aussi, dans une telle composition, « le flux des notes devra être mesuré, ne serait-ce que pour

⁶⁹⁶ A. Schoenberg, « Des agréments, rythmes primitifs, etc., et du chant de l'oiseau », *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2011, p. 231.

⁶⁹⁷ Idem.

⁶⁹⁸ Ibid., p. 234.

qu'elles restent intelligibles⁶⁹⁹ », afin de ne pas gêner l'exposition du matériau et ne pas nuire à la déduction logique. Arnold Schoenberg applique ici un principe fondateur de la modernité, justifié par des arguments strictement musicaux, mais dont le résultat ne diffère pas de celui que défend Adolf Loos avec une certaine violence dans *Ornement et crime* en 1908.

L'architecte viennois considère en effet que l'ornement, qu'il compare à une « épidémie⁷⁰⁰ », ne peut convenir à l'homme moderne en raison de sa nature superfétatoire car il se traduit par une dépense vaine de travail, d'argent et de matériau. L'esthétique de l'utilité défendue dans le pamphlet soumet la forme à la seule expression de la fonction de sorte à la prévenir de l'épuisement du goût, jugé plus rapide que celui de l'usage de l'outil. À partir d'une position typiquement bourgeoise, Loos considère que l'homme « qui se tient à la pointe de l'humanité⁷⁰¹ », auquel est permis l'accès aux choses de l'art, ne peut donc apprécier l'agrément – qui, par ailleurs, constituerait le seul élément beau pour l'homme dont la constitution serait inférieure, faisant écho à la hiérarchie du genre humain en vigueur dans la cité platonicienne – dès l'instant où il échappe à la conscience rationnelle. C'est en ce sens que l'architecte écrit :

L'homme moderne qui sacralise l'ornement comme signe de trop-plein artistique des époques passées reconnaîtra aussitôt l'aspect torturé, laborieux et maladif des ornements modernes. Il ne peut plus être créé aujourd'hui d'ornement par quelqu'un vivant à notre stade culturel⁷⁰².

Toutefois, comme le rapporte Christine Buci-Glucksmann, l'écrit de Loos figure l'aboutissement d'une longue série de critiques et d'essais polémiques spécifiquement rédigés à l'encontre de Gustav Klimt et de la Sécession, représentants d'une autre modernité conçue sur l'exotisme, le motif floral et la ligne « féminine⁷⁰³ » de l'arabesque, attributs ornementaux dont l'Art nouveau se fait l'expression par excellence. L'idée d'un « modernisme ornemental » ne se limite par ailleurs pas à ce genre du début du XX^e siècle mais se constitue elle-même sous la forme d'une revendication esthétique pérenne, quoique plus dissimulée, ponctuée de contributions majeures à l'instar de celles proposées par Wilhelm Worringer, Hans Georg Gadamer, Jacques Derrida ou encore Gilles Deleuze.

⁶⁹⁹ A. Schoenberg, « Les agréments et la construction »,

⁷⁰⁰ A. Loos, « Ornement et crime » dans *Ornement et crime, et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 63.

⁷⁰¹ A. Loos, op. cit., p. 69.

⁷⁰² Idem.

⁷⁰³ C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008, p. 36.

Selon Gadamer, la relation qu'entretient l'ornement avec la chose ornée s'inscrit nécessairement sous l'autorité d'un critère de cohérence qui accorde la forme de la seconde avec l'espace dans lequel se meut le premier. Comme il l'écrit dans *Vérité et Méthode*,

[...] l'ornement n'est précisément pas d'abord une chose qui se suffit à elle-même et qu'on ajoute ensuite à une autre, mais il fait partie de la manière dont ce qui le porte se représente. C'est à juste titre qu'on peut dire aussi de l'ornement qu'il fait partie de la représentation ; or, la représentation (*Darstellung*) est un processus ontologique, elle est représentation (*Repräsentation*)⁷⁰⁴.

Cette observation n'est pas uniquement valable pour l'ornementation dans sa manifestation sensible ; elle engendre également un critère esthétique correspondant à tout art « qui donne configuration à l'espace⁷⁰⁵ », sur le modèle de l'architecture. Cette situation semble s'appliquer directement à l'œuvre musicale, notamment parce que le phénomène sonore dans lequel elle se réalise est intimement lié au contexte concret dans lequel elle se déploie. Ainsi,

A fortiori la poésie et la musique, qui jouissent de la plus grande mobilité et qui peuvent être données partout, ne se prêtent-elles pas à n'importe quel espace mais trouvent-elles ici ou là, théâtre, salle, église, un lieu approprié. [...] Il ne s'agit pas davantage de trouver, en plus et en dehors, place à une œuvre en elle-même achevée ; il faut au contraire se soumettre à la puissance, qui est celle de l'œuvre même, de structurer l'espace. L'œuvre doit ainsi s'adapter au donné, tout comme elle pose ses propres conditions⁷⁰⁶.

Le principe de « *décoration* » visant à démontrer une dimension abstraite dans la pensée de l'art renvoie alors directement aux différentes partitions sur lesquelles s'articule notre étude, tout comme elle fait écho aux projets esthétiques qui les sous-tendent. *Répons* correspond en effet en tous points à la disposition que décrit Gadamer, en ce qu'elle agit dans le prolongement du modèle classique augmenté d'une dimension perceptive et d'une spatialisation des sources et des structures renforçant la double communication interne à la notion de décoration. Par ailleurs, il se manifeste d'autant plus dans la pensée spatiale mise en acte par Luigi Nono que celle-ci ne se confronte plus aux espaces « neutralisés » qu'énumère le philosophe mais qu'elle

⁷⁰⁴ H. G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Points, 2018, p. 262.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 259.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 260.

appelle à être effectuée dans tous les espaces résonants, s'harmonisant avec eux tout en les caractérisant sur le plan acoustique.

Notons que si l'idée d'une perspective ornementale, de la musique s'apparente ici à une métaphore théorique dont la portée se limite à la description de la relation singulière qui se fait jour entre toute production sonore et le milieu dans lequel elle se propage, elle introduit toutefois deux postulats essentiels dans la tentative d'identification d'un paradigme « ornemental » au sein de la création musicale mixte. En premier lieu, l'ornement y apparaît comme une catégorie de la pensée qui, bien qu'il soit toujours lié à la notion de décoration, ne se limite ni à sa propriété figurative, ni à la nature superfétatoire que dénonçaient Adolf Loos. Or, cette approche de l'ornement « qui se détourne de la tâche d'ornementer⁷⁰⁷ », s'éloignant de son essence représentative, semble correspondre à plus d'un titre à la composition musicale occidentale. Le procédé de variation en est l'exemple le plus éloquent : il n'agit pas sur un plan secondaire dans la constitution de la forme mais influence le développement jusqu'à en dicter parfois intégralement la structure, selon l'exemple de la variation ornementale que cite Christine Buci-Glucksmann⁷⁰⁸.

Le principe de variation est une dimension essentielle de la musique moderne telle que Schoenberg la définit. Nous l'avons déjà mentionné au cours du premier chapitre, celui-ci dispose au centre de son projet l'idée de « variation développante ». Cette notion ne s'articule certes pas sur le mode d'apparaître du décoratif mais elle en intègre fondamentalement la substance. Ce qui la distingue de la variation ornementale tient précisément à ce que le procédé vise à faire émerger de nouveaux éléments structuraux – qu'ils soient motiviques, intervalliques, rythmiques ou qu'ils s'inscrivent dans un registre moins concret – à partir de son agrémentation, tandis que le genre classique conserve les propriétés de la phrase initiale, imprimant sa forme, ses proportions et sa polarité harmonique à la séquence. La méthode du compositeur viennois se réalise dans un état de tension en constant devenir alors que l'ornementation classique pare une ligne dominante en modifiant localement la dynamique mais n'intervient pas sur le dessin global de la composition. Schoenberg ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme :

⁷⁰⁷ J. Dewitte, « Le sens ontologique de l'ornement » dans D. Laroque et B. Saint Girons (dir.), *Paysage et ornement*, Paris, Verdier, 2005, p. 41.

⁷⁰⁸ Voir C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 18.

La musique homophonique peut être appelée le style de la « variation développante ». Cela signifie que dans une succession de motifs produits par la variation d'un motif de base, il y a quelque chose qui peut être comparé au développement, à l'expansion. Mais les changements de sens subordonnés, qui n'ont aucune conséquence spécifique, ont seulement l'effet local de l'ornement. Il serait plus juste d'appeler de tels changements des *variantes*⁷⁰⁹.

Dès lors, la variation développante lui apparaît comme un moyen d'assurer une totale cohérence logique tout en garantissant un grand niveau de différenciation du matériau de sorte à dépasser l'écueil d'un développement prédéterminé par un thème aux capacités nécessairement limitées. Or, comme nous l'avons démontré au cours de la deuxième partie de notre étude, les échanges effectués par les compositeurs entre les procédures de traitement du matériau propres aux deux domaines de l'écriture mixte semblent faire écho à ce principe. De fait, le répertoire hétérogène et foisonnant de structures que Boulez articule dans *Répons* est issu d'un ensemble de dérivations thématiques et de transformations non tempérées. Dans *Das atmende Klarsein*, la dialectique qui s'établit entre le texte musical et le phénomène sonore est alors mise au service d'une émancipation de la logique de développement dont la rigueur laisse entrevoir une véritable fonctionnalisation du mode ornemental. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans la première partie de ce chapitre.

Le second postulat est relatif à la valeur d'abstraction esthétique que revêt l'ornement lorsqu'il est envisagé comme une catégorie de pensée. En analysant la pratique de l'agrément oriental, celle-là même à laquelle se réfère indirectement Boulez à travers Paul Klee autant que Nono à travers Venise, Christine Buci-Glucksmann met en exergue une fonction qui dépasse la parure et instaure une stylistique de la communication entre la surface, la représentation et l'idée. Dans les arts picturaux, la composante ornementale est intégrée au tout de sorte qu'elle participe à la structure mais reste étrangère au sujet représenté. Qu'il soit figuratif – à l'instar du motif floral stylisé – ou abstrait – les formes géométriques de l'entrelacs islamique, « forme

⁷⁰⁹ A. Schoenberg, *The Musical Idea*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 247. Le texte original provient de A. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber & Faber, 1967, p. 8. « Homophonic music can be called the style of "developing variation." This means that in the succession of motive-forms produced through variation of the basic motive, there is something which can be compared to development, to growth. But changes of subordinate meaning, which have no special consequences, have only the local effect of an embellishment. Such changes are better termed variants. »

du linéaire géométrique à l'état pur, avec toute sa complexité mathématique⁷¹⁰ » –, l'agrément agit donc comme une intersection indiquant à la fois l'expérience de l'espace sensible dans lequel l'œuvre se déploie et la manifestation d'une pensée créatrice jouant avec la perspective et l'équivocité. Celle-ci instaure donc une dynamique multiple de la perception au-delà de l'imitation du réel. L'ornement suppose une tension constante renvoyant la ligne au détail qui l'orne et le détail à la ligne qu'il agrmente, exerçant l'auditeur à une stylistique du fond et de la surface accordée avec l'avènement d'une discoursivité à plusieurs dimensions. Dès lors, il permet d'approcher sous un jour nouveau les perspectives d'articulation de la forme et de l'espace sonore, comme nous tenterons de le mettre en évidence dans la seconde partie du chapitre.

1. La fonction émancipatrice de la variation

Une évolution discursive en spirale, le rituel de Répons

La pratique de l'ornementation est constitutive de la méthode de composition que Pierre Boulez élabore à l'issue du sérialisme généralisé de la première moitié des années 1950 tant dans son Œuvre pianistique que dans ses partitions orchestrales. Dans un entretien accordé en 2003 à Philippe Albèra à propos de son projet mallarméen *Pli selon Pli*, le compositeur propose une définition de l'ornement tel qu'il se manifeste dans sa musique, « comme quelque chose qui peut désorienter la perception rythmique ou enrichir la ligne mélodique. »

Je me sers de l'ornement mesuré ou non mesuré. Mesuré, dans *Le Visage Nuptial*, aux deux voix et dans le chœur : une voix donne la ligne principale et une autre voix fait des mélismes autour d'elle ; ce n'est pas tellement nouveau d'ailleurs comme procédé ; vous avez cela chez Bach très souvent ! C'est une ornementation canalisée. L'autre, qui l'est moins, est fixée sur des notes principales, ou alors comme dans « l'Improvisation II », l'ornementation devient autonome, les gestes valent pour eux-mêmes. Dans *Sur Incises*, il y a aussi le contraste entre ornementation et structure syllabique : il y a des moments où l'on n'a que des accords, sans aucune variation, et puis des accords tellement ornementés qu'on ne les perçoit plus en tant que tels. C'est le rapport entre perception et non perception qui

⁷¹⁰ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 91.

m'intéresse, l'ambiguïté qui veut qu'à certains moments les choses soient très claires, et à d'autres complètement chaotiques, avec tous les registres intermédiaires⁷¹¹.

Cette longue citation pointe trois modes d'action de l'agrément. Boulez reproduit en premier lieu la distinction entre la variation ornementale et la variation développante définie par Schoenberg, qu'il décline selon ses propres préoccupations esthétiques. L'ornementation « canalisée » ou « mesurée » reprend en effet les caractéristiques décoratives de l'embellissement baroque, assujettie à un cantus firmus dont il ne modifie pas les proportions et le dessin mais qu'il intègre dans son profil mélodico-harmonique. La référence à Bach n'est pas anodine car elle atteste d'un style polyphonique tranchant avec l'esthétique homophonique défendue par Schoenberg qui justifiait en partie le rejet de l'ornement. Par opposition, l'ornement non mesuré est détaché de sa fonction traditionnelle au second plan de la structure et s'inscrit dans une perspective de l'informel. Le compositeur théorise notamment cette idée dans son article « Construire une improvisation », publié en 1981⁷¹². Ce texte présente en détail « l'Improvisation II selon Mallarmé ». Il est introduit par un court paragraphe théorique justifiant l'usage de ce terme dont le sens commun l'éloigne par essence du domaine de l'écriture.

Le contexte qu'il prescrit met en jeu deux critères : le relâchement de la hiérarchie formelle et l'affaiblissement de la norme régissant le jeu collectif de l'orchestre. Boulez propose ainsi de transposer le dispositif esthétique de la *Troisième Sonate* dans le jeu instrumental de groupe dès 1957, esquissant les moyens de différenciation des lignes temporelles des différentes voix. Pour se faire, il convoque principalement des instruments résonants aux profils sonores distincts et permet d'adapter le parcours de la partition sous certaines conditions déterminées par le chef, dont les instructions ordonnent ou libèrent les voix du tactus régulier. C'est dans ce procédé qu'apparaît le mode ornemental de *Pli selon Pli*. D'une part, les sections libres sont indiquées « en petites notes, comme on notait autrefois les ornements⁷¹³ », affirmant la fonction disruptive de l'embellissement qui suspend momentanément la ligne principale pour offrir un développement libre tant sur le plan rythmique que sur le plan thématique. D'autre part, même

⁷¹¹ P. Albèra, « Entretien avec Pierre Boulez » dans P. Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 10.

⁷¹² Ce texte est une révision d'une conférence présentant « L'improvisation II selon Mallarmé » publiée sous le titre « Comment travaille l'avant-garde musicale » *Melos*, vol. XXVIII, n° 10, octobre 1961, p. 301-308. La version définitive du texte augmenté d'exemples musicaux est accessible dans P. Boulez, *PdR I*, op. cit., p. 445-466.

⁷¹³ P. Boulez, « Construire une improvisation », *PdR I*, p. 446.

lorsqu'elle l'écriture est homophonique, la multiplication des lignes de résonance instaurant de nombreuses temporalités à la texture tend à rompre avec l'expression d'une voix univoque au profit d'une présentation en absence de la voix de référence révélée négativement dans l'écart rythmique et harmonique de ses différents avatars. Le troisième mode d'action de l'ornement réside alors dans la fonction que le compositeur lui accorde vis-à-vis de la perception. Il participe ainsi à l'établissement d'une dialectique entre un développement strié dirigeant l'écoute par le phrasé et la distribution verticale de l'écriture, et une texture lisse exprimant le potentiel du collectif à travers la multiplication des variations au niveau thématique.

La notion resurgit avec une certaine force conceptuelle dans la rétrospective historique et personnelle que Boulez observe avec rigueur dans les *Leçons*. Le nombre conséquent d'itérations des mots « ornements », « ornementation » et « ornemental »⁷¹⁴ témoigne de l'importance de cette problématique dans ses préoccupations théoriques et pratiques. Il ressort de ce corpus un ensemble de trois dispositions ornementales s'apparentant à celles développées dans « l'Improvisation II », sans toutefois s'y confondre. La première consiste en une appréhension de l'ornementation par *déduction*. Sa forme la plus neutre renvoie naturellement à la pratique commune de l'agrément, ne gênant ni l'appréhension du thème ni son développement intrinsèque. Toutefois, elle peut être insérée dans une stratégie thématique plus complexe qui en élargit sensiblement l'influence dans la conduite du discours. Si la voix structurale est en effet présentée comme un support pour le déploiement cohérent mais divergent de phénomènes adjacents, la parure devient négativement l'indicateur de la forme. Ainsi,

Sa présence [celle du thème principal] n'est pas moins forte parce qu'elle est moins visible, elle change de sens, rejoignant au plus profond le rôle primitif du *cantus firmus* dont la compréhension immédiate est annulée, mais dont le rôle d'articulation est essentiel. Ainsi le rôle du *thème* dans cet emploi change de niveau de compréhension, de l'appréhension immédiate à l'appréhension cachée, nécessairement révélée par d'autres idées qui se grefferont sur lui⁷¹⁵.

⁷¹⁴ L'index dressé pour l'édition dirigée par Jean-Jacques Nattiez dans le troisième tome des *Points de Repère* référence trente-six occurrences du concept réparties dans toutes les sections de l'ouvrage. Notons que cette classification rassemble indifféremment l'ornementation de l'ornement, rapprochement qui ne nous paraît pas pertinent en raison notamment de la différenciation que Boulez opère entre la technique d'embellissement – « ornementation » – et l'objet esthétique qui peut revêtir plusieurs fonctions, pas nécessairement secondaires. Signalons enfin que ces itérations, souvent associées à la variation, ne sont pas séparées selon qu'elles sont convoquées dans un rappel historique ou qu'elles véhiculent une dimension véritablement esthétique.

⁷¹⁵ P. Boulez, « Thème, variation et forme », *PdR III*, p. 247.

Une telle situation s'accompagne d'une inflexion substantielle de l'ornement figuratif agissant sur la densité de la polyphonie, sans conséquence sur le déroulement du texte, vers la manifestation divergente d'une structure uniquement perceptible à partir de la saisie unifiée de ses phénomènes adjacents. Ce cas particulier, illustré par la *Passacaille* opus 1 et les *Variations* opus 27 de Webern, démontre donc la mutation d'une écriture *figurative* vers une écriture *structurale* – pour reprendre les deux notions employées par le compositeur de *Répons* – intrinsèquement contenue dans l'idée de variation développante schoenbergienne, en la transposant toutefois dans un contexte de pensée plus radicalement éloigné de la hiérarchie héritée de la tonalité.

La deuxième disposition se constitue à l'inverse dans une méthode de variation par *induction*. Introduite dans « Le système et l'idée », elle reprend le principe de présentation du thème absent mais régit l'apparition des phénomènes adjacents selon une loi de convergence. Imaginé à partir de la technique « d'incorporation » développée par les trois compositeurs viennois, ce principe consiste à engendrer un « *type* de figure⁷¹⁶ » – et non une seule figure primordiale. La composition part alors de ses caractéristiques paramétriques pour concevoir de nombreuses représentations uniques évoquant autant d'allures que peut potentiellement adopter le matériau principal lorsqu'il est concrètement déterminé. En conséquence, « dans la relation entre série et réalité de l'œuvre telle que Webern la conçoit, il y a le potentiel de figures diverses, ce potentiel n'étant jamais réalisé dans une figure primordiale⁷¹⁷. » Selon l'auteur, c'est précisément à cette approche de la variation que s'est principalement consacré le sérialisme généralisé. C'est également de ce programme esthétique qu'est apparue son aporie : le soin apporté à l'expression de cette potentialité s'est produit au détriment du « passage du virtuel au réel⁷¹⁸ », la combinatoire toujours plus complexe ayant finalement dissimulé complètement l'élément unifiant.

La dernière disposition introduit enfin un élément véritablement disruptif dans l'esthétique de Boulez, tant elle témoigne d'une pensée irrationnelle de la composition. Bien que le compositeur ne nomme jamais cette technique sous la catégorie de l'ornement, la description qu'il en propose, en lien avec la disposition auratique de son écriture, ne laisse place à aucune ambiguïté. Dans « Entre ordre et chaos », « l'écriture virtuelle » s'oppose à « l'écriture réelle » sur un mode d'invention intimement lié à la pratique de la variation comme moyen de détermination de phénomènes adjacents :

⁷¹⁶ P. Boulez, « Le système et l'idée », *PdR III*, p. 385.

⁷¹⁷ Idem.

⁷¹⁸ Ibid., p. 386.

Un second type de réalisation s'appuie sur l'écriture virtuelle, la multiplication et la modification de figures déjà engendrées par une mise en œuvre de l'illusion acoustique. Ces figures ne sont point engendrées ou déduites : elles sont, bien plutôt, dérivées les unes par rapport aux autres. Il ne s'agit que de la multiplication d'une image au moyen de miroirs déformants quant aux diverses dimensions de l'écriture, comme les intervalles, les durées voire, plus superficiellement, la dynamique ou le timbre⁷¹⁹.

Cette définition oppose donc la *dérivation* au couple dialectique déduction-induction pour dévoiler une méthode dont nous avons montré dans le troisième chapitre de notre étude qu'elle provenait d'une application déréalisée du modèle de la résonance acoustique. La structure élémentaire est à la fois l'élément orné et l'élément ornant, se mettant elle-même en lumière à la faveur de l'accumulation de ses virtualités dont la déformation renvoie la perception au centre de l'écriture autant qu'elle la disperse, dans un mouvement kaléidoscopique. Or, cette nature réflexive de la polyphonie fait directement écho à la valeur ontologique de l'ornement. Les multiples avatars de la ligne y sont en effet à la fois figuratifs et abstraits : figuratifs en ce qu'ils agissent comme des *représentations de* la matrice ordonnant le matériau déterminé comme primaire ; abstraits car ils expriment cette potentialité en évitant systématiquement d'affirmer positivement les contours d'un élément qui serait perçu comme thématique dans son univocité et dans les possibilités de développement intrinsèques à sa caractérisation.

On comprend dès lors l'importance de l'hétérophonie dans les dernières partitions du compositeur, tant elle semble cristalliser en son sein ses différents modes ornementaux. Définie dans un premier temps comme « l'aura d'une ligne mélodique » dont « les volutes qu'elle tracera autour de la ligne principale en sont dérivées d'une manière libre et imprévisible, enrichissant sa présentation, sans en modifier la structure⁷²⁰ », c'est-à-dire comme une configuration particulière d'ornementation dépourvue de dynamique d'expansion, l'hétérophonie acquiert une valeur esthétique prépondérante dans la réalisation d'une musique orientée vers l'hétérogénéité du temps et l'expression d'un discours à la logique multiple. Elle signifie alors une « surdimension⁷²¹ » mettant en œuvre une dynamique de différenciation du même à tous les niveaux de la composition, depuis la mélodie au rythme ou à l'harmonie. Dans *Répons*, cette notion recouvre une nouvelle responsabilité, en ce qu'elle est le facteur principal de liaison des deux domaines de l'écriture musicale mixte. La superposition des espaces sonores

⁷¹⁹ P. Boulez, « Entre ordre et chaos », *PdR III*, p. 450.

⁷²⁰ P. Boulez, « Le système et l'idée », *PdR III*, p. 401.

⁷²¹ P. Boulez, « Entre ordre et chaos », *PdR III*, p. 443.

et la distribution du signal des instruments résonants à travers les différents points de l'espace selon la registration des accords ou des arpèges crée un phénomène acoustique certes complexe, déployant simultanément des images mesurées, libres, tempérées ou non, parfois éloignées des structures perceptibles, inhabituelles pour l'oreille formée à la reconnaissance de relations de hauteurs, de rythmes et de timbres préalablement classées dans un système fermé. Néanmoins, elles instaurent une cohérence forte entre des domaines qui répondent à des exigences différentes, voire opposées ; elles occupent l'espace séparant l'écriture instrumentale traditionnelle du traitement acoustique et créent une voie de communication de laquelle émerge un mode discursif inédit.

L'hétérophonie reparaît enfin dans *Répons* à travers la métaphore de la forme spiralée. Cette notion ne surgit qu'à trois reprises au cours des *Leçons*, mais n'en est pas moins essentielle, en ce qu'elle opère une synthèse des différentes voies de pensée empruntées par Boulez au cours de sa carrière de compositeur. La première occurrence du terme intervient dans le texte « Athématisme, identité et variation » prononcé en 1985, après une description de deux principes formels opposés à la logique de présentation syllogistique. Boulez reproduit ici les propositions formulées à l'époque de la *Troisième Sonate*. Il distingue d'une part la forme volontaire qui progresse de proche en proche, s'enrichissant chaque fois de « l'accident », et d'autre part la « forme sans geste » qui ne soumet plus une matrice établie en amont de sa mise en discours à l'imprévu de sa réalisation mais construit d'une certaine manière l'ordre dans sa confrontation avec le disruptif, sans aucun profil directionnel pérenne. À ce stade de la réflexion, le compositeur introduit deux catégories supérieures pour caractériser ces moyens d'articulation du discours : la « *forme-permutation* » et la « *forme-spirale*⁷²² », respectivement différenciées par les critères de discontinuité et de continuité. La première qualifie un mode d'engendrement régi par un principe supérieur invariable et clairement identifié, dont les composantes sont soumises à une combinatoire interdisant la répétition stricte des structures et de leur organisation au profit d'un régime de ruptures successives. La seconde privilégie en revanche la nuance, évoluant toujours dans la même dynamique, de sorte que « chaque fois que l'on passe à un étage supérieur de la spirale, un développement donné s'enrichit des expériences accumulées aux cours des précédents développements de la même idée⁷²³. » Ces configurations constituent alors les deux pôles d'une dialectique de la forme en devenir.

⁷²² P. Boulez, « Athématisme, identité et variation », *PdR III*, p. 333.

⁷²³ *Ibid.*, p. 334.

L'idée de spirale réapparaît en conclusion du séminaire « Le système et l'idée » tenu au début de l'année 1987. La spirale désigne alors la pensée de l'infini en musique *et* sa manifestation structurale : elle agit comme un concept se référant à un « univers en expansion⁷²⁴ » incident à l'opposition entre l'idée et le système, depuis la détermination du matériau par les moyens du langage jusqu'à la déduction de la forme adaptée à l'expression de ses propriétés intrinsèques dans l'espace de la convention. Néanmoins, cette itération n'est pas évaluée avec la même rigueur théorique que celle à laquelle Boulez soumet habituellement la terminologie qui a pour lui valeur de principe constituant. Aussi s'apparente-t-elle plus à une métaphore qu'à l'affirmation d'une notion clé, dans le contexte qui est le sien.

C'est seulement durant sa dernière période d'enseignement au Collège de France, entre 1994 et 1995, que le compositeur revient sur la spirale pourtant déjà considérée comme dominante par ses exégètes. Il l'étudie alors sous l'angle des problématiques qu'elle soulève dans l'acte de composition. En premier lieu, la spirale renouvelle l'horizon de développement de la musique, de sorte que la priorité de l'écriture ne repose plus sur la seule déduction mais qu'elle prend désormais en charge une dramatisation de l'identité incidente à son mouvement rotatif virtuel. Comme Boulez le résume,

Si [...] l'ordre de succession est immuable, tout l'intérêt va devoir se porter sur, par exemple, la complexité croissante du développement, sur, aussi bien, l'accumulation dans un développement des développements précédents, sur, encore, la permanence de certaines données de base comme texture, séquences rythmiques et la mobilité d'autres données telles que le registre, la dynamique⁷²⁵.

Partant, c'est l'inscription même du discours dans le temps et sa perception qui s'en trouvent renouvelées. De fait, parce qu'elle obéit à un principe immuable, « unicursal », la spirale « préforme d'office son appréhension⁷²⁶ », ouvrant un regard simultané sur son passé et son devenir à chaque instant de sa progression. Pour autant, elle ne retombe pas dans l'écueil de la prédictibilité que l'avant-garde musicale du début de la deuxième moitié du XX^e siècle reprochait au mode discursif hérité du sérialisme. En effet, l'exigence de prolifération, associant pour chaque étage de la circonvolution la remémoration des versions antérieures de la structure à la recherche d'une nouvelle configuration de variation, aboutit à une structure homogène,

⁷²⁴ P. Boulez, « Le système et l'idée », *PdR III*, p. 418.

⁷²⁵ P. Boulez, « L'œuvre : tout ou fragment », *PdR III*, p. 710.

⁷²⁶ P. A. Castanet, « L'espace spiralé dans la musique contemporaine » dans J.-M. Chouvel et M. Solomos, *op. cit.*, p. 85.

quoique diversifiée. Celle-ci appelle nécessairement à effectuer un choix dans la présentation des objets pour en garantir l'efficacité du point de vue de la perception. Par ailleurs, chaque réapparition du schéma déploie des éléments nouveaux, conférant au fragment une dimension autonome induite par le réseau de tensions et de relations uniques qui le sous-tend. Dès lors, si l'écriture est conçue sur un mouvement unique, son appréhension ne se limite pas à cette continuité :

De tout ramassé, l'œuvre en expansion a tendance à devenir une succession de fragments autonomes, de plus en plus développés, quoique précisément orientés. Une telle forme est, par essence, fragment d'un tout, potentiellement infini⁷²⁷.

Lorsqu'elle est déterminée de cette façon, l'œuvre est nécessairement ouverte car sa cohérence est assurée quelle que soit son envergure et le nombre de fragments. Par voie de conséquence, un nouveau problème surgit dans l'acte de composition. Si l'œuvre provient d'une procédure d'engendrement immuable, quoique non mécanique, où chaque fragment est ouvert à celui qui succède, il convient de trouver un moyen de marquer une conclusion en mesure de suspendre le déroulement, même temporaire et artificielle. Le compositeur est donc confronté à une nouvelle responsabilité à laquelle le principe de déduction ne peut se substituer, consistant à intégrer des structures de clauses qui permettent de légitimer la présentation du discours. Le travail d'écriture s'en trouve inéluctablement renversé par rapport à une forme de nature discontinue. Dès l'instant où, selon le modèle de la « forme mosaïque », la cohésion de l'articulation dépend principalement d'une caractérisation forte des séquences du matériau initial afin de clarifier la perception des permutations et l'identification des éléments nouveaux, le discours peut s'achever en quelque sorte de lui-même, la perception étant nécessairement séquencée. À l'inverse, la forme-spirale ne nécessite pas d'introduction spécifique « puisqu'on entre immédiatement dans le processus de déroulement⁷²⁸ », mais l'écoute continue du processus aboutissant à une perception certes fragmentaire mais jamais épisodique n'est théoriquement pas limitée par l'épuisement d'une combinatoire. Elle nécessite d'être fonctionnalisée dans l'acte de composition. Dit autrement, la permutation met en œuvre la forme la plus diversifiée de l'achèvement, tandis que la spirale est la représentation la plus aboutie de l'ouverture et de l'infini.

⁷²⁷ P. Boulez, op. cit., p. 711.

⁷²⁸ Idem.

Notons que, dans sa démonstration théorique, Boulez n'envisage la progression de la spirale que dans sa dynamique évolutive, c'est-à-dire dans le sens d'un déploiement divergent. Or, dans *Répons*, œuvre à partir de laquelle il illustre pourtant à plusieurs reprises cette conception nouvelle de l'écriture⁷²⁹, cette disposition n'est pas exclusive. Sur le plan le plus local de la structure, chaque section de la partition peut certes être envisagée à la lumière de la forme métaphoriquement spiralee déclinée à partir de variables paramétriques uniques, particulièrement dans le cas des « effets de durée » du commentaire du formant ordonné et des deux sections insérées avant la coda à l'occasion de la dernière reprise de la partition. Cette disposition est néanmoins contredite au niveau macroscopique : *Répons* progresse en effet de manière involutive, ouvrant le discours mixte avec un matériau qui paraît très différencié selon l'agencement formantique que nous avons identifié, mais qui se concentre au gré des tropes, des commentaires et de l'émergence des structures d'aperception. Les multiples perspectives des premières sections convergent vers un point unique où le matériau est condensé autour des trois figures fondamentales de trille, d'arpège et de hauteur tenue. Dans ce contexte, les séquences d'arpèges de la coda offrent une clausule terminale définitive à l'œuvre qui s'apparente à une clausule initiale pour le développement. Le mode discursif attendant à ce principe s'oppose donc par essence à l'articulation univoque de la déduction thématique.

Enfin, lorsqu'elle est déployée de concert avec un système auratique associé au principe résonance, la spirale apparaît moins comme un principe de dérivation développante du matériau que comme le mode de représentation de l'hétérophonie dans l'ordre de la succession, à sa *description*. Ainsi que Boulez l'introduit sans sa pensée,

La description consiste à détailler, dans un temps suffisamment restreint pour donner la possibilité immédiate d'en faire la synthèse, les composantes, une par une, d'un objet sonore⁷³⁰.

Aussi simple que puisse être cette définition, elle renvoie à son système compositionnel agissant dans toutes les dimensions de la musique, à tous les niveaux de la structure. Elle instaure en effet une écriture libre dont la cohérence est préservée par la rigueur de la prédétermination de l'objet qu'elle « décrit » mais ne se réduit pas pour autant à sa seule exposition. L'idée se dévoile donc dans la diversité de ses avatars dont elle garantit l'unité sans jamais être affirmée

⁷²⁹ Voir notamment la section « Spirale, inachèvement » (de 21'30" à 24'30") de l'entretien enregistré en 2007 à la Cité de la musique, intitulé *Pierre Boulez : Entretien*, disponible à l'adresse <https://live.philharmoniedeparis.fr/interview/0932401/pierre-boulez-entretien.html> (consultée pour la dernière fois le 22/08/2018).

⁷³⁰ P. Boulez, « Le concept d'écriture », *PdR III*, p. 570.

à la manière d'un thème. Partant, la dynamique de l'œuvre dépend du statisme de son développement. La description « considère l'objet sonore comme un tout, capable d'être analysé, dans la succession du temps, selon un ordre accidentel réclamé, à l'instant de l'utilisation, par le principe expressif⁷³¹. »

L'articulation des tropes mixtes de *Répons* repose précisément sur ce principe. Si le schéma structural de la deuxième section est identique à celui du le formant ordonné, sa présentation s'adapte à la position qu'elle occupe dans l'œuvre : la courte séquence rythmique entropique exécutée par l'orchestre pour accompagner les accords de l'entrée des solistes y est prise en charge par les instruments résonants, annonçant à la fois son caractère dominant dans le second trope et son foisonnement hétérogène simulé par les lignes à retards et l'individualisation de ses cinq voix. Il en va de même pour la quatrième section, le commentaire du formant ordonné inséré entre les deux premiers moments du bloc entropique. Le contrepoint non mesuré – et non tempéré – des lignes résonantes enchaînant des séquences de fusées, d'arpèges tenus et de cellules motiviques réoriente la figure du gamelan orchestral vers l'effectif périphérique tout en présentant une nouvelle configuration du modèle ordonné. Dès lors, bien que les moyens mis en acte dans les deux blocs de la partition soient *a priori* radicalement différents, l'œuvre n'offre aucun moyen perceptible pour en identifier la segmentation dans son déroulement. Le discours musical s'en trouve irrémédiablement infléchi vers une « écriture *fictionnelle*, virtuelle » qui ne peut se résoudre dans un mode syllogistique « car elle ne fait appel ni à des dérivations, ni à des déductions ; elle se contente de manipuler l'objet et de l'exposer, en quelque sorte, à différents éclairages, à diverses sources de lumière⁷³². »

La description est par ailleurs renforcée par la dynamique involutive de la forme spiralée. Elle dévoile à son terme le réservoir restreint de figures initiales en concentrant peu à peu toutes les structures vers la dissipation des phénomènes adjacents dont la profusion est pourtant le vecteur principal de l'appréhension formantique de l'œuvre analysée dans le troisième chapitre de cette étude. Ce faisant, *Répons* se déploie dans un mouvement dialectique articulant le niveau le plus local de la forme, rendu dynamique sous l'effet de l'apparente déduction de tropes et de commentaires à partir de deux sections *a priori* radicalement opposées, et la totalité qui se révèle paradoxalement sous l'allure statique de la présentation multiple d'une seule idée musicale dans laquelle « le profil individuel de chaque composante [est] moins important que sa participation à un phénomène global⁷³³. » L'approche ornementale

⁷³¹ P. Boulez, « L'écriture et l'idée », *PdR III*, p. 657.

⁷³² P. Boulez « Le concept d'écriture », *op. cit.*, p. 571.

⁷³³ P. Boulez, « L'écriture et l'idée », *op. cit.*, p. 659.

intervenant dans la pensée mixte de Pierre Boulez est ainsi étroitement liée au principe de virtualité situé au centre de son projet esthétique depuis la fin des années 1950. La multiplicité des matrices de compréhension d'une forme s'accommodant à la fois de l'antiphonie, de l'organisation en deux blocs contrastants et de l'hétérophonie décrite en spirale révèle négativement une idée musicale qui se refuse à la détermination absolue et qui est uniquement perceptible dans l'écart entre ses différentes virtualités énoncées.

L'ornementation « sonore » comme déformation de la logique musicale

Le refus de la logique du développement et la volonté d'orienter la composition vers le son sans altérer le haut niveau de cohésion qu'exige la musique écrite, composantes essentielles des dernières œuvres de Luigi Nono, favorisent également l'émergence d'une méthode compositionnelle conçue sur un mode de variation ornemental inédit. Nous l'avons vu, la polyphonie chorale de *Das atemde Klarsein* est intégralement déduite d'un matériau restreint jamais altéré. D'une part, les relations intervalliques des quatre parties sont déterminées selon une méthode hyperthématique qui engendre toutes les strates du discours. D'autre part, la cohésion de la forme est assurée sur le plan motivique par une thématique de surface mettant en jeu une combinatoire de trois motifs à laquelle sont soumises toutes les structures de phrasé et de prosodie. La richesse mélodique et l'expansion de la première section de la flûte basse dépend aussi de ce principe. Cependant, elle y intègre une nouvelle dimension spécifiquement sonore participant de la variation. Les motifs initiaux ne sont pas seulement augmentés de figures de notes insérées entre les valeurs de la ligne principale. Ils sont aussi déclinés dans le domaine du timbre à la fois horizontalement, l'ornementation étant élaborée à partir de sons « in-harmoniques » tant en raison de leur profil sonore inhabituel que par le caractère harmoniquement étranger de leur fondamentale, et verticalement en ayant recours aux sons multiphoniques (figure 6.1). De plus, l'hétérogénéité des modes de jeu crée *de facto* une hiérarchie latente entre les sons en fonction de leurs qualités acoustiques. Or, le phrasé secondaire, induit par les modes de jeu usuels de la flûte, met en valeur le squelette motivique de chaque fragment et relègue les autres cellules à un rôle décoratif. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les premières mesures de la section.

Variations horizontales	Variations verticales
<p>mes. 1-3</p> 	<p>mes. 13</p> 
<p>mes. 6</p> 	<p>mes. 15</p> 
<p>mes. 7</p> 	<p>mes. 17</p> 
<p>mes. 10-12</p> 	<p>mes. 19</p> 
<p>mes. 16</p> 	<p>mes. 21</p> 
<p>mes. 36-37</p> 	<p>mes. 22-23</p> 
	<p>mes. 31-32</p> 

Figure 6.1 : Variations sonores horizontales et verticales des motifs 1a et 1b, première section de la flûte, *Das atemde Klarsein*

Notons par ailleurs que l'application technique de la dislocation des phonèmes du texte littéraire laisse entrevoir à son tour un régime structural de l'ornement. Ce dernier fait écho à l'hétérophonie boulezienne, en particulier dans le deuxième chœur : la monodie élargie met en musique une ligne unique de fragments poétiques qui n'est toutefois perceptible que dans l'articulation des quatre voix et de leurs résonances respectives. Si cette répartition est le plus souvent informelle, la séquence conçue autour du syntagme « *Es waere ein Platz* » propose un ordonnancement pyramidal proche de l'embellissement. Comme le montre la figure 6.2, les quatre pupitres entrent en imitation depuis le grave vers l'aigu. Seule la basse déploie une véritable phrase musicale. Conçue sur une seule cellule mélodique proche des motifs 1a et 1b, celle-ci associe un triton à une seconde mineure – rappelons que les deux versions identifiées

dans les premières mesures de l'œuvre se distinguent par leur intervalle disjoint, respectivement une quinte et une quarte. Elle est ainsi soumise à deux procédés de symétrie, en ce qu'elle dispose deux segments inverses hybridant deux occurrences du modèle intervallique réparties autour de la seconde mineure. Les lignes parallèles qui se superposent soulignent alors les deux tritons horizontalement mais se fixent verticalement sur une quinte. Elle n'est donc pas caractérisée du point de vue de la thématique de surface mais semble être dominée de manière sous-jacente par les motifs 1a et 2. En effet, si l'on prend en compte la hiérarchie établie entre la basse et ses trois traits ornementaux, il apparaît que la quinte verticale que nous venons de signaler peut être conjuguée avec la seconde mineure ascendante mi-mi \sharp , dont la présentation distante d'une octave circonscrit l'espace sonore de la phrase musicale. Néanmoins, ce rapport dépasse le niveau de perception et ne peut être affirmé pleinement.

$\text{♩} = 40 \text{ ca}$
 S. ca. 3'' ca. 5'' ca. 7''
 C. ca. 3'' ca. 5'' ca. 7''
 T. ca. 3'' ca. 5'' ca. 7''
 B. ca. 3'' ca. 5'' ca. 7''
 EI -
 - RE EI -
 E - S WAE -
 E - S WAE - RE EIN PLA - TZ

Figure 6.2 : Deuxième chœur mes. 17-19, *Das atmende Klarsein*

Or, ce principe d'enrichissement de la texture sonore par accumulation de lignes adjacentes est réintroduit dès la section suivante, sous une forme pourtant étrangère à l'écriture musicale conditionnée par la note de musique. Les gestes symétriques courts déclinés dans tous les paramètres et dans toutes les qualités du son de la flûte sont en effet transformés par deux modules de délais – respectivement de 3 et 3,5 secondes. Partant, Nono génère un système d'imitations et d'anticipations à la manière de l'hétérophonie, à cette seule différence que les lignes secondaires exécutent rigoureusement la ligne principale. Cette relation se poursuit dans les troisièmes parties de chacun des deux blocs formels. Les voix y développent une polyphonie unissant deux groupes monodiques déterminés dynamiquement parmi les quatre pupitres du

chœur, tandis que la dernière section instrumentale écrite s'adapte à la complexité de cette écriture en proposant un dispositif virtuose conçue autour des possibilités polyphoniques de la flûte. La figure 6.3 en reproduit la sixième séquence. La portée inférieure, obtenue en ajoutant du souffle à la technique de jeu standard, dirige cette texture et indique à la fois les sons fondamentaux et les positions à effectuer pour produire les deux phases supérieures. La portée médiane prescrit un premier niveau d'ornementation imaginé au plus près de la ligne principale, respectant quasi systématiquement son profil rythmique tout en variant les hauteurs et le timbre par des sons harmoniques « éoliens ». Enfin, des oscillations non mesurées de *whistle-tones* se déploient dans un espace microtonal indépendant de la voix de référence, en position supérieure.

Figure 6.3 : Sixième fragment de la troisième section de la flûte mes. 13-16, *Das atemde Klarsein*

Das atemde Klarsein met finalement en jeu un processus de variation assurant la cohérence entre des sections chorales et instrumentales pourtant hétérogènes. La première intervention de la flûte, homophonique mais néanmoins très ornementale et relativement dense en raison de la multiplicité des modes de jeu, annonce ainsi la monodie élargie du deuxième chœur. La densité n'y est alors pas obtenue dans le domaine du son mais dans celui plus classique de la notation symbolique et de la distribution des phonèmes. Le déphasage induit par cette hétérophonie engendre à son tour la texture à retards de la section instrumentale qui suit. Le troisième moment vocal est également lié à ce procédé. En effet, la dynamique motivique est similaire à celle du chœur précédent mais la superposition des fragments poétiques allemands, italiens et grecs oriente l'écriture vers un mode de variation dans le son incident à la dislocation des phonèmes et à leur recomposition. Le traitement de la voix est intégralement conçu sur le « timbre » des phonèmes dont le sens linguistique est systématiquement

inintelligible ; geste transposé dans le répertoire technique de la flûte à l'occasion de la section instrumentale lui succédant.

Les deux dernières sections de l'œuvre interrompent cette dynamique à la faveur d'un mode de présentation plus conclusif résumant l'ensemble des procédés que nous venons de décrire. Le dernier mouvement vocal réunit les différents modèles monodiques et polyphoniques multi-textuels précédemment entendus. Les trois procédés de variations sont notamment attribués aux fragments poétiques de ponctuation (figure 6.4). La césure écrite au milieu de la quatrième séquence reproduit la variation de timbre attenante à la stratification des syntagmes « ins Freie » et « χαίρε » qui s'ajoutent au texte principal « Kaum Messliches », effet d'autant plus perceptible que les hauteurs sont neutralisées. La conclusion de la section insère ces deux bribes du matériau littéraire dans un contexte hétérophonique plus neutre. Enfin, la cinquième séquence agence l'extrait « Aus Lust ins Freie » selon le mode ornemental pyramidal identifié dans le deuxième chœur. Le motif principal pris en charge par le soprano renvoie à nouveau au motif 1a, à ceci près que les intervalles sont permutés en un enchaînement d'une quinte et d'un triton dans l'ambitus d'une neuvième mineure. Les deux avatars partiels sont eux aussi altérés car ils ne reprennent pas la distribution des phonèmes sur lesquels ils se suspendent mais complètent verticalement le complexe sémantique.

a)

S. *p* > *ppp* < *p* *p* > *ppppp*
INS FREIE χαί - ρε

A. *p* > *ppp* < *p* *p* > *ppppp*
INS FREIE χαί

T. *ppp* > *mp* > *ppp* < *p* *ppp* > *pp* > *ppp* > *ppppp*
KAUM χαί - ρε AUS LUST χαί

B. *ppp* > *mp* > *ppp* < *p* > *ppp* > *ppp* > *ppppp*
UN A - TTI - MO MESS - LI - CHES χαί

b)

S. *pp* > *mp* *pp* > *ppp* > *pp* > *ppppp* < *p* < *mp* *p* < *mf* > *ppp*
χαίρε OF - FE N BA - RES AUS LUST

C. *pp* > *mp* *ppp* > *ppp* > *p* > *ppppp* < *p* < *mf* > *ppp*
πα θών - τό πα θη - μα FREIE

T. *pp* > *mp* *ppp* > *ppp* > *p* > *ppppp* < *mf* > *ppp*
BU NTES INS

c)

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S.) and Alto (A.), in 4/4 time. The score consists of three measures. The first measure is marked with 'pppppp' and 'xii'. The second measure is marked with 'pp' and 'pc'. The third measure is marked with 'pppppp' and 'FREIE'. The Soprano part has a fermata over the final note. The Alto part has a fermata over the final note. The score is labeled with 'INS' and 'FREIE' below the staff.

Figure 6.4 : Séquences 4, 5 et conclusion du quatrième chœur mes. 5-9, mes. 10-12 et mes. 15, *Das atmende Klarsein*

Ce dispositif aboutit alors à la coda instrumentale pensée uniquement dans le domaine du son. Le flûtiste n'obéit plus à une prescription notée sur la partition mais il doit interagir avec une bande enregistrée contre laquelle s'appuie son improvisation. Le matériau électronique est conçu à partir de sons entendus tout au long de l'œuvre. Le technicien en charge de la régie sonore interagit à son tour avec le musicien en agissant sur la dynamique et la rotation du signal dans l'espace. Or, comme André Richard et Marco Mazzolini le soulignent,

L'improvisation finale est destinée à être un duo entre le flûtiste et les sons de la flûte enregistrés sur bande. Les dynamiques de la flûte amplifiée électroniquement et la bande magnétique doivent donc être interprétées au même niveau⁷³⁴.

La polyphonie s'engendre ainsi de proche en proche, dans un devenir continu et collectif, non hiérarchisé. On retrouve ici le principe de réverbération mis en acte dans *La lontananza nostalgica utopica futura*, dont le fondement esthétique s'apparente à la figure de l'entrelacs ou de l'arabesque. En tant que cette matrice ornementale caractérise « le mode d'être de la parure qui n'obéit à aucune loi, parce qu'elle n'a d'autres visées⁷³⁵ » selon Karl Philipp Moritz, elle désigne en effet une catégorie abstraite employée métaphoriquement dans les arts non figuratifs depuis le XIX^e siècle. L'arabesque est la représentation d'une pratique « opposée à l'extériorité et à l'exigence d'imitation⁷³⁶ » exprimant la négation de la nature déductive du discours musical. La configuration à deux voix se déterminant simultanément dans une perspective pourtant essentiellement statique oriente *de facto* le déploiement de l'œuvre vers une situation ambivalente dans laquelle chaque motif ou procédé d'écriture ne s'affirme que dans le rapport virtuel qu'il entretient avec son autre, qu'il soit sonore ou symbolique, mais ne renvoie jamais

⁷³⁴ A. Richard & M. Mazzolini, « Notes » dans L. Nono, *Das atmende Klarsein*, op. cit., p. XVII.

⁷³⁵ K. P. Moritz, *Sur l'ornement*, Paris, Rue d'Ulm, 2008, p. 37.

⁷³⁶ P.-H. Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, PUR, 2005, p. 161.

à une ligne directrice supérieure dont le sens l'obligerait. En ce sens, la forme à retour élaborée sur un mode ornemental, transitant d'une écriture thématique héritée des techniques sérielles dans le domaine de la note vers les prémices de la composition du son, s'inscrit moins dans le déploiement du mode syllogistique de la rhétorique tel qu'il apparaît dans la forme sonate que comme une stylistique de la potentialité du matériau suggérant de nombreuses directions d'écoute sans jamais se fixer définitivement sur l'un ou l'autre de ces plans. Néanmoins, la figure d'arabesque pensée à la lumière de l'œuvre tardive de Luigi Nono n'est pas développante : sa prolifération organise l'espace sonore en le ramenant toujours à son centre invariablement constitué par un matériau aussi condensé que l'est *a priori* le répertoire de procédés dont use la composition.

Risonanze erranti s'accorde également à cette tendance dont elle fait la condition nécessaire à l'avènement de sa nature erratique. Le refus du développement, de la déduction et, finalement, de l'instauration d'un sens qui préside à la réalisation de la partition, implique nécessairement une forme conçue moins dans le temps que dans l'espace, s'engendrant librement sans se contraindre. Elle évite ainsi constamment l'évidence de la causalité. Le réseau de références historiques musicales et littéraires évolue dans un espace conceptuel non représentable qui ne peut être saisi qu'à la faveur de ses matérialisations hétérogènes dans les trois espaces aux dominantes sémantique, sonore ou topologique où chaque trait apparaît en surface comme un objet autonome. Cette approche fait alors écho au pli deleuzien et à sa ligne d'inflexion. Par voie de conséquence, elle impose la stylistique de l'équivocité défendue dans l'idée « d'espace non géométrisable⁷³⁷ » -, de sorte qu'il n'y a « plus de point de vue fixe, mais une connexion des points et vues multiples dans l'espace-temps, au point que le pli sépare et réunit intérieur et extérieur comme dans l'art baroque⁷³⁸. »

Par ailleurs, le motif que nous avons identifié comme un indicateur de l'espace décline à nouveaux frais la catégorie de l'ornement en musique. Nono détermine une figure ne s'accomplissant ni dans le domaine sémantique – il ne développe aucun phrasé ni aucun système de relation de hauteurs ou de durées – ni véritablement dans le son – ses impulsions émergent à la frontière du silence, sans variation de dynamique. Elle ne peut seulement être perçue que par l'écho qu'elle crée à travers la distribution des huit lignes à retards. Ce procédé suggère alors que la musique se fait localement l'embellissement du lieu d'exécution de l'œuvre, l'ornementation de son espace singulier, lui-même soumis à un procédé de variation

⁷³⁷ M. Bertaggia, « *Prometeo*-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », *op. cit.*, p. 138.

⁷³⁸ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 165.

dans le domaine du son. Toutefois cette parure ne relève pas de la formule, elle ne *représente* rien ; elle donne plutôt accès à une dimension abstraite du phénomène sonore en invitant à une écoute *différentielle* échappant à la logique pensée à partir d'objets déterminés positivement, aux contours et aux caractéristiques intrinsèques intelligibles.

La critique du discours univoque et la mise en œuvre d'une discursivité visant à rendre compte de la potentialité du matériau esquisse donc une possible requalification du mode ornemental entendu comme un moyen de contourner le rapport causal immédiatement instauré par la nature temporelle du fait musical. Lorsqu'elle est pensée comme un critère agissant au niveau le plus élevé de la structure, l'ornementation devient un procédé de variation non développant dont la fonction émancipatrice s'accompagne d'une redéfinition de la forme comme processus de description dans le temps d'une musique éminemment spatiale. La spirale que revendique Pierre Boulez se fonde intégralement sur une dynamique du centre et de la périphérie se réalisant sous l'effet d'une dialectique entre le détail et le tout similaire à celle du proche et du lointain que Nono décline sous le critère de la réverbération.

2. La dialectique du fond et de la surface, un mode subversif de raisonnement musical ?

Une leçon de Paul Klee

Depuis sa première rencontre avec l'Œuvre de Paul Klee en 1947, Pierre Boulez entretient un rapport particulier avec la pratique du peintre et sa pensée de l'art. Son essai fondateur du projet électroacoustique aboutissant à *Répons*, publié en 1955, empruntait déjà son titre à l'un des tableaux du peintre de l'artiste du Bauhaus, *Monument à la limite du pays fertile* (1929). Le compositeur convoquera de nouveau cette référence dans un ouvrage dédié à l'esthétique de Klee en 1989, intitulé *Le pays fertile*, dans lequel il présente une esthétique picturale proche de celle qui dirige son invention musicale, elle aussi fortement imprégnée de virtualité. Comme il l'écrit dès l'introduction de l'ouvrage,

Certains tableaux de Klee, on les lit au moins sur deux plans. Le regard se déplace d'avant en arrière, passe d'un plan à l'autre, observe les coïncidences et les divergences. L'on s'y meut dans la plus parfaite des contemplations

immobiles. Elles ne sont pas nombreuses, les œuvres aussi proches d'une polyphonie⁷³⁹.

Boulez se garde toutefois de construire un système de composition en analogie directe avec les perspectives picturales, effort qu'il estime « artificiel⁷⁴⁰ » tant les deux modes d'expression obéissent à des problématiques différentes, ne serait-ce que dans leur rapport à la représentation. Le fait que ses premières études approfondies des textes et des œuvres de Klee n'interviennent qu'après l'écriture du *Marteau sans maître*, partition contenant déjà en elle les conditions d'une émancipation de la logique univoque dans son dispositif formel, indique au contraire que son projet entre plus en résonance avec ce qu'il observe dans un second temps au sein des tableaux du peintre allemand qu'il ne s'en inspire, au sens propre du terme. Klee revendique un mode d'influence similaire lorsqu'il évoque l'omniprésence de la musique dans sa propre pratique artistique⁷⁴¹. Néanmoins, le compositeur identifie un ensemble de nœuds d'ordres conceptuel et structural permettant une communication stylistique immédiate, au nombre desquels figure l'ornementation. La déduction plus ou moins librement des motifs secondaires à partir d'une ligne principale, dont les contours sont fortement caractérisés pour satisfaire à l'exigence d'une cohérence pyramidale nécessaire à l'intelligibilité de la polyphonie, fait écho à un des fondements techniques de la composition picturale. Mais, dans la méthode du peintre allemand, l'ornement ne se limite pas à la pratique décorative secondaire représentée par la célèbre métaphore de l'homme accompagné de son chien. L'idée générale qu'il formule, à savoir « qu'il existe une ligne principale et des lignes secondaires, qu'il faut chercher à comprendre comment ces lignes secondaires s'organisent géométriquement par rapport à la ligne principale⁷⁴² », ouvre à une catégorie esthétique subversive et tend à renouveler la problématique du sens.

La première catégorie des « esquisses pédagogiques » qui accompagnent la *Théorie de l'art moderne* de Paul Klee décrit plusieurs modes de traitement de la ligne dite « active ». Définie comme « promenade pour la promenade⁷⁴³ », celle-ci renvoie d'emblée à l'informel : « point

⁷³⁹ P. Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 2008, p. 7-8.

⁷⁴⁰ Ibid., p. 18.

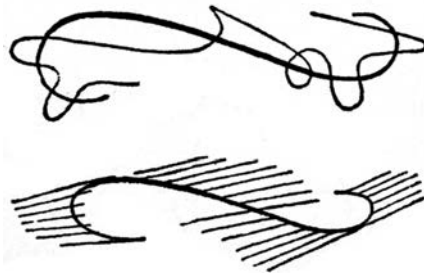
⁷⁴¹ Boulez cite ainsi l'extrait suivant, sans toutefois en mentionner la référence exacte : « Il est certain que la polyphonie existe dans le domaine musical. La tentative de transposer cette entité dans le domaine plastique n'aurait en soi rien de remarquable. Mais utiliser les découvertes que la musique a permis de réaliser d'une façon particulière dans certains chefs-d'œuvre polyphoniques, pénétrer profondément dans cette sphère de nature cosmique, en ressortir avec une nouvelle vision de l'art et suivre l'évolution de ces nouvelles acquisitions dans le domaine de la représentation plastique, c'est déjà beaucoup mieux » (Ibid., p. 38).

⁷⁴² Ibid., p. 53.

⁷⁴³ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 2015, p. 73.

en mouvement » évoluant en continu, sans rupture angulaire ni direction linéaire, la ligne active est « *formation*⁷⁴⁴ », devenir. Elle implique un regard ou une écoute qui en suit le cheminement à chaque instant et ne peut se reposer sur des schémas prédictibles. Celle-ci est alors déclinée en trois espèces faisant écho aux modes ornementaux mis en évidence dans la partie précédente. La première désigne les structures d'ornementation classiques, qu'elles soient informelles et extérieures – ce que représente la métaphore de l'homme et de son chien – ou connectées à l'objet qu'elles ornent. La deuxième espèce propose un cas particulier d'ornementation libre. C'est la ligne qui y enrichit sa propre présentation, niant localement l'étendue de sa structure en se recourbant ou en s'écartant de son développement. Enfin, la dernière déclinaison se rapporte à « l'appréhension cachée⁷⁴⁵ » du thème que Boulez exploite dans *Sur Incises*, caractérisée par l'embellissement d'un objet cardinal qui n'est perceptible que par l'appréhension différentielle de ses phénomènes adjacents. Dans cette configuration, le peintre considère que l'objet est alors « imaginaire ».

a) Ornementations adjacentes



b) Ligne « se circonscrivant elle-même »



c) Ligne en absence révélée par son ornementation



Figure 6.5 : Reproduction des trois espèces d'ornement de la « ligne active » libre, *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Ibid., p. 60.

⁷⁴⁵ P. Albèra, « Entretien avec Pierre Boulez », *op. cit.*, p. 10.

⁷⁴⁶ Illustrations tirées de P. Klee, *op. cit.*, p. 73-74.

Notons que ce dernier exemple correspond également à la méthode de dislocation et de spatialisation des phonèmes du texte poétique de Luigi Nono⁷⁴⁷. La transformation du texte littéraire en « expression musicale » dans l'acte de composition ne peut être envisagée qu'à la condition que le contenu sémantique persiste sous une forme au moins abstraite au-delà de la configuration linguistique. Ainsi qu'il le justifiait en 1960 dans « Texte-Musique-Chant »,

Le fait que le matériau phonétique soit inséparable de la signification sémantique, même dans l'apparente autonomie de leur traduction musicale, est une réalité qui m'incite à inclure compositionnellement, et consciemment, les voyelles et les consonnes dans le processus de création⁷⁴⁸.

Dès lors, le contenu signifiant revêt une fonction structurale virtuelle, uniquement perceptible en creux de la multiplication de ses images fragmentaires dans la monodie élargie. Par ailleurs, ce procédé ne se limite pas à la mise en musique de textes. Dans la première section pour flûte de *Das atemde Klarsein*, la dynamique de variation thématique devient à son tour « imaginaire », dissimulée à la fois par les cellules ornementales horizontales ou verticales et par l'instabilité du timbre. Enfin, *Risonanze erranti* croise les deux dimensions sémantiques vocale et instrumentale pour dessiner une phrase musicale véritablement en absence. Le fragment 3a en fournit un exemple dès le début de l'œuvre. Comme l'illustre la figure 6.6, l'organisation polyphonique ne s'accorde pas avec l'intelligibilité de l'extrait de *Misgivings* de Melville : si la voix domine la texture sur le plan perceptif, elle s'inscrit dans une structure plus large déterminée par une phrase musicale dispersée entre les trois pupitres mélodiques dans laquelle le texte prononcé apparaît comme un phénomène adjacent ornant une partie de la ligne principale dans le domaine du son.



Pour Klee, le travail sur la ligne et le degré d'abstraction de la présentation de la structure dans le contexte d'une forme pensée comme « formation » s'accompagne d'un renouvellement de la notion de perspective. Dès l'instant où les paramètres de la composition ne sont pas déterminés de manière unique, les dimensions de l'œuvre sont en effet susceptibles de nombreuses polarités simultanées ou successives. Or, cette variation influe grandement sur la présentation de l'idée : si un objet est décrit dans plusieurs configurations dimensionnelles simultanément, il en résulte une prolifération d'images hétérogènes parfois très éloignées du modèle en apparence, sans qu'interviennent les moyens de développement issus d'une logique de sens nécessairement divergente. Il en va du même principe si l'objet est fixe mais que la perspective évolue autour de lui. Lorsque cette approche est déployée dans le temps, elle assure en effet une extension à un phénomène pourtant restreint dans sa disposition fondamentale. Dans *Répons*, les transferts successifs des figures de trille, des accords tenus, des arpèges et des structures entropiques depuis le domaine de l'écriture instrumental vers le dispositif de traitement du son en temps réel – et inversement – agissent comme autant de modulations de perspective capables de produire des structures extrêmement diversifiées à partir desquelles s'organise la dynamique antiphonique. Cette notion se réalise finalement pleinement dans le concept de spirale. Symbole de la vie et de la mort selon le peintre allemand, de la prolifération et de l'épuisement ou encore, dans le cas de l'œuvre de Boulez, de la résonance par saturation et de la résonance par extinction selon qu'elle se meut « d'une évasion centrifuge vers une liberté croissante de mouvement, ou bien d'une soumission croissante à un centre qui finit par tout engloutir⁷⁴⁹ », la spirale est une mise en acte de la modulation de perspective par essence.

On comprend ainsi aisément que le compositeur renvoie cette catégorie fondamentale de l'esthétique picturale de Klee à l'hétérophonie, dont nous avons dit plus haut que la forme spiralée en est un mode de représentation dans l'ordre de la succession. Comme il l'écrit dans *Le pays fertile*,

À l'origine, l'hétérophonie est définie comme une superposition de deux ou plusieurs aspects différents de la même ligne mélodique [...]. Si l'on étend cette notion à un ensemble de lignes, c'est-à-dire à une polyphonie, on peut superposer différentes images – perspectives – du même matériau, grâce à divers groupes instrumentaux. Cela donne une approche acoustique

⁷⁴⁹ P. Klee, *op. cit.*, p. 127.

changeante du même phénomène, qui est l'équivalent de ce que Klee décrit comme la variation des perspectives⁷⁵⁰.

L'établissement d'une « logique multilinéaire⁷⁵¹ » se manifestant chez Boulez dans le prolongement de la réévaluation de la catégorie ornementale initiée par Paul Klee se fonde également sur l'attention particulière que porte le peintre sur le travail de l'arrière-plan, instaurant une dynamique dialectique inédite entre le fond et la surface de l'œuvre. La relativité de la perspective entraîne en effet un jeu de profondeur et de transparence des structures que le peintre expérimentera de diverses manières toute au long de sa période créatrice. Parmi ces œuvres, *Warnung der Schiffe* (1917) superpose au moins trois niveaux. Au rang supérieur de la composition, un ensemble de figures éparses de bateaux, d'oiseaux, d'astres et de symboles aux contours clairement déterminés offrent une structure de lecture immédiate déjà libre et rhizomique. Chaque objet dessiné à l'encre noire et rempli à la plume ou au pinceau est présenté dans une perspective aux proportions et à l'orientation cardinales uniques. Au plan intermédiaire sont esquissés des visages humains et un paysage transparent qui se dévoilent négativement par leurs interférences avec les éléments de la surface ou par l'empreinte discrète qu'ils laissent en striant l'espace. Enfin, l'arrière-plan réalisé à l'aquarelle crée un relief diffus indépendant de la surface, dominé par les teintes bleues et jaunes. Bien que figuratif, le tableau ne se donne donc jamais au premier regard en raison de l'accumulation de matrices hétérogènes.

À l'inverse, l'exploitation de la profondeur se faisant jour dans *Die Glocke* (1919) est conçue sur la soustraction de la matière. La toile est intégralement recouverte de couleurs sombres. Les formes géométriques ou les lignes émergeant de cet arrière-plan apparent sont obtenues par le grattage de la surface. Dans les années 1920, période à laquelle il enseigne notamment au Bauhaus, Klee imagine des techniques complexes dans lesquelles fond et surface se confondent. C'est notamment le cas du *Marionette Theater* (1923), aquarelle sur papier dans laquelle le fond est constitué de formes géométriques et de bandes verticales ou horizontales de couleurs vives. Le tableau est alors recouvert de peinture noire et les dessins sont réalisés par le même procédé de grattage. Le plan supérieur est donc constitué de structures géométriques qui laissent apparaître les couleurs par transparence. *Grosses Fischbild* (1925) reproduit cette technique avec un fond plus abstrait et accumule les plans figuratifs et abstraits issus de pressions différentes appliquées lors du grattage. Boulez accorde un grand intérêt à ce procédé,

⁷⁵⁰ P. Boulez, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁵¹ E. Campbell, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 211.

dans lequel il entrevoit un principe de mobilité imaginé non à partir de l'ouverture mais de la surdétermination des plans d'écoute. Selon lui, le principal avantage de cette technique tient à ce que le fond est « extraordinairement développé mais en même temps amorphe⁷⁵² », qu'il n'impose pas de sens :

On ne sait pas trop comment le regarder, ou il y a mille façons de le regarder, comme on le ferait d'un nuage, mais d'un nuage qui aurait été soudainement fixé, où la mobilité est dans le regard et non plus dans l'objet lui-même⁷⁵³.

Plusieurs critères constitutifs de la pensée musicale mixte du compositeur rejoignent cette idée. En instaurant une dichotomie entre des structures hautement caractérisées par des échelles référentielles de durées, de hauteurs ou de timbres et des moments plus libres, non contraignants pour l'écoute, le couple conceptuel du « strié » et du « lisse » participe d'une nouvelle responsabilité de l'auditeur dans l'appréhension de la forme. Le binôme formé par le signal et l'enveloppe dans le système de requalification compositionnelle de la perception fait écho à ce principe. Dans *Répons*, la logique antiphonique suscite elle aussi une écoute mobile. Elle distingue d'une part des sections ordonnées à la fois par une mesure fixe, un tempérament se rapportant à un enchaînement simple d'accords générateurs et un séquençage rigoureux du développement thématique, et des mouvements entropiques identifiés par l'agrégation d'hétérophonies aux lignes temporelles non isochrones ponctuées d'accords indéfinis sur le plan harmonique où le cadre de l'écoute n'est pas fixé d'autre part. Par ailleurs, l'infléchissement de la mobilité vers l'écoute reparaît au centre du dispositif de spatialisation de l'œuvre de 1981. La discrimination des régions du public afférente à la distribution inégale des sources crée *de facto* une différenciation de la perception des solistes et de leur traitement mise en opposition avec le rayonnement uniforme de l'ensemble instrumental. Notons enfin que Boulez illustre cette notion par un dispositif de contrôle musical de l'électronique similaire à celui mis en œuvre dans la quatrième section de la partition de 1981. Ainsi qu'il le décrit,

Ce pourrait être une musique de fond enregistrée sur bande ; ce fond sera écouté seulement lorsqu'il est déclenché par un instrument, tel le piano, et si le piano joue au-dessus d'un certain niveau dynamique. Quand le piano ne joue pas assez fort ou ne joue pas du tout, le fond disparaît⁷⁵⁴.

⁷⁵² P. Boulez, *op. cit.*, p. 165-166.

⁷⁵³ *Idem.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

Ce principe tend alors vers un mode de présentation du discours niant la hiérarchie des plans articulés par l'écriture : l'apparition de la structure en arrière-plan étant soumise à l'évolution d'une voix supérieure de la texture sonore, le fond resurgit sur un mode ornemental en tant que phénomène adjacent de la surface. L'aura électronique des instruments résonants se déployant dans le commentaire du premier formant de *Répons* en est la représentation la plus simple. À l'instar de la technique picturale du *Warnung der Schiffe*, la synthèse additive constitue un support diffus qui s'étend sur toute la durée de la section mais n'est pas destiné à être intégralement perceptible. Elle intervient au contraire comme un complément acoustique de la résonance des solistes sous le régime de l'aura, changeant de profil à chaque figure. Boulez propose une configuration plus complexe de cette relation dialectique entre le fond et la surface à travers l'influence des accords générateurs et du degré de polarisation qui leur est attribué localement. Le matériel harmonique de l'introduction des solistes est ainsi clairement identifié par l'énonciation rétrograde de la suite des cinq agrégats, bornée de part et d'autre par l'accord de *Répons*. À l'inverse, les séquences d'arpèges tenues qui revêtent la fonction de signaux dans le second formant agissent comme un support présenté au premier plan d'écoute. Mais cette grille contredit le « fond harmonique » de la section, en ce que les agrégats ne renvoient pas directement à la polarisation $A_3-A_4-A_2-A_R$ qui sous-tend la structure. Ce faisant, ces ponctuations esquissent un schéma formel virtuel au-dessus du gamelan orchestral partiellement opposé à l'évolution thématique de l'arrière-plan. Dans cette perspective, les ajouts de la dernière révision de la partition mettent en jeu une neutralisation de la profondeur, l'arrière-plan n'étant plus caractérisé par des objets harmoniques mais par des hauteurs polaires dissimulées dans l'espace chromatique dense de la prolifération verticale et horizontale des motifs.

L'esthétique de Paul Klee aboutit finalement à une conception équivoque de la forme défendant une approche fonctionnelle de l'ornement. L'accumulation de plans qui se révèlent mutuellement par transparence crée une combinatoire complexe invitant le regard à se fixer de lui-même en confrontant ou conjuguant chaque ligne et chaque figure. Comme le résume Christine Buci-Glucksmann, « plus mutante que géométrique et close sur une perfection interne, la ligne est mouvement et contre-mouvement d'une forme additive⁷⁵⁵ » entraînant celui qui la regarde à une perception conçue sur la différence entre le proche et le lointain. Dès lors, l'acte de création revêt le sens littéral de la com-position, visant à rendre cohérent l'hétérogène

⁷⁵⁵ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 116.

sans le contraindre, en conservant toute son ambiguïté. C'est dans ce contexte que le principe de virtualité de Pierre Boulez entre pleinement en résonance avec la pratique du peintre allemand. Celui-ci permet en effet de penser une musique « à la fois imprévisible et profondément logique⁷⁵⁶ » dépassant le cadre normatif du développement. La rigueur de dérivation et de déduction à partir du réservoir restreint de figures indifférenciées confère un haut degré de cohérence entre les configurations pourtant très hétérogènes des différentes structures déployées dans deux registres d'écriture autonomes. Néanmoins, l'articulation dans l'ordre de la succession de ce réseau pensé hors temps – dans l'espace – se refuse au déroulement mécanique contraint et uniforme du mode de présentation hérité du syllogisme aristotélicien. En ce sens, la logique d'aura et de résonance se différencie de ce que nous pouvons appeler une logique de déduction imposant un sens unique à une œuvre nécessairement finie et fixée en raison du principe de causalité qui en dirige le déroulement. Tout comme dans le *Marionette Theater* de Klee, la prolifération des lignes, l'altération organique des motifs au gré de leurs rencontres et la superposition de plans hétérogènes dont les tracés et les contours laissent entrevoir les niveaux inférieurs de la texture ne participent pas d'une dynamique d'expansion du matériau. Ils renvoient sans cesse au niveau inférieur de l'œuvre, à un fond virtuel pourtant jamais perceptible en tant que tel.

Le mode ornemental vénitien, une articulation singulière du temps vers l'espace

L'esthétique mixte de Luigi Nono entretient elle aussi une affinité particulière avec une pensée de l'ornemental dont Venise se fait la représentation par excellence. Le fait que le compositeur italien ait particulièrement revendiqué l'héritage tant musical, pictural, architectural qu'historique de sa ville natale au cours des années 1980 n'est pas anodin. Comme le souligne Laurent Feneyrou, la démarche singulière à l'origine du *Prometeo* et de la formulation des perspectives musicales mixtes qui l'accompagnent « repose sur la relecture de Venise⁷⁵⁷ ». Ainsi, lorsque Enzo Restagno le questionne sur la source de ce qu'il considère comme un « dévoilement de la réalité vénitienne », Nono répond-il :

Avant tout, je dois te dire que ce dévoilement continu encore aujourd'hui. Je te dirais justement qu'il me semble que j'ai dévoilé, connu, écouté, vu, senti Venise surtout ces dernières années. Surtout à travers l'expérience que je vis

⁷⁵⁶ P. Boulez, *Le pays fertile*, op. cit., p. 134.

⁷⁵⁷ L. Feneyrou, « Introduction » dans L. Nono, *Écrits*, Bourgois, p. 16.

depuis sept ans auprès du studio expérimental de Fribourg, une expérience qui, en me révélant d'autres spectres acoustiques, m'a donné d'autres capacités pour voir et pour écouter⁷⁵⁸.

Si les deux musicologues insistent sur l'influence de l'environnement urbain dans lequel le compositeur évolua tout au long de sa vie⁷⁵⁹ – thème abordé par ailleurs dans la plupart des écrits musicologiques qui portent sur son Œuvre –, c'est en raison du caractère singulier que revêt la ville-archipel dans le paysage culturel européen. La situation géographique de la cité et l'histoire de l'empire dont elle fut la capitale pendant plusieurs siècles lui confèrent en effet une singularité justifiant à elle seule son importance dans l'imaginaire artistique occidental, particulièrement depuis l'ère Romantique selon Sergio Bettini. Elle s'apparente ainsi à une œuvre d'art vivante, à l'instar de « toutes les villes non ordinaires⁷⁶⁰ ». Créée de toute pièce, sans aucune contrainte topologique *a priori*, elle est *de facto* un édifice dont la structure formelle n'obéit à aucune prédétermination et figure ainsi une expérience symbolique de l'art appelant à être réinterprétée, réalisée dans la pensée des artistes qui portent sur elle leur regard et celui de leur époque. De plus, sa double nature occidentale et orientale, historiquement issue de l'expansion de ses frontières vers Byzance lorsqu'elle était la capitale d'un empire culturel et marchand, offre un contexte stylistique singulier dont témoigne l'extrême variété de ses écoles picturales et son patrimoine architectural. La cité s'impose alors comme la représentation d'une histoire de l'art unique conçue sur la fusion d'un réseau de pratiques et de langages divergents.

Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, l'historien de l'art envisage moins Venise comme une simple construction urbaine et sociale que comme un discours, une œuvre. En tant qu'elle est une forme ouverte en devenir où chaque décision prise sur des critères structuraux et esthétiques façonnent l'espace nu de la lagune depuis les fondations de la forme⁷⁶¹ jusqu'à la réalisation de sa parure⁷⁶², la Cité des doges est le produit d'une somme d'intentions artistiques dont la cohérence ne se restreint pas uniquement à des critères fonctionnels – comme c'est le cas dans la Cité de Platon ou d'Aristote, par exemple. Il semble dès lors que l'étude critique de ce qui convient de désigner sous le terme d'esthétique vénitienne

⁷⁵⁸ L. Nono & E. Restagno, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵⁹ Friedrich Geiger et Andreas Janke ont également consacré un ouvrage à l'influence de Venise dans la musique de Nono. Voir F. Geiger & A. Janke (dir.), *Venedig. Luigi Nono und die komponierte Stadt*, München, Waxmann, 2015.

⁷⁶⁰ S. Bettini, *Venise. Naissance d'une ville*, Paris, L'Éclat, 2016, p. 27.

⁷⁶¹ Le sol de la ville est intégralement constitué de pieux agencés selon un schéma pensé sans obligation d'ordre logique préexistantes.

⁷⁶² Par exemple, l'habillage des façades de palais qui donnent sur le Grand Canal.

permette de mettre en exergue une conception singulière de l'art contenu dans l'organisation de la ville elle-même.

Dans ce contexte, la relecture de l'espace et de la géométrie référentielle à laquelle se livre Nono dans son entretien avec Cacciari et Bertaggia reflète dans le domaine de la musique ce que Venise exprime dans sa disposition urbaine. En effet, selon Bettini, la structure du Grand Canal indique une pensée formelle n'obéissant pas à un sens unique. À l'inverse, elle tend à encourager une vision centrifuge et rayonnante de la ligne.

Le Grand Canal s'écoule en méandres successifs de courbes, d'arrondis et donc d'expansions ininterrompues mais non moins contenues, qui proposent également une expérience, et donc une lecture, du rayonnement des espaces qui en partent, ou qui y convergent⁷⁶³.

L'écriture oblique dont témoigne cet exemple s'étend à la fois « dans un sens longitudinal – le long de l'axe de notre progression et de notre regard – mais aussi, pourrions-nous dire, transversalement⁷⁶⁴ ». L'espace n'obéit pas à une géométrie plane, il se dévoile en créant des « contre-regards⁷⁶⁵ » dans l'attention portée à ces replis, à la manière de l'arabesque. Dès lors, pour reprendre le mot de Bertaggia, celui qui regarde devient « lui-même protagoniste non seulement de l'exécution, mais aussi du travail de composition⁷⁶⁶ », modifiant la forme du Canal au gré de ce qu'il perçoit dans la pluralité des perspectives.

Ce rapprochement dépasse alors la simple métaphore d'illustration car elle met au jour une approche spatiale complexe dont témoignent toutes les pratiques artistiques originaires de Venise. Ce que l'historien de l'art considère comme une « expansion latérale » engendre *de facto* une stylistique de l'écart omniprésente dans la musique de l'archipel depuis la Renaissance. Les *cori spezzati* des musiciens vénitiens du XVI^e siècle ayant officié à la basilique San Marco en offrent l'exemple le plus célèbre : la dispersion des sources dans l'espace et l'écriture antiphonique entraînent l'auditeur dans un développement à plusieurs axes qui nécessite une écoute attentive opposée à la contemplation d'une œuvre disposée sur le seul plan frontal de l'opéra florentin. Dans le domaine pictural, l'architecture complexe agrégeant de nombreux plans et la profusion des figures décoratives dans les tableaux du Tintoret participent également de cette tendance. Elle invite celui qui regarde à construire un parcours à

⁷⁶³ Ibid., p. 79

⁷⁶⁴ Ibid., p. 81.

⁷⁶⁵ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶⁶ M. Bertaggia, *op. cit.*, p. 134.

travers les nombreuses ruptures de l'ordre des plans. Ainsi que le résume Jeannie Guerrero, « les figures de surface et l'architecture d'arrière-plan du Tintoret créent une perspective composée plutôt qu'un système unique de plans convergeant vers un seul point⁷⁶⁷. » Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, la pratique tardive de Nono s'inscrit elle aussi dans cette stylistique. La répartition des groupes orchestraux dans le *Prometeo* reprend le principe des *cori spezzati* en l'intégrant dans une écriture agissant sur la décorrélation des groupes et refuse ainsi d'articuler les lignes sur le plan horizontal dans le sens du temps. Dès lors, le compositeur accorde une responsabilité créatrice à l'auditeur : l'intelligibilité de l'œuvre, sa saisie en un tout cohérent est localement fonction du point d'écoute et des liens que l'oreille établit par elle-même dans la profusion des perspectives. Dans ses œuvres de musique de chambre, où la scénographie y est nécessairement plus modeste, cette dimension est virtuellement produite par l'écriture réflexive. L'écoute « latérale » y est provoquée à la fois par la dislocation des structures linguistiques des parties vocales lorsqu'elles sont présentes, par la projection retardée des voix instrumentales dans l'espace et par l'image altérée des structures diffusées par les parois de la cavité sonore.

Néanmoins, contrairement à la conception du figuratif chez Paul Klee et de la pensée structurale de Boulez, la spatialisation de l'esthétique vénitienne ne s'oppose pas au caractère temporel de l'expérience esthétique. La distinction que nous avons formulée en conclusion du chapitre précédent entre une musique qui habite l'espace dans *Répons* et un espace qui habite la musique dans les dernières œuvres du compositeur italien vaut aussi pour le domaine temporel. On peut considérer que l'attention que Boulez porte à la distribution des sources dans son œuvre mixte tend à neutraliser le caractère temporel du discours musical à plusieurs niveaux. En premier lieu, tous les phénomènes résonants y sont normalisés par la structure, à l'instar du milieu d'émergence du son. Bien que la partition repose sur une dynamique mettant en tension l'ensemble orchestral non résonant dans laquelle l'étendue des objets musicaux est relative à la mesure de l'écriture et un groupe soliste dont la variété des profils sonores engage une hétérogénéité de temporalités multiples, la résonance non mesurée reste extérieure à la composition. Dans les sections dirigées par les solistes et leur traitement en temps réel, le séquençage des structures isole systématiquement les gestes de ce type. À l'inverse, lorsqu'ils interviennent en périphérie du discours musical comme c'est le cas dans le formant entropique,

⁷⁶⁷ J. M. Guerrero, « *Non-conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto* », *Music Theory Spectrum*, vol. 32 n° 1, 2010, p. 26. « *Tintoretto's foreground figures and background architecture create a compound perspective rather than a single system of planes receding toward a single point.* »

ils revêtent une fonction de ponctuation qui crée un décalage formel avec la texture orchestrale mais ne s’y confronte pas directement. En fonctionnalisant le milieu sonore dans les procédures de déformation des structures logiques de l’écriture déductive, Nono intègre au contraire cette diversité à son dispositif compositionnel en l’associant aux moyens traditionnels afin de s’affranchir de la scansion rationalisée instaurée par la perspective unique du développement tonal ou sériel. Toutefois, dans l’Œuvre du compositeur italien, cette dimension est soumise à la nature non ordonnée des espaces, dont on trouve à nouveau un modèle dans l’expérience sonore de Venise. Ainsi qu’il le résume,

Venise est un système complexe, qui offre exactement cette écoute pluridirectionnelle dont nous parlions... Les sons des cloches se diffusent dans différentes directions : certains s’additionnent, sont transportés par l’eau, transmis le long des canaux... d’autres s’évanouissent presque totalement, d’autres se lient de diverses façons à d’autres signaux de la lagune et de la cité⁷⁶⁸.

La temporalité est instaurée par la singularité du milieu dans lequel le son se diffuse, incidemment à la réflexion et l’altération du signal au contact des aspérités irrégulières qu’il rencontre.

Dans *Répons*, la forme elle-même remet en cause la nature temporelle de l’expression musicale à travers la notion de spirale. On peut considérer que les trois révisions majeures de la partition, qui doublent la durée de l’œuvre, ne se déploient pas dans le temps. L’ajout des quatre sections et la coda n’introduisent aucun nouveau matériau mais proposent des configurations inédites de celui déjà présent dans la version de 1981, comme nous l’avons montré au cours de nos analyses. Le discours musical s’étend principalement dans l’espace, oscillant entre un centre virtuel constitué par les figures de références et les accords générateurs, et une périphérie polarisée entre les deux formants, qui offrent les formulations les plus différenciées du réseau de potentialités du matériau initial. L’œuvre est alors utopique et uchronique au sens propre : elle évolue dans une bulle d’espace et de temps idéalisée certes hétérogène mais dont les propriétés ne varient jamais fondamentalement d’une exécution à l’autre. *Répons* est ainsi achevée dans sa structure mais ouverte dans sa perception.

Or, l’esthétique vénitienne s’oppose à cette perspective. La diversité architecturale de la ville engendre au contraire une forme ouverte pensée comme lieu de rencontre d’une multiplicité de temporalités. Ce phénomène est particulièrement sensible dans son rapport à

⁷⁶⁸ M. Bertaggia, *op. cit.*, p. 139.

l'histoire. Le paysage urbain y est en effet saturé d'emprunts historiques de toutes les époques, intégrés aux façades des bâtiments, y compris celles qui ne donnent pas sur les canaux principaux. Cette pratique trouve d'abord sa justification dans les conditions économiques et sociales de la ville. Au Moyen Âge, la réutilisation de fragments de marbre provenant de bâtiments détruits dans les environs de la lagune intégrés dans la structure des édifices nouveaux tenait pour une tendance courante légitimée par un principe d'économie. Selon Bettini, la situation de Venise encourageait particulièrement cette pratique car tout ce qui y était construit devait être importé. Néanmoins, ce qui n'était alors qu'une nécessité dépourvue de motivation esthétique *a priori* allait instaurer une véritable stylistique du collage dirigeant le choix de ces objets par des « intentions artistiques⁷⁶⁹ », jusqu'à devenir une véritable obligation. Comme le rapporte l'historien de l'art, « il existait [...] des dispositions précises de la Seigneurie, qui obligeait tout *capitano da mar* à transporter, outre ses marchandises, une certaine quantité d'*exuviae* [butin] de construction et de décoration⁷⁷⁰. » Les conquêtes militaires et marchandes de plus en plus conséquentes au cours des époques ont ainsi nourri un goût particulier pour le décoratif et le fragmentaire. Ce dernier s'est traduit par une récupération de motifs byzantins et de vestiges d'églises, depuis des sujets sculptés insérés dans les murs jusqu'à la reconstruction de « petits édifices entiers⁷⁷¹ » choisis et démontés par les Vénitiens au cours de leurs expéditions, en passant par des mosaïques, des corniches et autres sections de fenêtres.

On voit ici resurgir la posture esthétique singulière du dispositif de *Risonanze erranti*. Le réseau de citations répond en effet à des critères identiques à ceux que nous venons de décrire. Chaque fragment de dimensions variables – de l'évocation discrète de l'échelle modale du *Lay de Plour* aux phrases musicales fidèlement reproduites de *Adieu mes amours* et de *Malheur me bat* – est disposé dans la structure de l'œuvre mais recouvre également une fonction ornementale. De fait, la logique compositionnelle de Nono telle qu'elle se présente en 1986 est très éloignée des topiques de la musique du Moyen Âge et de la Renaissance ; elle s'y oppose même à de nombreux égards. Partant, la syntaxe, les rapports harmoniques et les dispositions cadentielles que conservent ces extraits s'apparentent à une dimension figurative dans le discours musical. Néanmoins, elle n'est pas décorative au sens propre. Une telle configuration instaure à nouveau une dialectique particulière entre le fond et la surface. Le plan supérieur de

⁷⁶⁹ S. Bellini, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 197. L'auteur cite pour exemple la chapelle des Saints Vittore et Corona « démontée à Cerina (Chypre), remontée à Venise comme *martyrium* » qui fut déplacé à plusieurs reprises dans la ville (*Idem*).

la partition, constitué par ce que l'on peut considérer dès lors comme des motifs répétés et traités par le contrepoint d'espaces conceptuels sémantiques, sonores et phénoménaux, renvoie ainsi perpétuellement à une pensée multidimensionnelle toujours absente car non représentable. Cette conception est désignée par cet « espace non géométrisable » et rituel hérité d'une conception byzantine omniprésente dans l'esthétique vénitienne en tant qu'il est « composé de rapports discontinus, dont on pourrait dire qu'ils sont obtenus par proximité⁷⁷². »

Si nous avons introduit ce chapitre en rappelant le rejet de l'ornementation en tant que figuralisme revendiqué avec vigueur par Luigi Nono, l'observation – non exhaustive – des tendances artistiques propres à sa cité natale met donc en évidence un mode ornemental particulier que le compositeur intègre pleinement dans son projet musical mixte. La volonté de créer une musique affranchie de la représentation ne peut se satisfaire d'une pratique de la parure et de l'embellissement comprise dans son acception occidentale, celle-ci se soumettant au même jugement que la formule rhétorique dans le rejet de la logique déductive et signifiante de la musique. Néanmoins, parce qu'elle tend idéalement à se présenter comme un contexte fertile à l'ouverture des capacités d'écoute vers la dimension que Sergio Bettini nomme « regard latéral », un « espace pour *d'autres écoutes*⁷⁷³ », la conception de l'œuvre qui se dévoile dans les partitions écrites par le compositeur au cours des dix dernières années de sa vie revalorise dans le même temps une idée de l'ornement plus orientale perçue sous le prisme de son interprétation vénitienne. Elle devient ainsi une catégorie esthétique de l'équivocité, « un langage fait d'ambiguïtés, de variations et de connexions selon des modalités illimitées⁷⁷⁴ » s'attachant à valoriser les possibilités infinies d'un matériau pourtant restreint. Par extension, Nono développe une stylistique de la perception en négatif, à rebours de ce qui lui est donné positivement à écouter. Aussi, à l'instar du chemin critique que le compositeur emprunte pour dépasser la logique déductive du discours épideictique, le rejet du décoratif ne se manifeste pas dans sa pratique par une liquidation de l'ornement mais par son intégration en tant qu'élément constituant de sa démarche, selon les termes fondamentaux de sa pensée.

À travers l'interrogation sur le statut de la dimension ornementale dans les œuvres de Pierre Boulez et de Luigi Nono formulée sous forme de question dans le titre de ce chapitre, nous avons tenté de déterminer un système théorique en mesure de caractériser l'approche discursive issue de la critique de la logique classique dont les termes et les enjeux ont été mis en exergue

⁷⁷² Ibid., p. 62.

⁷⁷³ L. Nono, « Vers *Prometeo*. Fragments de journaux », *Écrits*, p. 524.

⁷⁷⁴ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 165.

au cours de notre étude. Ce faisant, cette réflexion a pointé la divergence fondamentale qui réside entre les deux pensées, principalement concentrée sur un traitement distinct de la composante spatiale de la musique. La désignation d'un « mode ornemental » dans les opus mixtes des deux compositeurs souligne cependant plusieurs points d'articulation, témoignant notamment d'une attention partagée pour une modernité complémentaire de celle qui fut défendue par la Seconde École de Vienne, correspondant à la volonté d'orienter la création musicale vers des formes nouvelles, ouvertes à l'hétérogène et à la perception multiple.

Conclusion

Cette étude arrivant à son terme, il nous faut rappeler l'interrogation qui l'a initialement motivée. L'évaluation du rapport qu'entretient la musique occidentale avec le *logos*, proposée en introduction de ce volume, a mis en évidence une crise majeure de la logique musicale à laquelle Pierre Boulez et Luigi Nono se sont tous deux confrontés dès les premiers instants de leur activité compositionnelle, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Les termes de cette problématique pourraient *a priori* se rapporter à ceux déjà énoncés par Schoenberg à travers la question reprise par Nono et Cacciari pour évoquer l'esthétique de *Prometeo* :

On pourrait donc dire que le problème à partir duquel jaillit une nouvelle situation musicale se présente justement sous cette forme : « *Pourquoi après un son, un autre son ?* » Ce « pourquoi ? » a le pouvoir de remettre en question tous les « pourquoi » traditionnels qui sont résolus dans des définitions ou des déclarations d'intention⁷⁷⁵.

En effet, si l'agencement de la musique se rapporte nécessairement à la logique en ce qu'elle articule des intentions, tel que l'affirme Adorno⁷⁷⁶, mais que le discours rationnel est considéré comme obsolète au même titre que les formes préétablies héritées de la tonalité – elles-mêmes issues des modèles de la rhétorique classique –, alors c'est l'essence même de l'écriture musicale et de la pensée qui la fait naître qui est remise en question. Néanmoins, l'état du discours se présentant aux compositeurs fréquentant Darmstadt au début des années 1950 est sensiblement différent de celui sur lequel Schoenberg porte sa critique. De fait, l'abolition de l'idiome tonal mise en œuvre par les trois compositeurs de la Seconde École de Vienne a révélé une dissociation du principe de discursivité et de la forme discursive.

Comme nous avons tenté de le montrer dans le premier chapitre, l'expression « discours musical » est avant tout un système dialectique opposant deux dimensions logiques, celle de l'œuvre et celle du matériau. Selon Adorno, cette configuration esthétique se manifeste pleinement dans le paradoxe de l'accoutumance aux règles traditionnelles survenu dans les premières tentatives atonales. Le fait que, bien qu'elles soient rigoureusement déduites du matériau et de ses possibilités internes, ces œuvres puissent sembler incohérentes dans un

⁷⁷⁵ M. Cacciari dans M. Bertaglia, op. cit., p. 143.

⁷⁷⁶ Voir T. W. Adorno, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », op. cit., p. 3-4. Voir également dans ce volume p. 6-7.

contexte culturel saturé par des pratiques musicales reposant sur une organisation superficielle de la forme témoigne de la dynamique antinomique de ce système. Or, si le mécanisme de perception de la forme et de sa cohésion est dirigé de la totalité vers le matériau, alors le refus d'articulation au niveau local ne peut mettre immédiatement en péril l'organisation du tout. Partant, la musique ne peut se comporter comme un « discours » si celui-ci se rapporte à une forme rationnelle de la pensée dont le sens est issu de l'intégration de tous les éléments qu'elle prend en charge et de la résolution de toutes ses tensions internes. C'est pourquoi le concept de « logicité » que formule Adorno dans sa *Théorie esthétique* semble plus pertinent que celui de « discours » pour qualifier le fait musical : la loi d'intelligibilité à laquelle il renvoie reste extérieure au monde des jugements et des concepts et ne risque pas l'écueil d'une trop grande analogie avec le *logos* de la langue.

Cette distinction terminologique indique précisément l'infléchissement de la pensée qu'opèrent les Viennois au cours de la première moitié du XX^e siècle. L'affranchissement des perspectives d'organisation dictées par l'autorité de la grande forme, au profit d'un engendrement de l'œuvre restreint aux qualités intrinsèques du matériau, réside au fondement de la théorie dodécaphonique et de sa série unique. L'émancipation de la musique moderne vis-à-vis des contraintes du paradigme tonal et de ses schémas préconçus repose sur la revalorisation de la logique de déduction. Dès lors, celle-ci se substitue théoriquement aux règles rhétoriques encore en vigueur dans les premières tentatives de penser une musique absolue. Néanmoins, elle ne résout pas la problématique. Au contraire, à travers la difficulté de conclure, la tendance au fragmentaire, l'aphorisme webernien et la réinstauration critique de schémas pourtant caducs par Schoenberg, les trois musiciens Viennois font l'expérience de l'aporie d'une conception rationnelle de la composition tendant paradoxalement à neutraliser les possibilités d'extension de l'œuvre dans le temps.

À la lumière des réflexions ayant occupé la première partie de notre recherche, il apparaît que ce que nous proposons dans le titre de cette thèse comme une « critique du discours musical » dans les préoccupations esthétiques de Boulez et de Nono s'apparente plutôt à une critique de la « logicité ». C'est en effet contre la logique déductive univoque que les deux compositeurs orientent progressivement leur pratique respective ; celle-là même que la génération précédente avait érigé au rang de discursivité, de loi d'intelligibilité de la musique. Aussi pouvons-nous résumer l'origine de notre étude à la question suivante : comment réinstaurer une extension temporelle à la musique sans recourir au mécanisme syllogistique du développement ? En premier lieu, cette interrogation a mené à la réévaluation du statut de l'œuvre. En effet, l'étude des essais théoriques rédigés par Boulez au cours des années 1950 et

de la réponse critique que leur apporte indirectement la pensée adornienne a mis en évidence un sentiment d'urgence partagé par les compositeurs européens. Celui-ci peut être appréhender en deux points : la nécessité de rompre avec la fixité du texte musical et l'engendrement quasi automatique de ses structures tel que la période – courte – du sérialisme généralisé l'esquissait ; le maintien non moins nécessaire d'une responsabilité du compositeur, c'est-à-dire d'une écriture dans l'ouverture.

Pour répondre à la première problématique, Boulez propose une méthode consistant à ne pas contraindre la composition à sa seule technique mais à établir un réseau de possibilités dans lequel se développe le texte, par choix successifs. Ce principe de virtualité – ou de potentialité – garantit ainsi une communication entre le matériau et sa mise en forme de sorte que l'œuvre acquiert sa cohérence dans une reconfiguration dynamique de la dialectique entre le général et le particulier. Pour en décrire le procédé, Boulez introduit le concept de « formant ». Cette catégorie, agissant moins comme règle systémique que comme moyen de penser une discontinuité dans le déroulement de la composition, échappe à la prédictibilité de procédures techniques déduisant les structures par une altération linéaire, de proche en proche. Elle instaure au contraire une logique de la *description*, notion pourtant déployée dans les Cours au Collège de France : le « droit à la parenthèse et à l'italique⁷⁷⁷ » permet au compositeur de suspendre l'exposition du développement générée par un procédé invariable au profit de moments plus libres résultant de son seul choix dans le réseau potentiel d'objets sonores contenu dans le matériau. Par extension, ce dispositif théorique répond à la seconde problématique. En plaçant de nouveau la décision du compositeur au centre de l'écriture, le principe de virtualité s'oppose d'emblée à l'affranchissement de la responsabilité compositionnelle que semble représenter la posture indéterministe de John Cage. Face aux procédures de hasard, Boulez réaffirme ainsi la double identité de l'œuvre de musique écrite occidentale en tant qu'elle est la production objectivée d'un acte de pensée.

Les deux problématiques décrites plus haut figurent également parmi les préoccupations majeures de Luigi Nono. Son approche sérielle ne s'est jamais confondue avec l'application mécanique d'une méthode statistique rigoureuse, ce qu'il n'a d'ailleurs jamais cessé de critiquer au cours de ses participations aux *Ferienkurse* de Darmstadt. À l'inverse, sa méthode fait écho dès ses origines à la volonté de retrouver une responsabilité du compositeur défendue par Boulez dans la deuxième moitié des années 1950. Le modèle esthétique qu'il revendique dès 1956, date symbolique de la création du *Canto sospeso*, s'attache alors à déployer une

⁷⁷⁷ P. Boulez, « Recherches Maintenant », *PdR I*, p. 335.

conception non synthétique et pluridimensionnelle de la musique. Nono envisage en effet l'œuvre comme le lieu d'articulation d'une multitude de perspectives rayonnantes qu'il ne cherche pas à inféoder à un axe central et univoque. D'abord tirée des propriétés de l'opéra reformulées vers une plus grande hétérogénéité dans la coprésence des narrations théâtrales, sonores et dramaturgiques, cette dimension équivoque de la composition gagne rapidement toutes les strates de la composition. L'élargissement de la monodie inspiré de la dislocation et de la dispersion des phonèmes dans la musique vocale tend ainsi à abolir la présentation syllogistique dans toutes ses œuvres vocales, scéniques, instrumentales ou électroniques.

Le rapprochement que nous opérons ici entre Boulez et Nono, motivé par les similitudes de leurs pensées en réseau et de l'infléchissement de la logique, se prolonge dans le rapport qu'ils entretiennent tous deux avec les technologies de traitement du son en temps réel. Rappelons que ces dernières ne participent pas en première instance à la formation de leur projet respectif. Dans les deux cas, le domaine électroacoustique est intégré à l'écriture musicale en raison des possibilités qu'il offre dans la résolution des problématiques que nous venons d'évoquer. Dès lors, l'intérêt porté par les deux compositeurs sur le nouveau matériau et ses outils techniques nous semble être légitimé en partie par le fait qu'il participe à la mise en œuvre d'une posture critique vis-à-vis de la discursivité de la musique. Lorsqu'il est confronté au domaine instrumental, son maniement exige de penser de nouvelles fonctions compositionnelles et, partant, de renouveler les procédés imaginés dans le domaine instrumental pour l'intégrer pleinement au discours. En analysant *Das atemde Klarsein*, première œuvre mixte de Luigi Nono, nous avons montré que l'amplification du son, les *harmonizers* et les lignes à retards s'inscrivent dans une entreprise de déformation des structures logiques développantes que le compositeur italien refuse sans concession dans les dix dernières années de sa vie. Dans *Répons*, les modules de traitement appliqués aux instruments résonants agissent dans le prolongement de la requalification compositionnelle de la perception à laquelle se livre Boulez au cours des années 1980.

L'observation des œuvres de notre corpus a alors mis en évidence deux notions fondamentales, constituantes de la pensée mixte de Pierre Boulez : l'aura et la résonance. Envisagée par le compositeur comme une dérivation structurale de l'appoggiature, l'aura consiste en un réseau de phénomènes adjacents qui augmente un phénomène principal « sans départir ce dernier de la fonction qui lui est propre.⁷⁷⁸ » Elle participe ainsi d'une écriture

⁷⁷⁸ A. Bonnet, « L'aura et le terrier », *op. cit.*, p. 92. Voir dans ce volume p. 189.

virtuelle en indiquant à chaque instant les potentialités contenues dans le matériau. L'aura est également un des moyens privilégiés pour l'élaboration d'une musique véritablement mixte car le dispositif de traitement en temps réel permet de projeter cette dimension composable directement dans le son. En outre, cette notion peut engendrer une configuration logique de la musique se manifestant sous ce que nous avons désigné comme un « principe de résonance », d'après la terminologie employée par Antoine Bonnet.

La présentation des phénomènes adjacents dans l'ordre de la succession, et non dans celui de la simultanéité, implique en effet que le déroulement de l'œuvre soit localement dirigé par le prolongement d'une structure initiale sans qu'aucun élément nouveau n'intervienne sur le plan thématique. Nous avons ainsi identifié deux profils applicables à ce schéma d'extension. Le premier reprend le modèle acoustique de la résonance : à la manière d'une impulsion, l'énonciation du matériau déclenche une réponse limitée dans le temps par l'exposition d'un nombre restreint d'images sonores. La séquence s'interrompt d'elle-même consécutivement à l'extinction échelonnée de ces virtualités. Le second profil s'établit dans le régime de prolifération propre à la musique de Boulez. L'étendue de la séquence n'est alors plus mesurée par la dispersion des réflexions auratiques dans le silence mais par la saturation de l'espace sonore. De fait, si le compositeur ne cesse d'ajouter des phénomènes adjacents à la structure – comme c'est le cas notamment dans les deux dernières sections de *Répons* –, la densité de la texture sonore s'oppose peu à peu à l'appréhension intelligible de ses objets musicaux. Le compositeur imagine donc un moyen d'écriture automatique permettant de suspendre localement le déroulement du discours musical au profit d'une tentative de libération momentanée de la perception par rapport à l'organisation thématique.

Bien qu'elle ne soit jamais mentionnée en ces termes, on peut considérer que l'esthétique mixte de Nono développe aussi une dialectique de l'aura et de la résonance. La diffraction du matériau dans les voix du chœur, entre les instruments ou entre la note de musique et le son esquisse ainsi une tendance à l'écriture réflexive reprenant les termes de la résonance stylisée proposée par le compositeur français. Elle intervient alors à nouveau comme un procédé de construction de l'œuvre dont *Risonanze erranti* se fait l'illustration à tous les niveaux. La musique est en effet entièrement agencée à partir de citations de Josquin, Machaut et Ockeghem qui ne sont jamais présentées sous leur forme originale mais sont déclinées dans les espaces conceptuels mis en évidence dans le quatrième chapitre de notre étude. Nono élabore ainsi un discours statique sans aucun sens donné. Le caractère erratique de l'œuvre est induit par la dynamique d'unification non contraignante de l'hétérogène, aboutissant à une conception rayonnante de la forme. C'est dans ce contexte que surgit une disposition auratique faisant écho

à celle de *Répons*. Le mouvement kaléidoscopique générant la partition repose en effet sur l'idée de phénomènes adjacents non modulants. Néanmoins, cette notion ne participe pas d'une méthode ultrathématique dans la pensée du compositeur italien. Le fait que le matériau principal ne soit jamais donné à entendre institue une discursivité négative suscitant une écoute différentielle opposée par définition à la déduction logique.

Ces éléments d'analyse nous ont mené à évaluer le rôle logique de l'espace, dimension fondamentale de la musique mixte. En portant notre attention sur l'usage du terme dans le corpus théorique de Boulez, nous avons mis en évidence une double acception constituante de la notion de spatialisation. En premier lieu, les éléments de définition de l'idée « d'espace sonore » proposés par le compositeur dans *Penser la musique aujourd'hui* ont dévoilé une certaine ambiguïté sémantique. Conçu à la fois comme un système d'organisation des paramètres de l'écriture sérielle et comme l'indice de répartition des structures du discours dans l'effectif instrumental, ce concept offre un contexte théorique fertile pour l'intégration des technologies électroniques dans la composition. Les catégories du « strié », du « lisse », du « continuum » et de la « coupure » facilite en effet la fonctionnalisation des dispositifs de traitement et de synthèse du son car elles ouvrent la musique à des dimensions que l'instrumentarium tempéré ne peut atteindre. L'électronique permettrait ainsi d'assurer la continuité des valeurs dans les espaces des hauteurs et des durées et libèrerait l'invention de la limitation techniquement imposée par la facture des instruments classiques. Le domaine des dynamiques en serait également affecté, en ce que les nuances seraient plus objectives – elles ne seraient plus corrélées à des affects car les variations de volume n'impacteraient pas les qualités du timbre. Dans cette perspective, il apparaît que l'expression « espace sonore » désigne métaphoriquement le discours musical émancipé du contexte tonal et de ses schémas formels préétablis.

Dès lors, l'effort de théorisation de Boulez pose les fondements d'une « topo-logique » à laquelle se rapporte la stratégie compositionnelle de *Répons*, vingt ans plus tard. De fait, l'espace ne se limite pas à une *fonction logique* de la composition mais s'apparente au lieu théorique dans lequel se déploie l'articulation du matériau et la loi d'intelligibilité de la musique. Comme nous l'avons montré en analysant la répartition des espaces harmoniques dans les deux formants de la partition, le principe de virtualité engendre un relief structural se développant contre l'agencement thématique, hors temps. La répartition des sources dans le lieu de représentation s'inscrit dans le prolongement direct de cette approche, projetant la dialectique qui s'établit entre l'ordonné et l'entropique dans une structure de distribution du son échappant tant aux contraintes de la progression syllogistique, chronologique par essence, qu'à

la perception immédiate et univoque. Boulez génère ainsi un niveau formel supplémentaire à plusieurs dimensions, dont l'agencement irrégulier provoque une discrimination des zones du public, multipliant ainsi les points d'écoute de son œuvre.

L'idée d'une logique spatialisante est fondamentale dans la dernière pratique de Luigi Nono. Selon lui, l'affranchissement de la déduction passe nécessairement par une revalorisation de la dimension spatiale dans la musique. Le fait de prendre en compte les propriétés du lieu d'exécution de l'œuvre dans la création s'oppose en effet à la conduite mesurée et univoque du discours musical, pensée sur le seul plan frontal depuis l'avènement du théâtre à l'italienne. Le son ne peut plus être considéré comme une unité invariable si son comportement est appelé à être modifié à chaque effectuation de la partition. Il n'est donc plus apte à supporter une grammaire et une syntaxe reposant sur un répertoire fixe et préétabli de relations verticales et horizontales. Cette fonctionnalisation obéit alors à plusieurs principes. Dans *Das atemde Klarsein*, les structures de projection participent ainsi de l'élargissement de la monodie et la dispersion des phonèmes du texte entre les quatre pupitres du chœur. Le traitement de la flûte obéit quant à lui à une configuration auratique développant une écriture oblique : les sections évoluent horizontalement dans le temps selon la dynamique de variation alternant entre le domaine du son et celui de la note de musique, tandis qu'elles se développent « verticalement » dans l'espace à partir des images virtuelles créées par la captation, la modulation ou le retard appliqué au son de l'instrument.

Encore relativement simple dans l'œuvre de 1981, cette disposition se complexifie au fil des expérimentations de Nono, aboutissant dans le *Prometeo* à une esthétique de la réverbération. Contrairement à la composition de l'espace mise en œuvre dans *Répons*, la spatialisation telle que l'imagine le compositeur italien ne renvoie pas à une clarification de l'écriture. Elle n'est pas dérivée d'une pratique thématique généralisée mais elle tend plutôt à dé-conceptualiser le son et le rendre vivant, indépendamment des structures fixées prescrites dans l'espace de la notation. Dès lors, la réverbération surgit au niveau logique comme une négation de la pensée syllogistique à l'origine de l'expression musicale écrite occidentale, comme nous l'avons rappelé en introduction de ce volume. Se référant au « sens des possibles » de Robert Musil, cette conception appréhende l'œuvre idéalement comme un milieu transitif où se rencontrent le matériau et ses réflexions sans orienter la perception par un ordre donné, comme en témoigne notamment *Risonanze erranti*.

Bien que les perspectives compositionnelles que Nono et Boulez développent semble entrer en résonance, celles-ci ne se confondent toutefois ni sur le plan esthétique, ni sur le plan technique. Le rejet des structures développantes et déductives – expression que nous avons

choisie pour le titre de notre cinquième chapitre consacré à l'étude logique de l'espace – doit être nuancée dans le cas de la pensée mixte du compositeur français. Contrairement à son contemporain vénitien, il ne renonce jamais à la présentation d'un discours articulé dont le début et la fin sont légitimés par une construction éminemment déductive. L'infléchissement de la notion de thématisme en lien avec la requalification de la perception qu'il entreprend au cours des années 1980 montre à quel point ce principe est prédominant dans sa pratique. C'est précisément pour cette raison que nous avons choisi de ne pas traiter les deux parties aux extrémités de *Répons* sur le même plan que les huit sections mixtes. L'introduction orchestrale offre ainsi une ouverture à l'œuvre mais ne participe pas au discours musical : elle annonce la majorité des structures et des motifs de la partition en les détachant de leur contexte d'émergence. Or, en vertu des principes de virtualité, de l'aura et de la résonance, ces motifs apparaissent comme des images d'un matériau initial restreint, au gré de leur transfert entre les groupes de l'effectif et les deux blocs formantiques. Détachée de son contexte d'engendrement, l'énonciation de ces objets tend à orienter la perception vers une organisation pyramidale proche du développement⁷⁷⁹. On peut également considérer que la coda se situe en marge de la forme centrale. Ainsi que nous avons tenté de l'explicitier à partir de la notion de spirale, la progression globale de l'écriture se déploie dans le sens d'une dispersion des phénomènes adjacents, se resserrant peu à peu autour des figures d'arpège, de trille et de note tenue. Ce dernier moment offre alors une véritable clause à l'œuvre, interrompant l'involution en neutralisant les jeux de tensions antiphoniques établis entre les domaines électroacoustique et instrumental.

Néanmoins, bien que Boulez reste profondément attaché à la notion de déduction, la logique de présentation qu'il met en acte dans son œuvre mixte ne peut être assimilée au développement car les deux sections qui s'y rapportent sont pensées *de facto* à côté du discours. En offrant à l'invention la liberté de *décrire* les phénomènes et leurs dérivations, le compositeur propose même de contredire au moins localement le lien de causalité dirigeant la musique de proche en proche. C'est alors dans son rapport à la forme textuelle de la musique que réside selon nous la principale divergence de son projet avec celui de Luigi Nono, sur le plan esthétique. Le compositeur de *Prometeo* envisage en effet l'expression musicale mixte et spatialisée comme un filtre affranchissant le son de la grammaire symbolique à laquelle la notation le réduirait,

⁷⁷⁹ Si l'introduction de *Répons* fait écho au modèle de l'ouverture à l'italienne, enchaînant un mouvement vif, puis un mouvement lent et enfin un second mouvement vif, le caractère affirmatif qu'elle déploie en surface est partiellement contredit sur le plan harmonique. Le fait que les cinq accords générateurs, pourtant omniprésents, soient joués en anacrouse de la première mesure témoigne de cette ambiguïté.

tandis que Boulez appréhende la dimension sonore sous sa forme « déréalisée », renvoyant sans cesse à la réalisation d'un texte, à l'écriture en tant qu'elle est la somme des choix effectués par le compositeur dans le but de « résoudre le conflit entre le virtuel et le réel, entre l'achevé et l'inachevé, entre le tout et le fragment⁷⁸⁰. »

Afin de conclure ce volume, nous souhaitons présenter quelques prolongements qui nous semblent liés à notre recherche. En premier lieu, les résultats de l'évaluation des perspectives logiques menée dans le corpus nécessairement restreint de ce travail nous incitent à envisager l'étude d'une sélection d'œuvres plus étendue afin d'en comprendre les enjeux de manière plus globale. Comme le montrent les quelques exemples tirés des partitions contemporaines de *Das atmende Klarsein* et *Risonanze erranti*, l'analyse des moyens compositionnels à partir desquels Nono déploie ce que nous avons identifié comme une critique de la logicité de la musique – et la logique négative afférente, pour reprendre la terminologie de Laurent Feneyrou – doit être mise à l'épreuve des toutes les directions empruntées par le compositeur italien. Une observation systématique du *Prometeo* permettrait notamment de mettre au jour une thématique de cette posture critique dans l'agencement même de la tragédie. Le recours à des procédés techniques issus d'une pratique déductive et parfois figurative à des moments décisifs dans l'articulation du drame, tels que la section « Hölderlin » de la *Deuxième Île* ou encore les *3 voci a*, développe ainsi une tension logique sous-jacente assurant la transition de la stylistique de la déformation que nous avons identifiée dans l'œuvre de 1981 et la nature erratique, contrastante et fragmentaire qui reparaît dans les projets de la seconde moitié des années 1980. Il en va de même pour le catalogue électroacoustique de Boulez. Par ailleurs, les notions à partir desquelles ce dernier envisage l'établissement d'une écriture mixte étant théorisées en dehors de tout contexte technique précis, la confrontation de la disposition logique spatiale de *Répons* à des opus antérieurs permettrait une appréhension plus fine de sa portée conceptuelle. Les partitions écrites au cours des années 1960, marquées par l'influence de Mallarmé et la réappropriation de la mobilité formelle suite à la *Troisième Sonate*, esquissent déjà une pratique auratique et résonante qui ne s'épuise pas dans les réflexions sur l'espace sonore de *Penser la musique aujourd'hui*.

Cette recherche ne peut toutefois se limiter au corpus théorique et musical de ces deux compositeurs. Le fait que Boulez et Nono observent un cheminement similaire dans leur volonté de renouveler le dispositif discursif de l'écriture musicale alors que leurs

⁷⁸⁰ P. Boulez, « L'œuvre, tout ou fragment », *PdR III*, p. 712.

préoccupations sont idéologiquement et esthétiquement divergentes montre que la problématique ne leur appartient pas en propre. La prise en compte d'un réseau plus étendu de pratiques donnerait lieu à une évaluation plus complète de la problématique du discours musical. Plus précisément, il conviendrait de porter une attention à des répertoires singuliers émergeant des tendances de la musique mixte la plus récente. Dans la mesure où cette étude a été motivée par un intérêt pour l'infléchissement des structures discursives de la composition, les problématiques soulevées par le genre hybride du quatuor à cordes avec électronique offrent un cadre privilégié pour l'élargissement de nos interrogations. Le recensement partiel effectué par Muriel Joubert⁷⁸¹ en 2009 indique que cette pratique tend à s'imposer dans les préoccupations musicales contemporaines, constituant un répertoire conséquent depuis les années 1980. Pourtant, le genre quatuor, défini par Charles Rosen comme « la conséquence naturelle d'un langage musical tirant tout son pouvoir expressif de la dissonance par rapport à un accord parfait de trois notes⁷⁸² », est le représentant par excellence du paradigme tonal et du classicisme musical, celui-là même auquel s'oppose la majorité des innovations compositionnelles du XX^e siècle. De plus, comme le rappelle Bernard Fournier, l'écriture du quatuor prend sa source dans une conception langagière signifiante et mimétique de la musique. L'homogénéité de l'effectif instaure en effet un régime de tension dialogique dont les voix « égales en possibilités et en droits⁷⁸³ » interagissent à la manière d'une discussion orale. Fournier estime ainsi que

C'est parce que le quatuor travaille sur des voix potentiellement équivalentes (aucune des voix ne domine « naturellement ») qu'un dialogue instrumental équilibré s'avère possible, les divers instruments étant susceptibles d'échanger entre eux des répliques [...] comme le feraient des personnages⁷⁸⁴.

Aussi, bien que le genre soit considéré comme un laboratoire pour la composition en raison du caractère ascétique se dégageant *a priori* du réservoir restreint de ses possibilités instrumentales⁷⁸⁵, son actualisation aux nouvelles technologies interroge à plusieurs titres. L'apport d'un instrument divergeant de l'identité des instruments à cordes par nature, tant sur

⁷⁸¹ Muriel Joubert, « Un premier regard sur le quatuor à cordes avec électronique » dans M. Guérimand, M. Joubert et D. Le Touzé (dir.), *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, Microsillon, 2016, p. 270 et p. 286-287.

⁷⁸² Charles Rosen, *Le Style classique*, Paris, Gallimard, 2011, p. 173.

⁷⁸³ Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 31.

⁷⁸⁴ Idem.

⁷⁸⁵ Selon Boulez, l'homogénéité de timbre « demande au compositeur qui s'y consacre discipline et exigence, met à vif les faiblesses de pensée comme de réalisation, magnifie l'invention en même temps qu'elle l'épure » (P. Boulez, préface à S. Goldet, *Quatuors du XX^e siècle*, Paris, Ircam/Actes Sud, 1986, p. 3).

le plan du timbre que de celui des procédés techniques qu'il convoque, met en cause le rapport dialogique et la relation collégiale du quatuor. Les possibilités de traitement et de projection du son créent de nouveaux types d'interaction, confrontant les instrumentistes à l'hétérogène même lorsque l'intégration du dispositif ne rompt pas avec la quaternité. De plus, l'avènement du quatuor à cordes avec électronique s'inscrit dans le prolongement des recherches esthétiques de la seconde moitié du XX^e siècle refusant d'emblée le maintien d'un modèle discursif développant univoque, comme nous l'avons évoqué au cours de notre étude à propos de Boulez, Nono et de leurs contemporains rencontrés à Darmstadt. L'analyse des structures logiques inventées pour la réalisation de ces partitions permettrait d'envisager le renouvellement du discours musical dans le cadre d'une pensée mixte à partir d'un corpus large, prenant nécessairement en charge cette problématique quel que soit le courant esthétique dans lequel s'inscrivent les œuvres.

Enfin, on peut penser que le principe logique de réverbération engendre une forme d'écriture dirigée vers la composition du milieu d'émergence du son, à l'instar des configurations métaphoriquement écosystémiques imaginées par Agostino Di Scipio pour *Texture/Multiple* (1993) ou les *Modi di interferenza* (2007), ainsi que les installations récursives d'Alvin Lucier. L'œuvre s'attache alors à déterminer un espace non uniforme agissant comme le lieu d'effectuation et de régulation des interactions. Le discours musical n'est plus pensé comme le substrat de l'articulation positive du matériau mais émerge dans le réseau complexe d'interactions qui se reconfigure à chaque instant en fonction des changements d'état de son lieu de représentation. L'étude de ces tendances, accompagnée d'un protocole de représentation analytique en adéquation avec les espaces immersifs et non univoques qu'elles véhiculent, permettrait d'envisager la catégorie spatiale comme le modèle d'une logique musicale négative à l'interface de la composition et de la performance, des structures et des interactions.

Table des figures

Figure 3.1 : Répartition de l'ensemble instrumental, *Répons*

Figure 3.2 : Répartition des solistes, *Répons*

Figure 3.3 : a) Accords générateurs, *Répons* ; b) construction des accords tenus solistes section 1, *Répons*

Figure 3.4 : Couples de tons et demi-tons des « figures de trille », Section I, *Répons*

Figure 3.5 : Relevé des fondamentales modulées des séquences d'arpèges d'arpèges, section I n° 21, *Répons*

Figure 3.6 : Une séquence d'accentuation, section III n°35 mes. 9-11, *Répons*. La trame est assurée par les cordes, représentées dans l'exemple par le premier violon.

Figure 3.7 : Une séquence d'accentuation « entropique », Section III n° 39 mes. 13-14, *Répons*

Figure 3.8 : Construction des arpèges et accords solistes, section III, *Répons*

Figure 3.9 : a) Accord entretenu, figure orchestrale, section I n° 23 mes. 1-2 ; b) première intervention de la séquence entropique des solistes, section II n° 27 mes. 2, *Répons*

Figure 3.10 : Superposition motif-variation, section II n° 28 mes. 1-5, *Répons*

Figure 3.11 : Construction des variations de l'accord des cordes, section V, *Répons*

Figure 3.12 : Transcription des paires chromatiques et trilles, harpe, numéro 47, section V.

Figure 3.13 : Modulation de fréquence du trille de la harpe, section V n° 48, *Répons*.

Figure 3.14 : Intervention bloc C bois, section V n° 53, *Répons*.

Figure 3.15 : Premiers blocs « anacrouse arpégé – trille – motif » du premier piano, section IV n° 42 mes. 4-5, *Répons*

Figure 3.16 : Spectrogramme représentant les cinquante premières secondes de la nappe sonore obtenue par synthèse additive, section IV, *Répons*

Figure 3.17 : a) Table des accords de l'ensemble instrumental ; b) ambitus des fusées, section IV, *Répons*

Figure 3.18 : Accords tenus par l'ensemble instrumental, section VI, *Répons*

Figure 3.19 : Tableau récapitulatif de la forme en tropes de *Répons 1* et *Répons 2*

Figure 3.20 : Trilles et pizzicati des cordes/bois, section VII n°76 mes. 3 et mes. 6, *Répons*

Figure 3.21 : Relevé « paradigmatique » des arpèges et appoggiatures du premier alto, section VII n°76, *Répons*

Figure 3.22 : Réduction des agrégats en trilles de l'ensemble instrumental, section VII n° 77, *Répons*

Figure 3.23 : Inframéodie créée par les hauteurs transformées du piano 2, section VII, *Répons*

Figure 3.24 : Parties de cordes et du second piano, section VIII n° 91 mes. 1-4, *Répons*

Figure 3.25 : Extensions du second piano, section VIII n° 93 mes. 3 et 6, *Répons*.

Figure 4.1 : Table des comportements associés aux couples intervalliques pour les personnages de *Intolleranza 1960*

Figure 4.2 : Exemple de la collectivisation de la voix de l'Émigré, scène 1, *Intolleranza 1960*

Figure 4.3 : a) Crescendo mixte, piano (partition) et sons enregistrés sur bande (spectrogramme), section 4 mes. 20-25, *...sofferte onde serene* ; b) polyphonie mixte, section 5 mes. 1-15, *...sofferte onde serene...*

Figure 4.4 : Schéma technique de *...sofferte onde serene...*

Figure 4.5 : a) Reproduction du découpage de la *scala enigmatica* et b) reproduction de la catégorie T du matériau initial, esquisses préliminaires au *Prometeo*

Figure 4.6 : Réduction du *Chorteil I*, *Das atmende Klarsein*

Figures 4.7 : Réduction du deuxième chœur, *Das atmende Klarsein*

Figures 4.8 : Réduction du troisième chœur, *Das atmende Klarsein*

Figures 4.9 : Réduction du quatrième chœur, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.10 : Première section chorale, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.11 : Apparition du motif symétrique, deuxième section chorale mes. 27-28, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.12 : Réduction de la deuxième section de flûte basse, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.13 : Répartition des séquences de la première partie selon le motif symétrique, deuxième section de flûte, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.14 : Présentation de deux types de phrases musicales, première section instrumentale mes. 1-5, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.15 : Tableau des variations paramétriques du motif symétrique, première partie de la deuxième section de la flûte, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.16 : Tableau des variations paramétriques des séquences de la seconde partie de la deuxième section, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.17 : Deuxième phrase du *Chorteil I*, mesures 1-3, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.18 : Premier et dernier fragments, *Chorteil II* mes. 1-2 et 43-46, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.19 : Répartition polyphonique et thématique de chaque fragment du deuxième chœur, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.20 : Agencement thématique du deuxième fragment, deuxième chœur mes. 6, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.21 : Agencement thématique du dixième fragment, *Chorteil II* mes. 35-38, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.22 : Préparation du motif symétrique, réduction du premier chœur, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.23 : Troisième chœur, mes. 1-3, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.24 : Tableau de distribution des motifs, troisième chœur mes. 14-19, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.25 : Dernière séquence du moment de ponctuation, troisième chœur mes. 19, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.26 : Dernière phrase du quatrième chœur, mes. 13-15, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.27 : Deuxième chœur, mesures 1 à 5 et mesures 7 à 9, *Das atmende Klarsein*

Figure 4.28 : Comparaison entre la première phrase de *Adieu mes amours* de Josquin Desprez et la phrase du trombone, fragment *Josquin 10*, mesure 289, *Risonanze erranti*

Figure 4.29 : Répartition des fragments de *Risonanze erranti*

Figure 3.30 : a) Première partie de *Bachmann 5*, mes. 335-338 ; b) Extraits du fragment *Machaut 12*, percussions (mes. 357-360) et voix (mes. 361-363), *Risonanze erranti*

Figure 4.31 : Schéma du dispositif spatial de *Das atmende Klarsein*

Figure 4.32 : a-b) Deux versions du mode concertant, première occurrence de la section 1a, mes. 1-4 et 5-8 c) présentation polyphonique simultanée de la texture vocale et instrumentale, deuxième occurrence de la section 1a mes. 171-174, *Risonanze erranti*

Figure 4.33 : Tableau des paramètres de traitement des fragments *Josquin* et *Machaut*, *Risonanze erranti*

Figure 4.34 : Liste des modes de jeu de la voix, *Risonanze erranti*

Figure 4.35 : « espaces musicaux » des fragments *Ockeghem* et *Josquin*, *Risonanze erranti*

Figure 5.1 : Espaces de hauteurs des accords solistes, séquences d'arpèges d'arpèges, section I, *Répons*

Figure 5.2 : Construction symétrique des accords de l'ensemble instrumental, sections IV (a) et V(b), *Répons*

Figure 5.3 : Première mesure de l'ensemble instrumental, section I n° 22, *Répons*

Figure 5.4 : Espaces fréquentiels des groupes polyphoniques de l'ensemble instrumental, section I n° 22, *Répons*

Figure 5.5 : a) Séquence orchestrale, section I n° 23 mes. 1 ; b) séquence orchestrale, section I n° 25 mes. 2, *Répons*

Figure 5.6 : Espaces fréquentiels de l'ensemble instrumental, section I numéros 23 à 25, *Répons*

Figure 5.7 : a) Espaces fréquentiels des solistes ; b) espaces fréquentiels de l'ensemble instrumental, section III, *Répons*

Figure 5.8 : Schéma du dispositif scénique de *Répons*

Figure 5.9 : Parcours spatiaux des solistes, Section I n° 21, *Répons*

Figure 5.10 : Construction des accords et schéma de spatialisation des solistes, section I n°21-24, *Répons*

Figure 5.11 : Distribution spatiale des lignes à retards appliquées aux instruments solistes, section II, *Répons*

Fig. 5.12 : Distribution spatiale des hétérophonies électronique, section IV, *Répons*

Figure 5.13 : Distribution spatiale des lignes à retards solistes, section V, *Répons*

Figure 5.14 : Distribution spatiale des lignes à retards solistes, section VI, *Répons*

Figure 5.15 : Schéma de la scénographie, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.16 : Spatialisation de la première section chorale, *Das atmende Karsein*

Figure 5.17 : Distribution spatiale de « anche noi », deuxième chœur, mes. 3-5, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.18 : Figuralisme spatial, deuxième chœur, mes. 7-8 (a), 11-12 (b), 39-40 (c), *Das atmende Klarsein*

Figure 5.19 : Deuxième chœur mes. 20-21, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.20 : Spatialisation des fragments introductif et conclusif, deuxième chœur, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.21 : Deuxième phrase, première section de flûte mes. 5, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.22 : Apparition du deuxième motif de spatialisation, première section de flûte mes. 7, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.23 : a) Motif de spatialisation en miroir, première section de flûte, mes. 10-12 ; b) Second modèle de spatialisation du staccato irrégulier, première section de flûte, mes. 39-41, *Das atmende Klarsein*

Figure 5.24 : Schéma de répartition des sources sonores, *Prometeo*

Figure 5.25 : Second Interlude mes. 1-4, *Prometeo*

Figure 5.26 : Schéma de spatialisation du chœur, « 3 voci b », *Prometeo*

Figure 5.28 : Disposition scénique des sources sonores, *Risonanze erranti*

Figure 5.29 : a) Schéma de diffusion octophonique des lignes à retards ; b) Figures quadriphoniques des ensembles structuraux *Josquin* et *Machaut*, *Risonanze erranti*

Figure 5.30 : a) Ligne vocale du fragment 1a, mes. 1-8 ; b) Ligne vocale du fragment 10, mes. 86-102, *Risonanze erranti*

Figure 5.31 : Fragment *Machaut* 8, mes. 245-247, *Risonanze erranti*

Figure 5.32 : « Énoncé » du piccolo, Bachmann 2 mes. 139-160, *Risonanze erranti*

Figure 5.33 : Première occurrence de « l'indicateur sonore de l'espace », fragment 2a mes. 9-12, *Risonanze erranti*

Figure 5.34 : Distribution du matériau musical des fragments *Bachmann*, *Risonanze erranti*

Figure 6.1 : Variations sonores horizontales et verticales des motifs 1a et 1b, première section de la flûte, *Das atmende Klarsein*

Figure 6.2 : Deuxième chœur mes. 17-19, *Das atmende Klarsein*

Figure 6.3 : Sixième fragment de la troisième section de la flûte mes. 13-16, *Das atmende Klarsein*

Figure 6.4 : Séquences 4, 5 et conclusion du quatrième chœur mes. 5-9, mes. 10-12 et mes. 15, *Das atmende Klarsein*

Figure 6.5 : Reproduction des trois espèces d'ornement de la « ligne active » libre, *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee

Figure 6.6 : Réduction de la phrase musicale du fragment 3a mes. 19-22, *Risonanze erranti*

Annexes

Table des annexes

Annexe n°1 : Polyphonie mixte, section 5 mes. 1-15, ...*sofferte onde serene*...

Annexe n°2 : Reproduction du texte préliminaire de *Das atmende Klarsein* rédigé par Massimo Cacciari [ALN 45.02.01/01-03]

Annexe n°3 : Traitement des citations des groupes « Josquin » et « Ockeghem », *Risonanze erranti*

Annexe n°4 : Répartition des fragments de *Risonanze erranti*

Annexe n°5 : Répartition des fragments poétiques, *Risonanze erranti*

Annexe n°6 : Distribution des fonctions spatiales dans les trois derniers chœurs, *Das atmende Klarsein*

Annexe n°7 : Distribution des fonctions spatiales de la première section de flûte basse, *Das atmende Klarsein*

Annexe n°1 : Polyphonie mixte, section 5 mes. 1-15, ...sofferte
onde serene...

The image displays a musical score and its corresponding spectrogram. The score is written on a single staff with a complex, dense texture of notes and rests. It includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Key markings include 'Lento', 'Ritardando', and 'Ritardando molto'. The spectrogram on the right shows the frequency spectrum of the sound over time, with a vertical axis representing frequency and a horizontal axis representing time. The spectrogram reveals the intricate harmonic structure and timbral characteristics of the piece, showing a rich, layered texture of sounds.

Annexe n°2 : Reproduction du texte préliminaire de *Das atmende Klarsein* rédigé par Massimo Cacciari [ALN 45.02.01/01-03]

A.

Das atmende Klarsein

[Una lunghissima pausa – come ... nach spätem Gewitter – singende Steine...]

B.

Εἷς Ἀἶδα δόμους εὐήρεαζ

έστ' ἐπι δεξία ΚΡΗΝΑ

Πάρ δ'αὐτάν εστακῦα λευκά

χυπάρισσος

Troveremmo

ANCHE NOI

verso le case di Ade

una FONTE

una nostra striscia

di TERRA

tra il torrente e la pietra

ein reimes

MENSCHLICHES

einen Streifen

FRUCHTLANDS

zwischen

Strom und Gestein

C.

Es wäre ein Platz

Zeigten die Liebenden

ihre TÜRME

aus LUST

πρόσζεν δέ εὐρήσειζ

τάζ Μναμοσόναζ

ἀπό λίμναζ

ψυχρόν ὕδωρ προρέον

Troveremmo anche NOI

alla fredda fonte

di MNEMOSINE

una nostra striscia

sottile

FRUCHTLANDS

D.

Siehe.....

da rie fich die Liebenden...

Es kämen aus schwächlichen

Gräbern

INS FREIE

είπετν.....

Γῆζ παῖζ εἶμι

καί Ούρανοῦ ἀστερόεντοζ

νίγηι δ'εἶμ' αὔοζ

χαί ἀπόλλνμαι

Ascolta...

È uno dei messi più forti

oltre le porte dei morti

leva coppe di frutti gloriosi...

E.

ἀλλά

δότε μοι

πιεῖν ἀπό τῆζ χρήνηζ

Eine Stunde

nicht ganz eine Stunde

kaum Messliches

zwischen zwei Weilen

Tutto diventa

Grappolo e Vigna

in seinem

fühlenden Süden...

F.
Un attimo
 neppure un momento...
Tutto
 ogui nervo
 voll Dasein

χαίρε
 παζών τό πάζημα
 χαίρε
 χαίρε

Rühmen, das ists !
 Hiersein ist herrlich
 Hiersein ist viel

G.
 Nach spätem Gewitter
 das atmende KLARSEIN


Aus Dunkel steigt
 ein BUNTES OFFENBARES

Una striscia
 di TERRA
 un bianco
 CIPRESSO
 un ATTIMO
 immisurabile
 TUTTO
 Zwischen Strom und Gestein
 INS FREIE


Annexe n°3 : Traitement des citations des groupes « Josquin » et « Ockeghem », *Risonanze erranti*

Malor me bat, Ockeghem


Original




Ockeghem 1

Crotales 

Ockeghem 3

Mezzo 

Ockeghem 13

Mezzo 

Adieu mes amours, Josquin

Original



Josquin 2

Mezzo 

Josquin 6 (Matériau Machaut)

Mezzo 

Josquin 9

Mezzo 

Josquin 10

Mezzo 

Tb 

Crotales 

Josquin 11

Crotales 

Annexe n°5 : Répartition des fragments poétiques, *Risonanze erranti*

Herman Melville

Misgivings (1860)

tempest bursting – waste – Time

behind – we feel –

my country's ills –

hope fairest –

Sweep storming –

The Conflict of Convictions (1860-61)

wails – long recall

deep abyss, on starry heights

ominous silence – Return, return, O eager Hope

and waits – but look – hark ! The clostered doubt –

cold – heaven

Ingeborg Bachmann

Keine Delikatessen (1963)

Nichts mehr

mir

Soll ich – Metapher – mit einer ?⁷⁸⁶

olden times

past slaves

pain crime

stones of ages rear

wind in purpose strong – against the way it drives

Einsehen gelernt – Hunger –Tränen
Finsternis

Apathy and Enthusiasm (1860-61)

So – despairing – intensity of frost – massy ice –
death

Verzweiflung – noch vor –
Ich du er sie es wir ihr ?

⁷⁸⁶ Les textes écrits en italiques sont utilisés comme indication de jeux

Annexe n°6 : Distribution des fonctions spatiales dans les trois derniers chœurs, *Das atmende Klarsein*

DEUXIEME CHŒUR

	KPHNA - ANCHE NOI	είρησας	EIN REINES – FRUCHTLANDS	Είς Αίθρα δόμος - INS FREIE - KPHNA	ES WAERE EIN PLATZ	Ψυχρόν ύδωρ προρόων	Μναμισόνας
masses sonores pondérées	X (4,5)		X (4,5)	X (1,2)	X (4,5)		X (4,5)
élargissement spatial			X	X			
saturation spatiale						X	

REINES - FRUCHTLANDS - IHRE TÜRME	DIE LIEBENDEN	AUS LUST – INS FREIE - SIEHE - είπειν	είρησας - ASCOLTA - ASCOLTA	KPHNA - λευκά - προρόων
X (4,5)	X (4,5) autonome	X (1,2)	X (4,5)	X (4,5) autonome
			X	
		X		

TROISIEME CHŒUR

	ASCOLTA - SIEHE - είπειν	Γής παίζ είμι	DA RIEF ICH DIE LIEBENDEN ES KÄMEN AUS GRÄBERN INS FREIE	ARSO DI SETE δότε μοι πειν	DI CIELO STELLATO Ούρανοῦ ἀστερέοντος
masses sonores pondérées	X(1,2)				
élargissement spatial			X	X	X
saturation spatiale					

KPHNH	χαίρε	KPHNA - λευκά	πάθόν τό πάθημα	HIER VOLL DASEIN UN ATTIMO
		X	X	
X				X

QUATRIEME CHEUR

	HIER VOLL DASEIN	χαίρε	EINE STUNDE NIGHT GANZ	KAUM MESSLICHES	AUS LUST	BUNTES OFFENBARES	ZWISCHEN STROM UND GESTEIN
masses sonores pondérées	X(1,2)	X(4,5)	X(4,5)			x(4,5)	X(4,5)
élargissement spatial							
saturation spatiale					X	X	

Annexe n°7 : Distribution des fonctions spatiales de la première section de flûte basse, *Das atmende Klarsein*

	mes. 1-4	mes. 5	mes.7-12	mes. 13	mes. 14-20	mes. 21	mes. 22-23
rotations asynchrones		X					
rotations synchrones			X	X	X		
miroir dynamique			X			X	X

mes. 24	mes. 25-26	mes. 26-29	mes. 29-32	mes. 33-35	mes. 36-37	mes. 38-41
	X		X			X
X				X	X	X

Bibliographie

SOURCES ENCYCLOPEDIQUES

Ouvrages complets

ABROMONT Claude & DE MONTALEMBERT Eugène, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard/Henry Lemoine, 2008.

ACCAOUI Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes Sud, 2011.

DELIEGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Wavre, Mardaga, 2011.

DONIN Nicolas & FENEYROU Laurent (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2t., 2013.

FERRAND Françoise (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2009.

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres

BOULEZ Pierre, *Répons*, UE 33696, Vienne, Universal Edition, 2015.

BOULEZ Pierre, *Répons. Technical Manual by Andrew Gerzso*, UE 36888, Vienne, Universal Edition, 2015.

BOULEZ Pierre, *Éclat*, UE 17746, Vienne, Universal Edition, 1965.

NONO Luigi, *Intolleranza 1960*, AVV 75, Mainz, Ars Viva, 1962.

NONO Luigi, *...sofferte onde serene...*, 132564, Milan, Ricordi, 1992.

NONO Luigi, *Das atmende Klarsein*, 139378, Milan, Ricordi, 2007.

NONO Luigi, *Prometeo (versione 1985)*, 133786, Milan, Ricordi, 2014.

NONO Luigi, *Risonanze erranti*, 139646, Milan, Ricordi, 2015.

NONO Luigi, *La lontananza nostalgica utopica futura*, 134798, Milan, Ricordi,

Ouvrages complets

ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, trad. et éd. par LELEU Jean-Louis, Paris, Gallimard, 1982.

ADORNO Theodor W., *Figures sonores. Écrits musicaux I*, trad. par ROCHER-JACQUIN Marianne, Genève, Contrechamps, 2006.

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. par HILDEBRAND Hans & LINDENBERG Alex, Paris, Gallimard, 2009.

ADORNO Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. par DAVID Christophe, Paris, Allia, 2010.

ADORNO Theodor W., *Théorie Esthétique*, trad. par JIMENEZ Marc, Paris, Klincksieck, 2011

ADORNO Theodor W., *Beaux passages. Écouter la musique*, trad. et éd. par LAUXEROIS Jean, Paris, Payot & Rivages, 2013.

ARISTOTE, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. par MULLER Sybille, Paris, Flammarion, 2009.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2014.

BETTINI Sergio, *Venise. Naissance d'une ville*, trad. par FARAZZI Patricia, Paris, L'Éclat, 2016.

BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège* Paris, Seuil, 1975.

BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Christian Bourgois, 1989.

BOULEZ Pierre, *Points de Repère*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Seuil / Christian Bourgois, 1981.

BOULEZ Pierre et CAGE John, *Correspondance*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Christian Bourgois, 1990.

BOULEZ Pierre, *Points de Repère I. Imaginer*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Christian Bourgois, 1995.

BOULEZ Pierre, *Points de Repère II. Regards sur autrui*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Christian Bourgois, 2005.

BOULEZ Pierre, *Points de Repère III. Leçons de musique*, éd. par NATTIEZ Jean-Jacques, Paris, Christian Bourgois, 2005.

BOULEZ Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*, éd. par THEVENIN Paule, Paris, Gallimard, 2008.

- BOULEZ Pierre, LOYRETTE Henri & LISTA Marcella, *Pierre Boulez. Œuvre : fragment*, Paris, Gallimard, 2008.
- BOULEZ Pierre, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, 2016.
- BUCI-GLUCKSMAN Christine, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.
- DAHLHAUS Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997.
- DAHLHAUS Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, trad. HILDEBRAND Hans, Genève, Contrechamps, 2004.
- DAHLHAUS Carl, *L'esthétique de la musique*, trad. par LABIA Julien (dir.), Paris, Vrin, 2015.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. par ROUX DE BEZIEUX Chantal, Paris, Seuil, 2015.
- GADAMER Hans Georg, *Langage et vérité*, trad. par GENS Jean-Claude, Paris, Gallimard, 1995.
- GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. par FRUCHON Pierre, GRONDIN Jean & MERLIO Gilbert, Paris, Seuil, 2018.
- HANSLICK Eduard, *Du Beau musical*, trad. par LISSNER Alexandre, Paris, Hermann, 2012.
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. par COLLINS Dennis, Paris, Gallimard, 2014.
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, trad. par COLLINS Dennis, Paris, Gallimard, 2015.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, trad. par GONTHIER Pierre-Henri, Paris, Denoël, 2015.
- KLEE Paul, *Journal*, trad. par KLOSSOWSKI Pierre, Paris, Grasset, 2004.
- LOOS Adolf, *Ornement et crime*, trad. par CORNILLE Sabine & IVERNEL Philippe, Paris, Payot-Rivages, 2015.
- NONO Luigi, *Écrits*, trad. par FENEYROU Laurent, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- NONO Luigi, *Écrits*, trad. par FENEYROU Laurent, Genève, Contrechamps, 2007.
- PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.
- ROSEN Charles, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, trad. par LODEON Sabine, Paris, Seuil, 1998.
- ROSEN Charles, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. par VIGNAL Marc & CERQUANT Jean-Pierre, Paris, Gallimard, 2000.
- ROSEN Charles, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. par BLOCH Georges, Paris, Gallimard, 2002.

SCHOENBERG Arnold, *Fondements de la composition musicale*, trad. par COLLINS Dennis, Paris, Jean-Claude Clattès, 1987.

SCHOENBERG Arnold, *Le Style et l'Idée*, trad. par DE LISLE Christiane et éd. par COHEN-LEVINAS Danielle, Paris, Buchet Chastel, 2011.

SCHOENBERG Arnold, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, trad. et éd. par CARPENTER Patricia & NEFF Severine, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993.

Articles et chapitres d'ouvrages

ADORNO Theodor W., « Le vieillissement de la Nouvelle Musique », trad. par LHOMME Michèle, LHOMME Alain & BOISSIERE Anne, *Rue Descartes*, n° 23, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 113-133.

BOULEZ Pierre & NATTIEZ Jean-Jacques, « Musique/Espace », *Lien, L'espace du son II*, Ohain, Musiques et recherches, 199, p. 117-118.

SOURCES SECONDAIRES

Études sur la musique de Pierre Boulez

Monographies et ouvrages complets

ALBERA Philippe, *Pli selon Pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, Genève, Contrechamps, 2003.

BARBEDETTE Sarah (dir.), *Pierre Boulez*, Paris, Actes Sud-Philharmonie de Paris, 2015.

CAMPBELL Edward, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

CAMPBELL Edward & O'HAGAN Peter, *Pierre Boulez studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

DOUSSON Lambert, *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

GOLDMAN Jonathan, NATTIEZ Jean-Jacques & NICOLAS François, *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Paris, Delatour, 2010.

GOLDMAN Jonathan, *The Musical Language of Pierre Boulez. Writings and Compositions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

GOLEA Antoine, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Slatkine, 1982.

JAMEUX Dominique, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard / Sacem, 1984.

LELEU Jean-Louis & Decroupet Pascal, *Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006.

MESTON Olivier, *Éclat de Pierre Boulez. Musique & analyse*, Paris, Michel de Maule, 2001.

O'HAGAN Peter, *Pierre Boulez and the piano. A study in style and technique*, New York, Routledge, 2017.

Articles et chapitres d'ouvrages

BONNET Antoine, « Écriture and perception, on Messagesquise by P. Boulez » (1985), *Contemporary Music Review*, p. 173-209, Londres, 1987 ; repris en français dans *InHarmoniques*, n°3, Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 211-243.

BONNET Antoine, « Modèle prosodique et musique instrumentale : vers un nouveau système fonctionnel ? » dans BOSSIS Bruno, MASSON Marie-Noëlle et OLIVE Jean-Paul, *Le modèle vocal. La musique, la voix, la langue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

BONNET Antoine, « Aura et perception, Réflexions sur la musique mixte à partir de Benjamin » dans BOSSIS Bruno, DUFEU Frédéric et & RABIN Julien, *JIM 2010*, actes des 15^e journées d'informatique musicale des 18-20 mai 2010, Rennes, Université Rennes 2, 2010.

DELIEGE Célestin, « Moment de Pierre Boulez, sur l'introduction de *Répons* » dans coll., *Répons. Boulez*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 45-69.

GERZSO Andrew, « L'ordinateur et l'écriture musicale » dans coll., *Répons. Boulez*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 71-81.

NATTIEZ Jean-Jacques, « *Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine » dans coll., *Répons. Boulez*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 23-43.

Études sur la musique de Luigi Nono

Monographies et ouvrages complets

BORIO Gianmario, MORELLI Giovanni & RIZZARDI Veniero, *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Firenze, Olschki, 1999.

CACCIARI Massimo (dir.), *Luigi Nono. Verso Prometeo*, Milan, Ricordi, 1984.

COLLECTIF, *Luigi Nono 1987*, Programme du Festival d'Automne à Paris, Paris, Ricordi Contrechamps, 1987.

FENEYROU Laurent, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, thèse de doctorat soutenue à l'EHESS, 1997.

GEIGER Friedrich & JANKE Andreas (dir.), *Venedig, Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, München, Waxmann, 2015.

LEBLANC Jimmie, *Luigi Nono et les Chemins de l'écoute : entre espace qui sonne et espace du son. Une analyse de No hay caminos, Hay que caminar... Tarkovskij, per 7 cori (1987)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MELKERT Hella, "Far del silenzio cristallo": *Luigi Nono, Chorkompositionen im Rahmen des "Prometeo"*, Saarbrücken, PFAU, 200

NIELINGER-VAKIL Carola, *Luigi Nono. A composer in context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

RAMAZZOTTI Marinella, *Luigi Nono*, Palermo, L'Epos, 2007.

REISSIG Elfriede Elisabeth, *Luigi Nono, Das atmende Klarsein. Text – Musik – Struktur*, Saarbrücken, PFAU Verlag, 2014.

SCHALLER Erika, *Klang und Zahl, Luigi Nono : Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Friedberg, Pfau Verlag, 1997.

Articles et chapitres d'ouvrages

DE BENEDICTIS Angela Ida, « Intervals at the service of dramaturgy: the conception of "character-rows" in Luigi Nono's *Intolleranza 1960* » dans FERRARI Giordano (dir.), *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 49-68.

EDWARDS Peter Ivan, « Object, Space, and Fragility in Luigi Nono's *Das atmende Klarsein* », *Perspectives of New Music*, vol. 46, n° 1, 2008, p. 225-243.

FENEYROU Laurent, « ...écoute cet instant... : Helmut Lachenmann / Luigi Nono », *Circuit : musiques contemporaines*, vo. 13, n° 2, 2003, p. 51-80.

FENEYROU Laurent, « Dramaturgies négatives » dans FENEYROU Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 735-780.

FENEYROU Laurent, « En deçà d'Aristote. Dramaturgies hölderliniennes dans le drame lyrique de la fin du XX^e siècle » dans RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice (dir.), *Composer un opéra aujourd'hui*, actes de la journée d'étude du 13 mai 2003, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 15-46.

GUERRERO Jeannie Ma., « Non-Conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto », *Music Theory Spectrum*, vol. 32, n° 1, 2010, p. 26-43.

PHILLIPS Wesley, « Spaces of Resistance: The Adorno-Nono Complex », *Twentieth-Century Music Review*, vol. 9, n° 1-2, 2013, 79-99.

SANTINI Andrea, « Multiplicity-Fragmentation-Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice », *Journal of the Royal Music Association*, vol. 137, n° 1, 2012, p. 71-106.

STENZL Jurg, « La dramaturgie musicale de Luigi Nono », *Revue Contrechamps*, n° 4, Paris, L'Age d'Homme, 1985, p. 64-78.

VIEIRA DE CARVALHO Mário, « Towards Dialectic Listening : Quotation and *Montage* in the Work of Luigi Nono », *Contemporary Music Review*, vol. 18, n° 2, 1999, p. 37-85.

Autres thématiques

Monographies et ouvrages complets

ADLER Samuel, *Étude de l'orchestration*, trad. par VERNIER Philippe, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2011.

ARBO Alessandro, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.

ALBERA Philippe, *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007.

BAYER Francis, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987.

- BORIO Gianmario & DANUSER Hermann (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 3 t., 1997.
- BOISSIERE Anne, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 1999.
- BOSSEUR Jean-Yves, *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2013.
- BOUCOURECHLIEV André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.
- BOUCOURECHLIEV André, *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine & LEVINAS Michaël, *L'Idée musicale*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- CASSIN Barbara, *Aristote et le logos. Contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- CASSIN Barbara (dir.), *La rhétorique au miroir de la philosophie. Définitions philosophiques et définitions rhétoriques de la rhétorique*, Paris, Vrin, 2015.
- CASTELLENGO Michèle, *Écoute musicale et acoustique*, Paris, Eyrolles, 2015.
- CAZABAN Costin, *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- COHEN-LEVINAS Danielle (dir.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CRITON Pascale et CHOUVEL Jean-Marc (dir.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Paris, CDMC, 2015.
- DAHLHAUS Carl, *Schoenberg*, trad. par BARRAS Vincent, HYVÄRINEN Eeva, HYVÄRINEN Tiina, LEVEILLE Dominique & SZENDY Peter et éd. par ALBERA Philippe & BARRAS Vincent, Genève, Contrechamps, 2017.
- DELIEGE Célestin, *Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, Mardaga, 2007.
- DOUGLAS Alexander, *Paul Klee*, Paris, Solar, 2016.
- DUFOUR Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2011.
- DUFOUR Hugues, *Mathesis et subjectivité. Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale. Essai sur les principes de la musique 1*, Paris, M. F., 2007.
- FRANGNE Pierre-Henri, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- FENEYROU Laurent, *De lave et de fer. Une jeunesse allemande : Helmut Lachenmann*, Paris, MF, 2017.
- FOURNIER Bernard, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.
- GOLDET Stéphane, *Quatuors du XX^e siècle*, Paris, Ircam/Actes Sud, 1986.

- GOLDSCHMIDT Victor, *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Paris, Vrin, 2003.
- GRIFFITHS Paul, *Modern music and after*, New York, Oxford University Press, 2010.
- HODGE Susie, *Paul Klee*, Paris, Larousse, 2016.
- IDDON Martin, *New Music at Darmstadt : Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de Juger*, trad. par RENAUT Alain, Paris, GF Flammarion, 2015.
- LAROQUE Didier et SAINT GIRONS Baldine (dir.), *Paysage et ornement*, Paris, Verdier, 2005.
- LÖWY Michael, *alter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- MALHOMME Florence (dir.), *Musica Rhetoricans*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- MALLARME Stéphane, *Poésies*, éd. par BERTRAND Marchal, Paris, Gallimard, 2014.
- MORITZ Karl Philipp, *Sur l'ornement*, Paris, Rue d'Ulm, 2008.
- MORRIER Denis, *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2015.
- MUSIL Robert, *L'homme sans qualités*, trad. par JACCOTTET Philippe et éd. par COMETTI Jean-Pierre, Seuil, 2004, 3 tomes.
- OLIVE Jean-Paul, *Alban Berg. Le tissage et le sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- POTTIER Laurent (dir.), *La spatialisation des musiques électroacoustiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Paris, Seuil, 1966.
- SEDES Anne (dir.), *Espaces sonores*, actes de recherche, Paris, Éditions Musicales Transatlantiques, 2003.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- VECCHIONE Bernard & HAUER Christian (dir.), *Le sens langagier du musical. Sémiosis et hermenéia*, actes du premier Symposium d'Aix-en-Provence des 15-16 mai 1998, Paris, L'Harmattan, 2009.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BONNET Antoine, « L'offrande musicale », *Entretiens*, n° 3, Paris, Jean Claude Clattès, 1987, p. 29-42.

BONNET Antoine, « Enregistrement, résonance et composition musicale : pour un infléchissement de l'intelligence du sensible » dans FRANGNE Pierre-Henri et LACOMBE Hervé, *Musique et enregistrement*, actes du colloque des 14-16 mars 2013, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 219-229.

BOUTARD Guillaume, « Derrière les potentiomètres, les musiciens de l'Experimentalstudio : entretien avec André Richard », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 23, n° 2, 2013, p. 25-35.

CASTANET Pierre-Albert, « L'espace spiralé dans la musique contemporaine » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 85-103.

CAZABAN Costin, « Le Temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre œuvre critique » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 55-63.

CHENARD Marc & NATTIEZ Jean-Jacques, « Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet : avec Luciano Berio, Pierre Boulez et Henri Pousseur », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 15, n° 3, 2005, p. 23-52.

CHOUVEL Jean-Marc, « Problème de topologie musicale : entre structure et cognition » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 117-128.

DELIÈGE Célestin, « Indétermination et improvisation », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 2, n° 2, 1971, p. 155-191.

DONIN Nicolas, « Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 15, n° 3, 2005, p. 5-18.

DUFOUR Hugues, « L'espace sonore, "paradigme" de la musique de la seconde moitié du XX^e siècle » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 177-186.

JOUBERT Muriel, « Un premier regard sur le quatuor à cordes avec électronique » dans GUERIMAND Mélanie, JOUBERT Muriel & LE TOUZE Denis (dir.), *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, Microsillon, 2016, p. 269-288.

MAKOWSKI François, « Le silencieux espace de la musique » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 415-424.

METZGER Heinz-Klaus, « Das Altern Der Philosophie der neuen Musik » dans RAINER Riehn (éd.), *Musik wozu : Literatur zu Noten*, Franckfurt, Suhrkamp, 1980.

MORGAN David, « The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n° 3, 1992, p. 231-242.

NATTIEZ Jean-Jacques, « La mémoire et l'oubli », *InHarmoniques*, n° 4, Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 62-71.

STOIANOVA Ivanka, « L'exercice de l'espace et du silence dans la musique de Luigi Nono » dans CHOUVEL Jean-Marc et SOLOMOS Makis (dir.), *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 425-437

SEDES Anne, « L'espace sonore du *Prometeo* de Luigi Nono » dans FERRARI Giordano (dir.), *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 223-238.

Numéros de revues

« Musiques électro-acoustiques », *Musique en jeu*, n° 8, Paris, Seuil, 1972.

« Musiques électroniques », *Revue Contrechamps*, n° 11, Paris, L'Âge d'Homme, 1990.

Index

A

Adimante, 7
 Adorno, Theodor W., 5, 6, 17, 18, 19, 29, 31, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 115, 117, 124, 228, 229, 232, 233, 237, 239, 285, 427, 462, 464, 467, 468, 477
 Albèra, Philippe, 27, 75, 102, 103, 104, 109, 120, 241, 242, 285, 288, 289, 290, 387, 393, 394, 412, 464, 467, 468
 Alleg, Henri, 216, 230
 Anquetil, Eric, 30
 Archimbaud, Michel, 25, 463
 Aristote, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 40, 419, 462, 467, 468
 Artusi, Giovanni, 13

B

Bach, Johann Sebastian, 15, 181, 229, 388, 393, 394, 463
 Bachmann, Ingeborg, 270, 273, 274, 280, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 442, 445, 456
 Bayer, Francis, 305, 467
 Beethoven, Ludwig von, 15, 17, 463
 Benjamin, Walter, 30, 31, 238, 294, 296, 297, 298, 301, 462, 465, 469
 Berg, Alban, 17, 31, 78, 79, 80, 81, 89, 179, 469
 Berio, Luciano, 84, 130, 232, 310, 470
 Berlioz, Hector, 314
 Bernhard, Christoph, 14
 Bertaglia, Michele, 27, 28, 346, 366, 367, 369, 380, 384, 409, 420, 422, 427
 Bimbot, Frédéric, 30
 Boissière, Anne, 19, 66, 72, 90, 100, 106, 109, 464, 468
 Bonnet, Antoine, 3, 23, 30, 187, 189, 190, 288, 298, 431, 465, 469, 470
 Borio, Gianmario, 83, 111, 123, 213, 466, 468
 Bossis, Bruno, 3, 30, 465

Boulez, Pierre, 3, 5, 6, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 151, 154, 155, 160, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 219, 239, 248, 286, 287, 288, 289, 297, 298, 299, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 319, 322, 324, 327, 331, 332, 334, 340, 344, 345, 346, 347, 367, 373, 384, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 470, 477, 478

Brecht, Bertolt, 216, 230
 Buci-Glucksmann, Christine, 33, 389, 391, 392, 393, 409, 417, 420, 424, 468
 Burmeister Joachim, 14

C

Cacciari, Massimo, 27, 241, 258, 259, 262, 270, 275, 284, 294, 346, 367, 409, 420, 427, 449, 452, 466, 479
 Cage, John, 21, 26, 80, 83, 85, 88, 101, 102, 104, 106, 108, 109, 110, 114, 130, 301, 305, 429, 462, 467, 469, 477
 Campbell, Edward, 5, 30, 140, 415, 464
 Cassin, Barbara, 40, 468
 Castanet, Pierre Albert, 399, 470
 Castellengo, Michèle, 99, 290, 468
 Castro, Fidel, 230
 Cazaban, Costin, 306, 307, 468, 470
 Cesare, Giulio, 13, 120, 226
 Cesare, Gulio, 13, 120, 226
 Char, René, 117, 118
 Chouvel, Jean-Marc, 31, 305, 306, 368, 399, 468, 470, 471

Cicéron, 13

D

Dahlhaus, Carl, 31, 37, 38, 40, 41, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 73, 74, 76, 77, 463, 468, 477
 Danuser, Hermann, 83, 111, 123, 468
 De Benedictis, Angela I., 217, 466
 Deleuze, Gilles, 33, 109, 389, 468
 Deliège, Célestin, 18, 25, 28, 105, 117, 119, 147, 170, 207, 461, 462, 465, 468, 470
 Derrida, Jacques, 389
 Desprez, Josquin, 271, 274, 280, 281, 291, 292, 293, 294, 375, 377, 383, 431, 442, 444, 449, 454, 479
 Dewitte, Jacques, 391
 Di Scipio, Agostino, 437
 Dousson, Lambert, 312, 464
 Dufour, Éric, 39, 60, 305, 468, 470
 Dufour, Hugues, 39, 60, 305, 468, 470

E

Edwards, Peter Ivan, 248, 466
 Eimert, Herbert, 19, 84, 126, 130
 Éluard, Paul, 120, 216, 220, 230

F

Fanon, Frantz, 230
 Feneyrou, Laurent, 27, 29, 30, 211, 240, 268, 270, 275, 283, 284, 294, 295, 297, 299, 418, 435, 461, 463, 466, 467, 468
 Ferrand, Françoise, 207, 461
 Ferrari, Giordano, 31, 217, 360, 466, 471
 Forkel, Johann Nikolaus, 59
 Fournier, Bernard, 436, 468
 Frangne, Pierre-Henri, 30, 187, 408, 468, 470
 Fučík, Julius, 120, 213, 216

G

Gabrieli, Giovanni & Andrea, 21
 Gadamer, Hans Georg, 33, 49, 389, 390, 463
 García Lorca, Federico, 111, 120
 Glaucon, 7, 9
 Goeyvaerts, Karel, 83
 Goldet, Stéphane, 437, 468

Goldman, Jonathan, 30, 139, 175, 178, 189, 206, 209, 465

Goléa, Antoine, 25, 465

Guérimand, Mélanie, 436, 470

H

Haller, Hans Peter, 84, 277, 286, 346
 Hanslick, Eduard, 5, 31, 41, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 80, 463
 Harnoncourt, Nikolaus, 31, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 65, 463, 477
 Haydn Joseph, 15, 17, 463
 Herder, Gottfried Herder, 58, 59
 Hölderlin, Friedrich, 245, 295, 365, 435
 Humbolt, Wilhelm von, 60, 68, 80

I

Iddon, Martin, 85, 89, 95, 111, 114, 469

J

Jabès, Edmond, 242
 Jameux, Dominique, 30, 125, 142, 169, 171, 172, 309, 465
 Jankélévitch, Vladimir, 31, 40, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 463, 477
 Joubert, Muriel, 436, 470

K

Kahn, Herman, 230, 231
 Kaslík, Václav, 215
 Klee, Paul, 25, 392, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 421, 445, 462, 463, 468, 469, 479
 Klimt, Gustav, 389
 Kramer, Gidon, 370

L

Lachès, 9
 Lacombe, Hervé, 30, 187, 470
 Le Lannou, Jean-Michel, 5
 Le Touzé, Denis, 436, 470
 Leblanc, Jimmie, 372, 466
 Lissner, Alexandre, 60, 463

Lista, Marcella, 140, 463
 Loos Adolf, 389, 391, 463
 Löwy, Michael, 238, 296, 469
 Loyrette, Henri, 140, 463
 Lucier, Alvin, 437

M

Machado, Antonio, 120
 Machaut, Guillaume de, 271, 272, 273, 274, 280, 281,
 291, 293, 294, 375, 377, 378, 383, 431, 442, 444
 Maderna, Bruno, 19, 21, 83, 84, 111, 114, 122, 125, 130,
 232
 Mager, Siegfried, 19
 Mahler, Gustav, 75
 Malhomme, Florence, 12, 469
 Mallarmé, Stéphane, 103, 108, 118, 176, 394, 435, 469
 Mattheson, Johann, 14, 16, 37, 58
 Mazzolini, Marco, 270, 273, 279, 355, 408
 Melkert, Hella, 244, 248, 466
 Melville, Herman, 270, 278, 280, 376, 383, 413, 456
 Messiaen, Olivier, 88
 Metzger, Heinz-Klaus, 85, 95, 101, 470
 Meyer-Eppler, Werner, 19, 84, 130
 Michaux, Henri, 118, 309
 Monteverdi, Claudio, 13, 463, 469
 Moritz Karl Philipp, 408, 469
 Morrier, Denis, 13, 14, 469
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 15, 17, 463
 Mumumba, Patrice, 230
 Musil, Robert, 433, 469

N

Nattiez, Jean-Jacques, 25, 26, 28, 30, 60, 98, 104, 130,
 137, 143, 154, 159, 189, 207, 310, 316, 326, 334, 341,
 395, 462, 464, 465, 470, 471
 Nicolas, François, 30, 189, 461, 465, 470
 Nielinger-Vakil, Carola, 29, 131, 221, 222, 223, 236,
 237, 241, 244, 245, 268, 269, 300, 301, 360, 362, 366,
 466
 Nono, Luigi, 3, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30,
 31, 32, 83, 84, 85, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117,
 120, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 132, 174, 210, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222,
 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236,

237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248,
 250, 251, 252, 254, 255, 258, 259, 261, 263, 265, 266,
 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 306, 307, 345, 346,
 347, 351, 352, 353, 355, 358, 359, 360, 362, 365, 366,
 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 378, 380, 381,
 382, 383, 384, 387, 390, 392, 403, 405, 408, 409, 410,
 413, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 427, 428, 429,
 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 461, 463, 466, 467,
 469, 471, 477, 478, 479

O

Ockeghem, Johannes, 271, 272, 274, 280, 291, 292, 293,
 377, 382, 431, 442, 449, 454, 479
 Olive, Jean-Paul, 79, 80, 81, 465, 469

P

Paparou, Michael, 215
 Pauler, Klaus, 295
 Pavese, Cesare, 120, 122, 226
 Piano, Renzo, 360, 366
 Piencikowski, Robert, 118, 140
 Pintscher, Matthias, 332
 Pirelli, Giovanni, 230
 Piscator, Erwin, 213, 221, 222, 225, 236, 346
 Platon, 3, 7, 8, 9, 11, 40, 48, 49, 419, 463
 Pousseur, Henri, 83, 114, 470

R

Rammazzotti, Marinella, 31
 Reissig, Elfriede Elisabeth, 29, 244, 250, 256, 257, 259,
 263, 268, 466
 Restagno, Enzo, 23, 27, 84, 110, 114, 346, 418, 419
 Richard, André, 270, 273, 279, 355, 360, 366, 370, 371,
 408, 470
 Rilke, Rainer Maria, 245, 258
 Ripellino, Angelo Mario, 216
 Rizzardi, Veniero, 213, 231, 232, 466
 Rosen, Charles, 14, 15, 16, 436, 463
 Russi, Carlo, 215

S

Sartre, Jean-Paul, 214, 216, 230
 Scabia, Giuliano, 226
 Schaeffer, Pierre, 18, 19, 22, 84, 123, 125, 130, 469
 Scherchen, Hermann, 22, 110, 130, 345
 Schillinger, Joseph, 114
 Schoenberg, Arnold, 17, 20, 21, 24, 31, 71, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96, 98,
 105, 110, 111, 112, 113, 117, 124, 133, 183, 214, 215,
 229, 240, 295, 387, 388, 389, 391, 392, 394, 427, 428,
 464, 468
 Sciarrino, Salvatore, 372
 Sédès, Anne, 31, 360, 361, 469, 471
 Smith, William O., 231
 Socrate, 7, 8, 9
 Solomos, Makis, 31, 305, 306, 368, 373, 384, 399, 469,
 470, 471
 Steinecke, Wolfgang, 83, 101, 111, 112, 131
 Stenzl, Jurg, 215, 301, 467
 Stockhausen, Karlheinz, 18, 21, 83, 85, 102, 110, 114,
 125, 126, 232, 310, 469
 Stoianova, Ivanka, 31, 368, 369, 471
 Stravinsky, Igor, 88
 Svoboda, Josef, 22, 215, 346

T

Tarkovski, Andreï, 372, 383, 466
 Thévenin, Paule, 25, 462

U

Ungaretti, Giuseppe, 120

V

Van Troi, Nguyen, 231
 Varèse, Edgar, 21, 88, 112, 114, 174
 Vedova, Emilio, 22, 131, 211, 212, 215, 225

W

Webern, Anton von, 17, 19, 31, 75, 76, 80, 81, 83, 86, 87,
 88, 89, 92, 111, 113, 182, 396
 Weiss, Peter, 131, 221, 222, 236, 240
 Whittall, Arnold, 5
 Wittgenstein, Ludwig, 39, 464, 467
 Worringer, Wilhelm, 389

Z

Zarlino, Gioseffo, 12, 13
 Zuccheri, Marino, 226

Sommaire

Remerciements.....	3
Introduction	5
Partie n°1. La problématique moderne du discours musical, un contexte fertile pour l'émergence d'une logique orientée vers les musiques mixtes.....	35
Chap. 1 : Le paradigme discursif de la musique à l'épreuve de la modernité	37
1. Le « discours musical » : une notion aux définitions multiples	41
<i>Le « discours sonore » de Nikolaus Harnoncourt, une approche langagière néobaroque de l'œuvre musicale.....</i>	<i>41</i>
<i>« “L'espressivo” inexpressif » de Vladimir Jankélévitch : l'opposition fondamentale du principe discursif et de la musique</i>	<i>48</i>
<i>Carl Dahlhaus et le moment esthétique de la musique absolue : une approche philosophique de la discursivité en musique.....</i>	<i>57</i>
2. Vers un épuisement <i>logique</i> du discours musical, un acte fondateur de la modernité ?	65
<i>Une réévaluation « par le bas » de la cohérence de l'art : Adorno et le concept de logicité</i>	<i>66</i>
<i>Vers une discursivité musicale dialectique : logique de l'œuvre, logique du matériau.....</i>	<i>70</i>
<i>Modernité musicale et crise de la logique de l'œuvre</i>	<i>73</i>
Chap. 2 : Au temps de Darmstadt, l'épuisement du discours musical.....	83
1. Repenser la logique musicale : une trajectoire Boulez-Adorno	85
a. Une nouvelle crise de la logique musicale à partir du sérialisme intégral.....	85
<i>La problématique du sens et le « vieillissement de la Nouvelle Musique » selon Adorno.....</i>	<i>88</i>
<i>Pierre Boulez et le principe de potentialité : une réponse indirecte à la critique adornienne.....</i>	<i>96</i>
b. Nécessité d'une logique musicale renouvelée contre l'indétermination.....	101
<i>Une convergence esthétique vers le refus du modèle « anesthétique » de John Cage.....</i>	<i>101</i>
2. Boulez-Nono : un parcours esthétique convergeant vers une intégration logique des moyens électroacoustiques	110
a. Convergences et divergences de deux projets sériels originaux	110
<i>Musique vocale et logique musicale : la problématique de la mise en musique de textes littéraires ...</i>	<i>117</i>
b. L'apport de la musique électronique dans le renouvellement de la logique musicale.....	123
<i>Vers une théorie de la musique « mixte » dérivée du principe de virtualité</i>	<i>125</i>
<i>Le renouvellement du matériau musical et l'expérimentation pratique de l'électronique chez Luigi Nono</i>	<i>130</i>

Partie n°2. L'écriture mixte contre une pensée univoque du discours musical.....	135
Chap. 3 : Répons et l'émergence d'un modèle mixte dans la pensée musicale de Pierre Boulez.....	137
1. De la forme mobile de la <i>Troisième Sonate</i> à la virtualité du discours musical de <i>Répons</i>	140
a. Au niveau morphologique : une structure à deux « formants »	143
b. Au niveau syntaxique : une structure en tropes et commentaires	155
2. Une requalification de la perception pour le renouvellement de la logique musicale.....	173
a. Une définition compositionnelle de la perception	174
<i>Assimilation thématique de principes acoustiques</i>	176
<i>Penser une cohérence musicale mixte non tempérée à travers la « résonance » et « l'aura »</i>	185
b. Un régime d'a-perception au service d'une écoute multiple : le cas particulier de la dernière version de <i>Répons</i>	191
<i>Une ultime révision sous le mode de la description</i>	192
<i>Suspension du déroulement de l'œuvre et structure auratique réflexive : une conclusion anticipée du discours sous le mode de l'épuisement de l'écriture</i>	202
<i>L'antiphonie : un modèle formel adapté à une conception virtuelle de l'œuvre de musique mixte</i>	207
Chap. 4 : Luigi Nono et l'électroacoustique. « Étranger » l'écriture musicale pour la renouveler	211
1. D'une dramaturgie musicale engagée à la remise en cause du <i>logos</i> de la musique, réflexions sur l'intégration de l'électronique au projet esthétique de Luigi Nono	213
a. Narration multiple et récit éclaté : l'ouverture nécessaire de la logique pour un théâtre musical moderne	213
<i>Vers une fonctionnalisation des outils technologiques : les narrations virtuelles de Die Ermittlung</i> ..	221
b. Extensions musicales des nouvelles perspectives théâtrales : vers une dramaturgie de la perception ...	225
<i>Un régime d'écriture contrapuntique spécifique : l'élargissement polyphonique de la monodie</i>	229
<i>Une conception virtuelle et collective du discours musical</i>	238
2. Une approche « négative » du discours musical	241
a. Une approche renouvelée du thématisme.....	243
<i>Infléchissement de la relation dans la composition musicale</i>	245
<i>Déformation des structures narratives</i>	255
<i>Polycentrisme et fragmentation du discours</i>	267
b. L'électronique en temps réel : un support pour la négation du discours musical.....	275
<i>Résonance et aura dans l'esthétique mixte de Luigi Nono</i>	288
Partie n°3. L'espace et l'ornement, deux paradigmes pour l'organisation de la pensée musicale mixte ?	303
Chap. 5 : Implications spatiales du rejet des structures développantes et déductives de la logique.....	305
1. « L'espace sonore » de Pierre Boulez : vers une approche discriminante et structurale de la spatialisation	308

a.	Une approche <i>discursive</i> et déréalisée de l'espace sonore : héritage d'une méthode post-sérielle ..	310
	<i>Une ambiguïté terminologique fondamentale</i>	310
	<i>Répartition des espaces paramétriques dans la dialectique formantique de Répons</i>	317
b.	Une spatialisation à deux fonctions	331
	<i>Discrimination spatiale de l'écriture « ordonnée »</i>	335
	<i>L'espace au service de la dérivation mixte des structures entropiques</i>	340
2.	L'espace « non-géométrisable » de Luigi Nono : pour une pensée renouvelée de la musique à partir de la <i>dis-location</i> de sa présentation	345
a)	Une acception mixte de la spatialisation.....	347
	<i>Une première approche fonctionnelle de l'espace : la complémentarité des écritures dans Das atmende Klarsein</i>	347
	<i>Un critère d'immersion au service d'une relocalisation de l'œuvre</i>	360
b)	L'espace, Autre du discours	367
	<i>De la réverbération à l'écriture réflexive</i>	367
	<i>Un contrepoint d'espace conceptuels : l'exemple de Risonanze erranti</i>	373
Chap. 6 : Un raisonnement spatial présenté dans l'ordre de la succession : une problématique ornementale ?		387
1.	La fonction émancipatrice de la variation.....	393
	<i>Une évolution discursive en spirale, le rituel de Répons</i>	393
	<i>L'ornementation « sonore » comme déformation de la logique musicale</i>	403
2.	La dialectique du fond et de la surface, un mode subversif de raisonnement musical ?	410
	<i>Une leçon de Paul Klee</i>	410
	<i>Le mode ornemental vénitien, une articulation singulière du temps vers l'espace</i>	418
Conclusion		427
Table des figures		439
Annexes		447
Table des annexes		449
Annexe n°1 : Polyphonie mixte, section 5 mes. 1-15, ...sofferte onde serene		451
Annexe n°2 : Reproduction du texte préliminaire de <i>Das atmende Klarsein</i> rédigé par Massimo Cacciari [ALN 45.02.01/01-03]		452
Annexe n°3 : Traitement des citations des groupes « Josquin » et « Ockeghem », <i>Risonanze erranti</i>		454
Annexe n°4 : Plan de la forme fragmentaire de <i>Risonanze erranti</i>		455

Annexe n°5 : Répartition des fragments poétiques, <i>Risonanze erranti</i>.....	456
Annexe n°6 : Distribution des fonctions spatiales dans les trois derniers chœurs, <i>Das atmende Klarsein</i>.	458
Annexe n°7 : Distribution des fonctions spatiales de la première section de flûte basse, <i>Das atmende Klarsein</i>	459
Bibliographie.....	461
Index	473
Sommaire	477

Titre : Critique du discours musical et émergence d'une pensée « mixte » dans les œuvres électroacoustiques de Pierre Boulez et Luigi Nono

Mots clés : discours musical ; musiques électroacoustiques ; analyse musicale ; XXe siècle ; logique

Résumé : Alors qu'il est interrogé sur la nature fragmentaire de l'écriture se faisant jour dans ses dernières œuvres, Luigi Nono affirme : « la logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. » En signifiant ainsi son opposition au discours musical, le compositeur italien ne revendique pas seulement le refus du principe de déduction et l'univocité du développement : c'est le fondement même de l'expression musicale occidentale qu'il considère comme caduc. Car la musique écrite appartient aux disciplines du *logos*, domaine de la pensée et de sa loi d'intelligibilité auquel elle a longtemps été inféodée, même lorsque ses théoriciens ont revendiqué son autonomie. Aussi, la notion de discours musical se rapporte à un modèle de raisonnement hérité de la pensée syllogistique issue de la rhétorique aristotélicienne. Décliné au cours de son Histoire sous les méthodes du contrepoint, du développement ou encore de la variation, le principe d'engendrement causal de la forme révèle néanmoins son aporie à partir de la première moitié du XX^e siècle.

La génération de compositeurs se retrouvant à Darmstadt au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se confronte alors à une double difficulté. D'une part, le renouvellement des structures logiques de la musique apparaît comme une véritable urgence afin de libérer l'écriture musicale de la rigidité des systèmes qui l'ont dirigée depuis la fin de la Renaissance. D'autre part, l'avènement des nouvelles technologies dévoile la richesse du phénomène sonore et intime à repenser l'expression musicale au contact de ce matériau inédit qui ne peut se réduire aux procédés compositionnels instrumentaux. Dès lors, l'acte d'écriture s'enrichit d'une responsabilité critique, en ce qu'il doit se satisfaire à l'exigence d'une articulation logique tout en rompant avec la rigidité d'un discours univoque imposé à l'écoute. C'est dans ce contexte que Pierre Boulez et Luigi Nono propose une esthétique musicale mixte fondée sur la virtualité, l'espace et la résonance au cours des années 1980, instaurant un régime discursif unifiant l'hétérogène sans le contraindre ni l'abolir.

Title : Criticism of the musical discourse and emergence of an "electroacoustic" thought in Pierre Boulez' and Luigi Nono's electroacoustic works

Keywords : musical discourse ; electroacoustic music ; music analysis; 20th century; logic

Abstract : When he is questioned about the fragmentary nature of the writing appearing in his last works, Luigi Nono asserts: "the logic of the discourse is something terrifying for me." By standing against the musical discourse, the Italian composer does not just claim his refusal of the principle of deduction and the univocity of the development: he also considers the foundation of the western musical expression as obsolete. Indeed, written music belongs to the disciplines of the *logos*, the domain of the thought and its law of comprehensibility in which it was enfeoffed for centuries, even when the theorists claimed its autonomy. So, the notion of musical discourse relates to a model of reasoning inherited from the syllogistic thought of the Aristotelian rhetoric. Declined during its History under the methods of the counterpoint, the development or the variation, the principle of causal establishment of the form reveals its aporia since the first half of the 20th century.

Then, the composers who went to Darmstadt after the World War II confront themselves with a double difficulty. On one hand, the renewal of the logical structures of the music appears as an urgency to release the musical writing of the rigidity of the systems which managed it since the end of the Renaissance. On the other hand, the advent of the new technologies reveals the richness of the sound phenomenon and suggest to reconsider the musical expression in order to integrate this material, which cannot be reduced to the writing processes of instrumental music. Therefore, the act of composing is enhanced by a critical responsibility because the composer has to fulfill the requirement of a logical articulation while he abolished the rigidity of an unambiguous discourse imposed on the listening. It is in this context that Pierre Boulez and Luigi Nono propose an electroacoustic aesthetics based on virtuality, space and resonance during the 1980s, establishing a discursive regime which unifies the heterogeneous without forcing it nor abolishing it.