Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 70

Buchbesprechung: Livres
Autor: Albèra, Philippe / Noubel, Max / Donin, Nicolas

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch : une esthétique musicale de la mort (1969-1975)
Grégoire Tosser
L'Harmattan, Paris, 2000 (207 pages).

CHOSTAKOVITCH ET LA MORT

Il est souvent difficile de rendre compte des livres publiés par L'Harmattan dans le domaine musical : certains d'entre eux proviennent tout simplement d'un travail universitaire situé en deçà même de la thèse, et pour consciencieux qu'ils puissent être, ne parviennent pas à atteindre les exigences d'un travail musicologique accompli. Le sujet de Grégoire Tosser est intéressant, bien que le terrain d'une « esthétique de la mort » soit toujours un peu dangereux. Mais son traitement déçoit. L'auteur ne parvient pas à remplir le contrat qu'il s'est proposé lui-même, à savoir de « montrer comment la thématique de la mort détermine une véritable *philosophie du temps musical*, qui intègre le phénomène mortel en tant que pierre angulaire pour atteindre une vérité artistique supérieure » (on décèle, dans de telles phrases, les risques d'égarement). L'approche des œuvres reste par trop descriptive ; les réflexions demeurent à la surface des problématiques étudiées. Si ce livre est un guide utile, ponctuellement, pour l'approche des thématiques des dernières œuvres de Chostakovitch, donnant en effet les informations nécessaires, il n'est pas suffisamment approfondi, ni suffisamment abouti. Le contexte politique y est par ailleurs escamoté. Il manque donc toujours une étude poussée d'une œuvre qui connaît une large diffusion dans les concerts, mais pour laquelle il manque encore, en langue française, les véritables sources d'informations (la biographie de Krzystof Meyer chez Fayard restant elle aussi à la surface du phénomène). *Philippe Albèra*

Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956)
Michèle Alten
Paris, L'Harmattan (Coll. Logiques sociales / Musiques et champ social), 2001 (000 pages)

L'INDÉPENDANCE FACE AU POLITIQUE

Depuis quelques années déjà nous sommes entrés dans une période où il va être possible de produire un discours véritablement historique sur la musique des années 1940, 50 et 60. Plusieurs livres en français parus tout récemment semblent indiquer une volonté de mettre à profit la distance qui nous rend désormais étrangers – voire incompréhensibles – certains discours, certaines démarches, certaines traces ou témoignages de « la vie musicale sous Vichy »[1], des « conflits de la musique française » de Vichy à 1965[2] ou encore de « l'indépendance artistique face au politique » en France à l'époque de la guerre froide.

À l'évidence, il ne s'agit pas pour Michèle Alten de bousculer des idées reçues sur la manière dont la bipolarisation du monde s'est effectuée et a été vécue dans le milieu musical français, mais bien plutôt de permettre au lecteur de découvrir ou de se rappeler – avec stupeur et/ou compassion – l'ancrage dans le quotidien de luttes idéologiques dont l'omniprésence et le caractère caricatural apparaissent désormais inimaginables. Aussi ne doit-on pas entendre le sous-titre du livre comme sa problématique explicite, mais comme un problème sur lequel on bute sans cesse en étudiant cette période – sans avoir nécessairement les moyens heuristiques de le transformer en fil conducteur de la recherche. L'emploi indéterminé du terme « le politique » accentue le caractère à la fois massif et insaisissable de ce problème, comme on le comprend à la fin de l'introduction : « notre ambition vise avant tout à comprendre comment, dans une période de forte mobilisation idéologique, le politique peut entrer en résonnance [sic] avec le musical » (p.13). Dans le même paragraphe, l'auteur laisse d'ailleurs entendre que le « caractère passionnel » de l'engagement des témoins qu'elle a interviewés (source exclusive d'une partie de ses informations) l'empêche de pousser au bout certaines analyses qui pourraient être jugées dérangeantes. Jugé à l'aune de cette volonté de pointer les interactions entre musique et politique, mais également à celle des contraintes liant un surcroît d'informations à la difficulté de leur manipulation critique, l'ouvrage est une réussite.

Pour appréhender l'évolution des positions des uns et des autres, l'auteur choisit d'adopter une périodisation traditionnelle : mise en place (de l'immédiat après-guerre à la diffusion en France de la doctrine Jdanov) ; durcissement des « années de fermeture » (guerre froide) ; le dégel ou « la fin du dogmatisme musical » (1953-1956). A l'intérieur de cette délimitation, trois chapitres par partie font le va-et-vient entre URSS et France, entre pratiques populaires et cercles d'élite, entre monde de l'idéologie écrite (d'après les rubriques musicales des revues engagées) et monde des œuvres musicales (réception de l'activité musicale soviétique ; créations des « musiciens progressistes » français). Le choix de sources couvrant continûment la décennie envisagée implique parfois des redondances d'une partie à l'autre : non seulement des répétitions littérales (citation identique pp. 23 et 46) ou des incohérences narratives (on « découvre » l'action de Renaud de Jouvenel p. 103, alors qu'il y était fait référence dès la p. 65), mais aussi de véritables *retours à* : la question passionnante et épineuse de l'interprétation communiste de Bartók est introduite pp. 37 et 41, réapparaît p. 80, puis p.125, etc. — de sorte qu'un débat de fond affleure de façon fragmentaire, alors qu'il aurait pu faire l'objet d'une analyse marquante si l'auteur s'était dégagée d'un carcan chronologique dont la nécessité ne saute pas toujours aux yeux. Les problèmes auraient également pu être posés à partir du cas de la réception du jazz, musique à la fois populaire (c'est l'aspect qui prévaut au début) et américaine. Mais ce fil n'est que peu suivi. Certaines lacunes sont plus gênantes ; ainsi, la variété des objets étudiés (disques, chorales, œuvres de circonstance, commandes radiophoniques, presse, etc.) ne saurait faire oublier l'absence des partitions : les œuvres citées, souvent méconnues aujourd'hui, n'existent plus ici que par leur titre[3], comme si elles n'étaient pas produites et mises en forme par des compositeurs et des éditeurs, annotées par des interprètes, écoutées par un public. Et surtout, comme si elles ne méritaient pas d'être entendues et analysées. C'est à croire que leur langage musical importe peu, ou peut-être va de soi, alors même que l'auteur prend soin de marquer régulièrement les contradictions et les paradoxes qui accompagnent, chez les compositeurs, le refus ou au contraire la volonté d'incarner une idéologie dans la sphère « autonome » de la composition. (Ainsi, que signifie concrètement « écrire de façon à être compris [tout de suite] » (p. 79) pour Serge Nigg en 1948 ? On aimerait le savoir).

D'une manière générale, ce qui peut laisser le lecteur inassouvi, ce n'est pas tant certaines insuffisances des sources que leur manipulation : il n'y a jamais aucun croisement ou recoupement entre deux sources comparables ; beaucoup d'éclaircissements sur les nombreux textes cités semblent sous-entendus (car trop évidents ?), même lorsqu'on peut s'attendre à ce que le lecteur ne possède pas les clés pour restituer de lui-même les éléments contextuels nécessaires. Souvent, les deux défauts à la fois pourraient être supprimés, comme par exemple dans ce passage : « À la même époque, Frédéric Robert s'insurge contre le parti-pris d'un ouvrage collectif sur la musique russe qui défend Stravinski au détriment de la musique soviétique et [condamne] l'analyse de Boulez » (p. 167) ; il suffirait de nommer l'ouvrage (*Musique russe*, Paris, PUF, 1953 ; 2 vol.) et le «défenseur» (Souvchintski) pour situer les enjeux intellectuels du jugement de F. Robert — « l'explication de texte universitaire de cuistreuse mémoire » de Boulez n'étant rien d'autre que l'article « Stravinsky demeure »...

La question sous-jacente qui n'est pas éclaircie et qui induit ce facteur d'incertitude dans la méthode, c'est celle du statut de l'auteur ; on a envie, presque à chaque page, de demander : qui parle ? En effet, l'auteur évite souvent de citer ses sources littéralement et préfère en fournir un résumé dans un style oscillant entre indirect et indirect libre. Or, particulièrement dans une situation d'univocité des sources, le lecteur ne peut pas toujours déterminer quelle instance assume la parole, en particulier lorsque celle-ci est un jugement. De sorte que certains passages peuvent être lus comme un résumé ironique par Michèle Alten d'un fait historique, ou bien comme le report sans guillemets d'un document de propagande presque trop grossier pour être cru. L'ambiguïté induite par cette conception du récit historique est accentuée par certains détails : ainsi des fluctuations et imprécisions dans la restitution des noms propres étrangers, qui ne sont pas exploitées en tant qu'indice (quand l'auteur évoque « Emile Guillels », elle s'approprie une orthographe d'époque sans indiquer que la manière dont on exotise ou non, dont on falsifie ou non un patronyme russe pouvait, surtout vers 1950, avoir des implications politiques).

Ce dernier point peut s'expliquer par le fait que l'accent soit mis sur le point de vue soviétique et pro-communiste. A ce sujet, on peut regretter, au vu du titre assez ouvert (il s'agit de tous les musiciens français, pris dans un contexte), que les modalités de contestation du discours communiste soient beaucoup moins étudiées que celui-ci ; d'autre part, on sait peu de chose de l'existence ou non de musiciens apolitiques ou extérieurs au débat, et du sens que prenait leur activité aux yeux des deux camps. Par ailleurs, il aurait pu être stimulant d'adopter une lecture résolument marxienne du problème, prenant notamment en compte la question des ressorts économiques du combat musical. Où est l'argent ? les idéologues et les musiciens sont-ils « sincères » ou « achetés » ? Dans quelles mesure peuvent-ils être les deux en même temps ? Seules deux allusions à l'argent (pp. 105 et 142) montrent que l'auteur a pu avoir accès à cet aspect du problème, mais elle ne donne presque aucune indication complémentaire ; peut-être serait-ce quasi impossible à réaliser — mais alors cette impossibilité donnerait elle-même matière à réflexion.

Pour finir, on ne saurait assez remercier Michèle Alten d'avoir ouvert un immense dossier et mis dans notre champ de vision un ensemble de problèmes aujourd'hui sous-estimés, ainsi que de nombreux documents et références d'époque. Si l'idéologie est ce dans quoi on baigne au point de ne pouvoir le nommer, le travail de l'historien est de se tenir au dehors du système. Il n'est pas rare que l'auteur adopte cette position féconde d'extériorité, ainsi dans ce développement (p. 158) où elle pose la question de la culture de masse successivement dans les termes de la situation soviétique, et de l'occidentale, puis conclut : « il va de soi que l'établissement d'un tel parallèle est littéralement impensable pour les artistes et les intellectuels engagés de l'époque » ? Pourquoi impensable ? après lecture de ce livre, on a de solides éléments de réponses ; espérons aussi que les recherches de l'auteur et sa grande familiarité avec des sources variées et désormais rares nous permettront de formuler un jour le problème précisément *à partir* de tels paradoxes, tels qu'ils étaient perçus ou non par les contemporains. *Nicolas Donin*

1 Myriam Chimènes (éd.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles : Complexe, 2001.
2 François Porcile, *Les conflits de la musique française (1940-1965)*, Paris : Fayard, 2001.
3 ...lorsqu'il est exact. Ainsi, « *En édifiant ta patrie tu défends la paix* » de « Waclaw Dobias » (p. 89) devient à la page suivante « *Édifie ta patrie, tu renforceras la paix*, de V. Dobias » : que croire ?

Les conflits de la musique française : 1940-1965
François Porcile
Fayard, Paris, 2001 (412 pages).

LES CONFLITS DE LA SCÈNE FRANÇAISE

Entre le retour de captivité de Messiaen, qui apporte avec lui le formidable *Quatuor pour la fin du temps*, auquel il adjoindra une préface significative sur son langage rythmique, et la commande d'État que le même Messiaen honore avec *Et expecto resurrectionem mortuorum*, une pièce qui commémore les victimes des deux guerres mondiales et qui sera créée devant le Général de Gaulle à la Cathédrale de Chartres, François Porcile suit avec légèreté et perspicacité les multiples mouvements de la scène musicale française, qui est essentiellement une scène parisienne. Se dessine en filigrane, entre ces deux événements liés à Olivier Messiaen, le passage de la musique nouvelle d'une situation marginale à la reconnaissance officielle. En une série de chapitres bien enlevés, truffés d'anecdotes qui tiennent lieu, dans une certaine mesure, d'analyses, l'auteur décrit les combats d'idées, la constitution de « clans » esthétiques opposés, les rapports entre les compositeurs et les mécènes ou les institutions officielles, faisant ainsi le portrait d'une époque en pleine ébullition. L'éditeur parle au revers du livre de la « trajectoire singulière de cette période foisonnante et belliqueuse », bien que l'on puisse dire la même chose, ou presque, de bien des époques précédentes : toute plongée à l'intérieur d'un moment d'histoire fait apparaître la fameuse querelle des Anciens et des Modernes, la tension entre des individualités originales et des organismes figés, le foisonnement des esthétiques qui s'excluent les unes les autres. Avec la distance du temps, il eût été possible de poser sur cette époque un regard plus critique, en s'appuyant sur une véritable étude des styles musicaux (ils ne sont ici évoqués que de façon extérieure). Mais le livre appartient plutôt au genre du récit, de la chronique, à celui d'une étude historique générale. L'auteur a vécu cette époque, et il en dresse des tableaux colorés, sans prendre véritablement position, si bien que les esthétiques les plus diverses, mais aussi les hiérarchies entre les démarches et les œuvres sont mises à plat. L'énumération des faits, des noms et des œuvres s'accompagne d'une utilisation raisonnable de sources exclusivement franco-françaises (la correspondance de Poulenc est particulièrement mise à profit). Lui-même réalisateur de films, François Porcile consacre un long chapitre aux compositeurs qui ont travaillé dans le domaine du cinéma, sujet en effet peu exploré par la musicographie. Ce roman de l'époque contemporaine est divisé en trois grands chapitres intitulés « musique occupée », « musique libérée » et « musique éclatée » ; comme ces titres l'indiquent, l'un des mérites du livre est de replacer les débats esthétiques dans un contexte historique souvent tendu. *Philippe Albèra*

L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg : formes et fonctions
Georges Starobinski
Peter Lang, Berne, New York, Vienne, 2000 (305 pages).

L'IDÉE FIXE OU LA PENSÉE DE L'ÉCART

Georges Starobinski avait déjà montré des affinités avec la musique d'Alban Berg à travers plusieurs articles. La publication de son ouvrage consacré aux formes et aux fonctions de l'ostinato dans l'œuvre du Viennois, qui s'appuie pour l'essentiel sur sa thèse de doctorat, confirme sa remarquable connaissance de l'univers bergien. Une des nombreuses qualités de cette étude est qu'elle dépasse le cadre de son sujet. Non pas que ce cadre soit ici trop restreint — on connaissait déjà l'importance des processus répétitifs chez Berg même si, à notre connaissance, ils n'avaient jamais été analysés aussi systématiquement et avec autant de pertinence — mais parce que la focalisation sur cette technique d'écriture, que Berg utilise avec une grande diversité de moyens, permet en fait d'aborder l'ensemble de sa pensée musicale. Un autre intérêt majeur est que cette utilisation de l'ostinato — et par extension la pensée musicale qui en découle — est constamment replacée dans son contexte historique et confrontée à celles des compositeurs de son époque mais aussi du passé. Une démarche qui s'avère d'autant plus nécessaire que, dès les premières lignes de son avant-propos, Georges Starobinski prend soin de rappeler que « le recours à l'ostinato compte au nombre des phénomènes les plus significatifs de la musique du début du vingtième siècle ». Cet ostinato, l'auteur le définit comme « une exception qui se manifeste par sa négation d'une certaine norme, par l'écart qui l'en sépare ». D'emblée, on mesure la différence de conception entre les membres de l'École de Vienne, pour qui ce statut d'exception sera préservé, et Stravinsky ou même Bartók, pour qui la prolifération de l'ostinato le fait passer de l'exception à la norme.

Dans la première partie, Georges Starobinski retrace l'historique de l'ostinato, créant des rapprochements pertinents avec les expériences bergiennes. Ainsi, les procédés médiévaux de la *talea* et du *color* (dont l'auteur prend soin de préciser qu'ils ne procédaient, à leur époque, d'aucune intention particulière — mais constituaient la norme), se retrouveront par exemple dans la combinaison d'ostinatos rythmiques et mélodiques dans l'« Interlude » qui suit la scène de l'auberge du deuxième acte de *Wozzeck*. Le *lamento*, forme particulière de basse obstinée de l'ère baroque, semble renaître dans le chromatisme descendant qui revient avec insistance au cours de la dernière pièce (passacaglia) des *Altenberg-Lieder*. La passacaille trouvera d'ailleurs les faveurs de Berg car elle constitue une structure non directionnelle où, malgré d'incessantes variations, les événements ne progressent pas, assurant ainsi cet ancrage temporel qui est « sans doute l'une des incidences essentielles de l'ostinato ». Les passacailles et les basses obstinées utilisées par Berg sont largement analysées d'un point de vue syntaxique dans la dernière partie du livre. La conception de l'ostinato de l'École de Vienne est ensuite évoquée à la lumière des écrits de Berg lui-même et de ceux de Schoenberg. Chez Berg comme chez Schoenberg, « la répétition insistante ne trouve sa justification que dans la mesure où elle s'intègre dans une pensée musicale fondée sur le développement par variation ». Un principe fondamental qui l'oppose à toutes les formes de répétition mécanique et « motorique » utilisées par Stravinsky. Alors que ce dernier utilisera l'ostinato rythmique pour garantir dans ses œuvres la permanence du mouvement, les Viennois verront dans la répétition de formules mélodiques la possibilité d'instaurer dans leur musique une temporalité statique. Chez Berg particulièrement « c'est parce qu'elle rencontre la résistance d'un mouvement que l'immobilité atteint son comble d'expression. Autant dire que c'est un ostinato statique que l'on rencontrera dans ses partitions ». Mise en lumière tout au long du livre, la singularité de la pensée bergienne, son indépendance vis-à-vis des deux autres Viennois et, tout particulièrement du maître, se manifeste ici dans sa constance à utiliser l'ostinato. Si l'ensemble du groupe y recourut avec la même fréquence durant la période d'atonalité libre, « Berg sera le seul à conserver cette prédilection après l'adoption de l'écriture dodécaphonique ».

De la *Sonate* op. 1 à *Lulu*, « Berg n'a cessé de composer des œuvres à la manière de véritables récits ». Georges Starobinski propose dans la seconde partie intitulée « Temporalité et sémantique : l'esthétique du temps suspendu », une « *écoute* attentive » de la musique « qui tienne compte des poèmes et des livrets pour les œuvres vocales, d'éventuels programmes secrets ou déclarés pour les œuvres instrumentales, des commentaires de Berg » et où l'ostinato en tant que suspension du devenir musical a pour fonction de « donner à sentir le temps qui s'appesantit dans toute sa longueur ». Plusieurs thèmes essentiels sont abordés : la propension de Berg à éluder la fin de ses œuvres, propension qui par le biais de l'ostinato crée non pas tant « des formes ouvertes que des fins ouvertes » (les deux derniers mouvements de la *Suite Lyrique*, la fin de *Wozzeck*) , l'état d'attente générateur de tension dramatique qui revêt un rôle majeur dans les deux opéras (attente précédant les meurtres de Marie et de Lulu), l'idée fixe omniprésente dans toute l'œuvre de Berg et notamment dans ses opéras (personnages de *Wozzeck* en proie à des obsessions, refoulement du souvenir du père assassiné au moment où, dans *Lulu*, Alwa voudrait pouvoir s'abandonner à la passion)… « Comment mieux dire le ressassement obsessionnel de la pensée, avec son cortège d'angoisses, de cauchemars et de violences chaotiques, que par la répétition inlassable de la matière musicale, par l'ostinato ? ». Tous les thèmes traités, qui reflètent d'ailleurs les névroses d'une société viennoise « fin de siècle », montrent à quel point, dans toute la musique de Berg, psychologie et structure formelle sont en totale adéquation.

Avec la troisième partie, « Syntaxe », l'auteur nous fait pénétrer au cœur de l'écriture bergienne. Structures diastématiques, dimension rythmique et métrique sont traitées séparément. Si cette démarche a l'avantage de passer au crible l'ensemble des techniques de composition sans jamais perdre « l'écoute » ni oublier de laisser palpiter la musique, elle a l'inconvénient de fragmenter l'analyse des œuvres sur l'ensemble de cette étude. Cette réserve ne concerne pas le propos érudit et d'une exemplaire clarté (remarquable transition de l'analyse mélodique vers l'analyse rythmique) de Georges Starobinski, qui multiplie les références croisées entre les œuvres de Berg et celles de ses contemporains et qui souligne constamment les interactions entre espace sonore et espace temporel, mais tient à la nature même d'un travail de doctorat qui implique un telle démarche analytique. A la lecture de ce chapitre, on mesure à quel point la démarche créatrice de Berg fut indépendante. Sa liberté vis-à-vis de la tonalité, qu'il intègre à sa musique à des fins expressives aussi bien dans les œuvres les plus atonales que dans celles adoptant la série, est mise en corrélation avec sa liberté vis-à-vis de la métrique traditionnelle qu'il utilise occasionnellement au sein d'une prose rythmique fondée le plus souvent sur l'irrégularité et l'asymétrie. Mais ce qui ressort le plus de cette étude syntaxique de l'ostinato, c'est la modernité de la pensée bergienne : certains procédés techniques anticipent les tendances de la musique à venir. Ainsi, pour ne donner que quelques exemples, le sérialisme intégral est annoncé dans la technique du rythme thématique élaborée dans *Wozzeck*, la stratification de progressions rythmiques et les modulations métriques préfigurent les recherches rythmiques de Carter, les saturations de l'espace sonore dans les *Altenberg-Lieder* regardent vers les micropolyphonies de Ligeti.

Incontestablement, l'ouvrage de Georges Starobinski, par la précision de ses analyses, par la diversité des sujets abordés, complète très utilement une bibliographie pourtant déjà riche et de qualité. *Max Noubel*

L'expressivité de l'oubli : essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité
Michel Ratté
La Lettre volée, Bruxelles, 1999, (000 pages).

AU-DELÀ DE LA MODERNITÉ ?

Derrière ce titre ambitieux se cache une spéculation philosophico-esthétique difficile, à travers laquelle l'auteur tente d'ouvrir une voie nouvelle à la réflexion sur la musique. La thèse, énoncée d'emblée, est la suivante : « la musique de la modernité exprime symboliquement – c'est-à-dire dans l'autonomie de sa forme – le sentiment de l'oubli ». En d'autres termes, Michel Ratté essaie de réintroduire l'élément expressif à l'intérieur d'un concept artistique fondé sur l'immanence de la forme, et sur le caractère problématique de la représentation ; ce n'est pourtant pas en tant qu'expression de quelque chose, au sens d'une esthétique traditionnelle, mais comme « pure affectivité de soi », qui échappe à la communication avec autrui. Il n'est pas facile de suivre l'auteur à travers sa phénoménologie de l'expression, qui s'appuie sur les travaux de Michel Henry, mais il résume lui-même son idée en parlant du moment où la mémoire « perd sa représentation » et est « renvoyée radicalement à elle-même comme conscience de l'oubli, auto-affectation de la subjectivité dans le sentiment de l'absence de la représentation ». Ratté part du constat de Hegel sur l'évanescence du son, liée à la négativité, pour asseoir son concept ; il le dresse contre la théorie matérielle des formes d'Adorno, par laquelle le philosophe, selon lui, tente de « sauver la vie intérieure – appelée cette fois " durée ", " mémoire " ou " souvenir " – en faisant appel à Bergson ». La discussion avec Adorno parcourt tout l'ouvrage, au point de rendre difficilement saisissable la spécificité de l'idée centrale du livre, qui n'apparaît finalement qu'en filigrane. L'approche phénoménologique de Ratté bute par ailleurs sur la réflexion historique d'Adorno, dont il ne reconnaît pas l'enjeu au niveau philosophique ; cela débouche sur une critique de l'opposition entre art sérieux et culture de masse, qui se double d'une opposition entre médiation et immédiateté, dont le célèbre concept de « musique informelle » ne parvient pas, selon Ratté, à surmonter les apories. L'auteur voudrait au contraire privilégier l'idée de l'improvisation par rapport à la toute-puissance de l'écriture, et tout en rapportant les idées d'Habermas, lequel chercherait à « sauver » la culture de masse et à réconcilier le concept de modernité avec celui de communication sociale, il critique le mouvement de l'art sérieux, condamné à une « autoréférentialité stérile » en tant que « pure culture experte », voire comme « sous-culture » entretenant « un rapport de client toujours plus fragile avec l'État pourvoyeur » (un reproche assez banal dans le champ esthétique des dernières années). Aussi, l'approche idéologique reprochée à Adorno reparaît-elle, mais inversée, dans cette phénoménologie centrée sur le sentiment de l'oubli, où la dimension sociale, évoquée brièvement, n'est guère approfondie en tant que telle.

Partant, dans sa quête spéculative, des positions d'Habermas sur l'intersubjectivité fondamentale de tout langage, « expression même de notre socialité », Michel Ratté développe dans un premier temps une philosophie du sujet qui repose sur « l'irréductibilité du soi » ; il dépasse Habermas en prenant appui sur les premiers écrits de Lukács, sur cette idée d'un sauvetage du vécu immédiat que la communication quotidienne ne peut satisfaire. Il développe des thèses difficilement résumables sur l'opposition sujet/objet, qui mènent à la réflexion sur l'articulation entre théorie communicationnelle de l'œuvre d'art et théorie critique de la société, et débouchent sur une reformulation de la théorie de la modernité à partir d'une anthropologie communicationnelle. Ce que vise Michel Ratté, c'est à renouer l'immanence du sentiment à celle de la forme, mais au-delà des anciennes théories de l'*ethos*, c'est-à-dire des anciennes correspondances entre les affects et les figures musicales. Cela l'amène là encore à retraverser l'histoire d'une problématique, en s'appuyant sur les théories romantiques, et notamment sur l'esthétique de Hegel. « On retiendra de Hegel que si l'évanescence du son est centrale dans l'expression musicale comme expression d'une intériorité subjective, elle doit effectivement renvoyer la subjectivité à elle-même. Mais pour moi, ce renvoi devient le contenu même de la musique. [...] La musique n'exprime donc pas simplement une subjectivité sans contenu, mais une subjectivité renvoyée à son intériorité ayant la forme d'une conscience de l'oubli ».

On peut alors en venir à ce sentiment de l'oubli qui forme le centre de la spéculation de l'auteur. Le sentiment est d'abord défini comme « expérience de la conscience », comme « *passivité* radicale du sentir à l'égard de lui-même », ou avec Michel Henry, comme « la structure interne de ce qui est ». Autrement dit, c'est une immanence absolue qui est postulée ici. Quant à l'oubli, Michel Ratté le définit par défaut, en le distinguant du refoulement de la théorie psychanalytique, et des deux mémoires évoquées par Bergson (la mémoire tournée vers l'action, mémoire automatique, et la mémoire pure, en laquelle s'imprime un souvenir singulier). Bien qu'il pose dans la troisième partie du livre le sentiment de l'oubli comme « " principe " formel de l'immanence de la musique, comme " fondement " du mouvement immanent de la musique », Ratté diffère encore longuement une définition plus concrète de son idée. Il expose les différentes interprétations de Benjamin et Adorno sur la problématique de la mémoire, et dévoile le fondement bergsonien de la pensée adornienne, exposant et montrant les limites du concept de « musique informelle ». Cette longue exploration de ce qui apparaît finalement davantage comme une intuition que comme un concept approfondi en tant que tel, laisse perplexe : le postulat de l'auteur ne semble exister, en effet, qu'en creux des théories de ses prédécesseurs : la redéfinition de la modernité artistique, à partir d'un dévoilement de l'essence de la musique, apparaît plus comme une visée hypothétique que comme une théorie fondée dans la réalité. L'articulation entre l'immanence de la forme et sa signification bute constamment sur son statut social, sans que l'auteur parvienne à surmonter les contradictions inhérentes au sujet. L'inadéquation fondatrice de l'art moderne avec la société ne se laisse pas dépasser par pure volonté philosophique : ni dans l'horizon d'une réconciliation par l'intersubjectivité habermasienne, ni dans celle d'une philosophie du sujet refermé sur lui-même. Les analyses d'Adorno, que l'on peut critiquer par ailleurs en maints aspects, restent ici valables, dans la mesure où elles s'appuient sur une analyse lucide des ressorts de l'histoire et de l'organisation sociale, perçus à travers les positions extrêmes d'une époque qui ne masquait pas sa violence et sa négativité derrière un rideau de fumée idéologique, comme c'est le cas aujourd'hui. *Philippe Albèra*