

# La notion d'expression dans la musique du XXe siècle

Autor(en): **Sanio, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 72

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927801>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# LA NOTION D'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

PAR SABINE SANIO



Arnold Schoenberg :  
« Le regard rouge »  
(1910)

Wassili Kandinsky :  
Schœnberg peint  
des tableaux  
pour mettre en  
expression des  
mouvements  
d'humeur qui ne  
trouvent pas de  
forme musicale.

L'idée de décrire la musique comme un mode d'expression s'oppose diamétralement à celle qui voit dans la musique une forme des mathématiques, fondée sur les chiffres et les combinaisons de chiffres, mais elle n'en constitue pas moins l'une des notions fondamentales mises au point, puis contestées, au cours de l'histoire pour caractériser la musique. Les termes de mathématiques et de langage sont censés préciser ce qui fait la qualité spécifique de l'art des sons. Mais comme toutes les corrélations de ce genre, ils sont ambigus : on commence par relever les similitudes et les points communs, puis les différences. C'est ainsi que, contrairement au langage courant, on attribue à la musique le rôle d'un langage des sentiments et qu'on en souligne la faculté d'exprimer l'indicible.

De nos jours, la notion que la musique soit un langage est un lieu commun. Mais il est presque impossible d'élucider après coup si l'analogie de la musique avec le langage existait déjà avant d'avoir été reconnue expressément et d'être devenue ainsi un objet d'étude. C'est tout particulièrement au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle que cette idée a connu son développement. Le philosophe genevois Jean-Jacques Rousseau fut sans doute celui qui sut le mieux décrire la musique comme langage de l'émotion et qui releva la faculté de celle-ci pour exprimer les sentiments et en susciter chez les auditeurs. Cette notion dominera ensuite tout le XIX<sup>e</sup> siècle. La musique « absolue » (terme dû à Richard Wagner) était perçue comme une évolution dangereuse. Wagner n'avait créé ce terme que pour s'y opposer : les formes qui détachaient la musique de son lien avec la danse et le chant étaient à son avis des signes du déclin et de la perte de sens.

## EXPRESSION ET MUSIQUE À PROGRAMME

Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'esthétique musicale fut le champ d'un débat sur la forme et l'expression, débat qui fit progresser les réflexions sur l'analogie entre la musique et le langage. Dans le domaine de la musique instrumentale, plusieurs compositeurs du XIX<sup>e</sup> partageaient l'opinion de Richard Wagner. À de rares exceptions près — Brahms, par exemple —, la plupart tendaient à accentuer la dimension expressive de la musique instrumentale, qui passait déjà pour l'incarnation parfaite de la musique absolue, pour compenser ainsi l'absence de chant ou de danse. La dimension expressive offrait en outre la possibilité de différencier des couples opposés de notions, la forme se révélant être le complément de l'expression.

Ces questions n'étaient pas uniquement d'ordre théorique, elles renvoyaient directement à des problèmes de composition. L'assurance avec laquelle des compositeurs comme Beethoven ou Schubert avaient résolu les problèmes de forme qui se posaient à eux quand ils traitaient leurs motifs et thèmes disparut quand ces stratégies furent systématisées et généralisées. La conscience de la forme se développa, mais il semblait que la capacité de celle-ci à maîtriser l'expression déclinât. Des techniques plus raffinées d'instrumentation et de variation des motifs, ainsi que l'usage du *leitmotiv*, augmentèrent le potentiel expressif, descriptif et associatif de la musique. La conscience de la forme s'accrut, sans que les formes musicales n'en deviennent plus logiques pour autant. Cette évolution profita plutôt aux genres d'ordre littéraire, comme la pièce de caractère (*Charakterstück*) ou le poème symphonique, mais aussi à la musique à programme.

Dans la musique à programme, les titres, arguments et commentaires sont censés faciliter la compréhension du public et renforcer la cohésion interne de l'œuvre. Cependant, dans la mesure où la musique à programme nomme verbalement l'expression recherchée, elle en conteste au fond la spécificité musicale. Même Mahler, qui fut longtemps un partisan engagé de la musique à programme, ne trouva pas de solution satisfaisante à ce dilemme. Malgré tous ses efforts, ses programmes ne répondaient pas à ses exigences. Le dernier programme qu'il ait conçu, celui de la *Troisième Symphonie*, ne donne plus de noms aux thèmes. Le programme est plutôt « ce que me racontent les fleurs des champs », « les animaux de la forêt », « l'être humain », « les anges », enfin « l'amour ». Ce programme est presque une image de la situation de l'auditeur : il est presque aussi flou que la musique.

L'abandon progressif par Mahler de l'idée de musique à programme peut être vu comme un résumé de toute l'évolution du genre. Le projet de traiter des sujets musicaux comme des programmes formulés verbalement échoue du fait que la musique et le langage n'ont pas du tout des rapports cohérents. Aujourd'hui, cette idée donne en outre l'impression que l'on refuse à la musique le statut de mode d'expression autonome qu'on accorde à la littérature et à la peinture, par exemple. Les discussions sur la musique à programme ont cependant affiné encore les compétences en matière de forme. Mais l'évolution ultérieure de la musique — comme celle des autres arts — a pris un chemin exactement opposé, soit l'étude fouillée des matériaux esthétiques, domaine dans lequel les programmes ne sont

que des obstacles gênants. Malgré cela, l'approche verbale et l'explication des processus esthétiques ont continué à se développer ; de nos jours, les commentaires rédigés par les artistes sont devenus par exemple un élément quasi constitutif de l'art même.

La musique de Mahler laisse ouverte la question du rapport entre l'expression et la forme ; ses symphonies associent librement les éléments musicaux et littéraires. Mais pour le développement de la forme musicale, c'est la position d'Eduard Hanslick qui aura le plus d'attrait. Adversaire de Wagner, il avait défendu le concept de musique absolue et propagé l'idée que la beauté musicale ne provenait que de la liaison judicieuse des sons. Schoenberg sera le premier à exploiter radicalement cette idée, en voyant dans la composition la représentation d'idées musicales dans un espace musical cohérent.

La conception schoenbergienne de l'idée musicale échappe aux apories bien connues de la forme et de l'expression en musique. Authentiquement musicale, l'idée représentée n'obéit pas à la classification typique qui dissocie la forme de l'expression. La représentation d'une idée musicale ne se fonde que sur l'ordonnance des matériaux disponibles : « L'espace à deux ou plusieurs dimensions dans lequel sont représentées les idées musicales est une unité. Bien que les éléments de cette idée se présentent séparément et indépendamment à l'œil et à l'oreille, ils ne révèlent leur sens que dans leur combinaison, de même qu'aucun mot isolé ne peut exprimer de pensée sans être relié à d'autres mots. Tout ce qui se produit en un point quelconque de cet espace musical a une signification autre que purement locale<sup>1</sup>. » La notion d'espace musical cohérent échappe elle aussi à la division en catégories de forme et d'expression. Chez Schoenberg, la forme est l'incarnation immédiate de l'idée musicale, et inversement, la dimension expressive de la musique relève directement de la forme musicale.

L'esthétique de Schoenberg affirme l'autonomie de la musique, même quand celle-ci est associée à d'autres arts ou moyens d'expression, comme dans le lied, car il accorde à la représentation de l'idée musicale la préséance sur la mise en évidence de la forme textuelle du poème. Schoenberg ne rejette cependant pas la catégorie de l'expression, car il est convaincu qu'en musique, l'artiste doit s'exprimer directement. Dans une lettre à Kandinsky datée du 24 janvier 1911, il écrit : « Or l'art appartient à l'inconscient ! C'est soi-même que l'on doit exprimer ! S'exprimer *directement* ! Non pas son goût, son éducation, son intelligence, son savoir, ses capacités. Aucune de ces qualités qui sont *acquises*, mais les qualités *innées, instinctives* [...]. Il n'y a pas besoin d'être un pionnier pour créer de cette façon, il suffit d'être un homme qui se prene au sérieux ; et qui prene au sérieux ce qui est la tâche véritable des hommes dans le domaine spirituel et artistique : reconnaître, et exprimer ce que l'on a reconnu. » Ces déclarations, qui oscillent entre la réflexion et l'irrationnel, sont difficiles à réconcilier. L'idée est manifestement qu'en tant qu'artiste, on doit reconnaître et exprimer ses pulsions inconscientes, parce que l'expression artistique exige un processus de réflexion, de connaissance et de prise de conscience. Ce n'est plus le génie romantique, celui dont les œuvres reflètent la vie et les émotions. Chez Schoenberg aussi, on reconnaît cette sobriété, caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle, de l'image que l'artiste se fait de lui-même : plutôt que ses sentiments, ce sont ses intuitions et ses connaissances qu'il souhaite exprimer dans sa musique. L'attention va d'abord à la qualité artisanale du travail artistique, mais il s'agit aussi, à part cela, de l'expérience bouleversante de la rupture du contact avec le public et de la séparation de la vie artistique d'avec les processus

sociaux quotidiens. Cette existence discrète, souvent énigmatique, suscite des œuvres qui ressemblent à de sombres oracles.

Malgré l'importance de l'idée d'expression chez Schoenberg, on n'a guère l'habitude d'envisager aujourd'hui ce compositeur comme un spécialiste de l'expression. Schoenberg est perçu comme l'auteur de stratégies de composition et d'argumentation très rationnelles et constructives, qui représentent une étape importante dans l'affranchissement par rapport aux notions traditionnelles de l'expression musicale. Les conséquences de cette évolution se manifestent dans les premières compositions sérielles de Boulez et Stockhausen, où toute l'écriture est réduite à des procédés rationnels.

## ESTHÉTIQUE ET THÉORIE LINGUISTIQUE

Schoenberg marque pour longtemps le point final de la discussion sur l'expression en musique. Les questions débattues jusque-là sont remplacées par des problèmes de forme et de structure musicale. On ne nie pas le potentiel expressif, associatif ou descriptif de la musique, mais ce n'est plus le débat sur l'esthétique musicale qui domine. Alors que chez Mahler les questions du sujet et de l'expression passaient toujours avant celle de la forme, la nouvelle méthode de composition de Schoenberg offrait des possibilités insoupçonnées jusque-là, et justement sur le plan de la forme. Soit dit en passant, il en alla de même pour les innovations apportées par Strawinsky dans le domaine du rythme.

La situation diffère sur le plan de l'esthétique. Dans les pays anglo-saxons, notamment, où, contrairement à ce qui fut le cas en Europe, la thèse — propagée par Hegel et mise au point sous l'historisme — de l'enracinement de l'esthétique dans l'histoire de l'art ne s'est pas imposée, les théories de l'expression sont restées d'une actualité étonnante jusqu'à nos jours. Au lieu de répondre à la question quant à la nature des arts en étudiant leur évolution effective, on applique des méthodes d'analyse linguistique, qui cherchent à définir ce qu'est l'art en étudiant les usages linguistiques et l'emploi du mot même d'art et de ses dérivés. Ces méthodes sont le fruit de la réflexion, entamée au début du XX<sup>e</sup> siècle, sur le rôle constitutif du langage dans la pensée et la connaissance. L'étude des usages linguistiques dans les arts, qui marque l'esthétique anglo-saxonne au plus tard depuis la parution des *Langages de l'art*<sup>2</sup> de Nelson Goodman, n'a pas pour seul but de mieux comprendre les arts ; il lui importe tout autant de mieux comprendre les fonctions et les possibilités du langage. Dans cette étude, le rapport spécifique des arts à la réalité joue un rôle important. Les théories qui recourent à l'analyse linguistique constituent une tentative de comprendre les arts sous l'angle anthropologique, en quelque sorte, c'est-à-dire en tant qu'aspect de l'existence humaine. C'est pourquoi ces méthodes argumentent la plupart du temps sans tenir compte le moins du monde de l'histoire, même si elles se réfèrent parfois à phénomènes actuels.

À ce stade, plutôt que d'aborder les positions individuelles dans le débat très ramifié qui est en cours, on rappellera deux théoriciens plus anciens, mais très importants. Dans *L'art en tant qu'expérience*<sup>3</sup>, le pragmatiste américain John Dewey argumente avant tout du point de vue de l'esthétique du produit ; à l'aide du concept d'expérience, il relie l'art directement à l'être humain : ces deux pôles s'éclairent mutuellement, l'art se révélant être une certaine forme d'expérience intensifiée. « L'art unit justement dans sa forme ce rapport entre action et passivité, énergie dégagée et énergie absorbée, qui fait qu'une expérience est une expérience [...]. L'action ou la création sont artistiques si l'événement per-

1. Arnold Schoenberg, « Komposition mit zwölf Tönen », *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989 (publié pour la première fois en 1950), p. 153.

2. Nelson Goodman, *Language of Art* (1968) ; traduction allemande : *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Francfort/M., 1973.

3. John Dewey, *Art as Experience* (1934) ; traduction allemande : *Kunst als Erfahrung*, Francfort/M., 1980.

ceptible est ainsi fait que ses propriétés, telles qu'elles sont perçues, ont déterminé le problème de la fabrication<sup>4</sup>. »

En distinguant les notions de l'expression en tant qu'acte, d'une part, et de l'objet exprimé, de l'autre, Dewey reflète l'ambiguïté du terme d'expression, qui désigne aussi bien une action que son résultat<sup>5</sup>. Les œuvres d'art résultent d'un acte d'expression, qui se distingue des actions habituelles par le traitement du matériau ; dans l'acte d'expression, le matériau esthétique se cristallise dans un médium spécifique : « Il y a un lien très étroit entre le médium choisi et l'acte d'expression. Un acte d'expression recourt toujours à du matériau naturel [...]. Le matériau devient le médium s'il est utilisé eu égard à son lieu et à son rôle ; ses relations forment un cadre complet, comme les notes se transforment en musique quand on les ordonne en mélodie<sup>6</sup>. » Dans la réception esthétique, en revanche, les œuvres d'art sont des objets d'expression, qui procurent des expériences que seul le sujet représenté est sinon en mesure d'offrir : « Le poème ou le tableau n'a pas d'effet au niveau de son énoncé correct et descriptif, mais seulement au niveau de l'expérience en tant que telle [...]. La logique de la poésie est hors proposition [*suprapropositional*], même si elle recourt à ce qu'on appelle des propositions au sens grammatical. Si ces dernières ont une intention, l'art est la réalisation immédiate d'une intention<sup>7</sup>. »

En distinguant l'énoncé de l'expression, Dewey voulait déjà décrire le statut particulier des arts vis-à-vis de la réalité en l'opposant au langage et à ses formes. Nelson Goodman s'intéresse encore davantage à l'interprétation des œuvres d'art et n'accorde guère d'attention au processus de la production esthétique. Son intérêt le pousse vers les « langages de l'art », ainsi qu'il intitule son livre. Pour lui, les arts sont des « systèmes symboliques » comme le langage quotidien, celui de la logique ou les formes non verbales de communication. La particularité des arts tient au statut exclusif qu'ils accordent à la fonction symbolique de l'exemplarité [*exemplification*]. Au lieu de se borner à nommer les qualités, les œuvres d'art démontrent elles-mêmes les qualités qui les symbolisent ; ainsi, un objet vert démontre la qualité « vert », il en est l'exemple. À part la fonction exemplaire des symboles, Goodman connaît aussi une fonction expressive : « Ce qui est exprimé est un exemple métaphorique. Ce qui exprime la tristesse est triste métaphoriquement [...]. Les qualités exprimées par un symbole sont sa propre qualité. Mais elles constituent un bien acquis. Ce ne sont pas les traits familiers qui permettent de classer littéralement les objets ou les événements qui servent de symboles, ce sont des importations métaphoriques. Les tableaux expriment plutôt des sons ou des sentiments que des couleurs<sup>8</sup>. »

Chez Goodman, la musique n'apparaît presque exclusivement que dans l'étude des systèmes symboliques écrits. Il interprète le rapport entre la fixation écrite d'une œuvre et sa réalisation lors d'une exécution comme un phénomène linguistique, reprenant par là la distinction de Peirce entre *type* et *token*, entre le signe et ses différentes réalisations. Les systèmes de notations sont des systèmes symboliques écrits, qui opèrent sur la base de la fonction « désignative », comme le langage courant : « Les qualités qu'on exige d'un système de notation sont la non-ambiguïté, la disjonctivité syntactique et sémantique, et la différenciation<sup>9</sup>. » Il est toutefois typique de Goodman qu'avant d'aborder les systèmes de notation dans les arts, il examine pour commencer les systèmes d'autres domaines ; ainsi les pendules, compteurs, systèmes analogiques et numériques, ou les diagrammes, cartes et modèles.

Quand il considère les systèmes de notation dans les arts, Goodman se laisse guider par la fonction qui leur est

attribuée dans le contexte esthétique. Il ne manifeste cependant aucun intérêt pour l'évolution entamée au début du XX<sup>e</sup> siècle, où l'on se met aussi à transformer des systèmes de notation en systèmes symboliques esthétiques. Il considère les expériences de graphisme musical des années 1950, où les fonctions d'exemplarité et d'expression s'insinuent dans les systèmes de notation, comme un retour en arrière<sup>10</sup>.

## L'EXPRESSION EN TANT QUE DIMENSION DU MATÉRIAU ESTHÉTIQUE

Si, au XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'expression se pose moins en fonction de la forme, elle peut être considérée comme un élément du matériau musical. Elle est en outre liée étroitement à l'extension radicale que le matériau musical a subie au XX<sup>e</sup> siècle. Banalisée depuis longtemps, celle-ci aboutit à assouplir les liens formels. Au lieu que la forme domine et incorpore en quelque sorte les matériaux, ce sont les sons isolés qui passent au premier plan.

La dynamique interne du matériau musical se dessine dès Schoenberg. Ce dernier avait déjà fait du timbre un sujet important de la composition ; à peu près à la même époque, Edgar Varèse intègre les ululements des sirènes dans ses œuvres pour orchestre, tandis qu'en enfonçant simplement la pédale droite du piano, Henry Cowell fait résonner simultanément les harmoniques de chaque note, donnant ainsi naissance à des phénomènes sonores jusque-là entièrement inconnus. Il faut cependant revenir ici sur un aspect de l'esthétique de Schoenberg qui est déterminant quant à l'idée que ce compositeur se faisait du matériau. L'espace musical cohérent conçu par Schoenberg exige en effet un matériau musical non moins cohérent pour permettre la représentation adéquate des idées musicales. Pierre Boulez a défendu énergiquement ce principe, et c'est pour cette raison qu'il a pris ses distances vis-à-vis de l'esthétique tant de John Cage que de Pierre Schaeffer ; ceux-ci cherchaient comme Boulez à élargir le matériau musical, mais ils n'accordaient pas à la systématisation du matériau la prééminence que Boulez jugeait nécessaire pour conserver la cohérence de l'espace musical une fois ce pas franchi.

Dans les années 1930, John Cage avait découvert grâce à un cinéaste expérimental d'origine allemande, Oskar Fischinger, l'idée que le son était l'âme d'une chose (idée de provenance anthroposophique, sans doute). Cage y vit une invitation à explorer les sons et les choses. Cette notion quasi mystique du son en tant qu'âme des choses illustre la seconde conception fondamentale de l'expression au XX<sup>e</sup> siècle. Cage l'exprime de façon romantique dans un texte de son premier ouvrage, *Silence* : « Entendre des sons qui ne sont que des sons incite aussitôt l'esprit théoricien à théoriser, et les émotions des êtres humains sont constamment suscitées par des rencontres avec la nature. Une montagne n'évoque-t-elle pas involontairement en nous une sensation d'émerveillement ? Une loutre courant sur une berge un sentiment de plaisir ? Une nuit dans les bois une impression de peur ? La pluie qui tombe et la montée du brouillard ne suggèrent-elles pas l'amour qui unit le ciel et la terre ? La chair en décomposition n'est-elle pas dégoûtante ? La mort d'un être aimé ne cause-t-elle pas du chagrin ? Et y a-t-il plus grand héros que la moindre plante qui pousse ? Qu'y a-t-il de plus coléreux que la lumière de l'éclair et le bruit du tonnerre ? Ce sont là mes réactions à la nature, qui ne correspondent pas forcément à celles d'un autre. L'émotion se produit dans la personne qui la ressent. Et quand les sons sont autorisés à être eux-mêmes, ils n'exigent pas que ceux qui les entendent le fassent sans rien éprouver. L'attitude contraire est ce qu'on appelle la faculté de répondre ou responsabilité

4. *Op. cit.*, p. 62.

5. *Op. cit.*, p. 99.

6. *Op. cit.*, p. 78f.

7. *Op. cit.*, p. 102.

8. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, *op. cit.*, p. 95.

9. *Op. cit.*, p. 162.

10. *Op. cit.*, p. 195.

11. John Cage, « Experimental Music », *Silence*, Londres, 1961, p. 10.

[jeu de mots sur *response ability / responsibility*, ndt]<sup>11</sup>. » Cage n'a pas souvent défendu de façon si appuyée l'expérience esthétique qui s'intéresse à l'étude des qualités expressives des phénomènes quotidiens. Mais même quand il argumente de façon plus sobre, son attitude reste identique : il fait confiance à la curiosité de l'homme et à son goût de la découverte. Dans le passage cité, il milite pour une expérience esthétique qui trouve ses objets dans la nature et la vie quotidienne. Ces sons et bruits entendus déclenchent « involontairement » des réactions affectives. Quiconque est sensible à ces réactions découvre le potentiel expressif de pareils phénomènes. Chaque son a sa vie propre, son caractère et ses qualités expressives.

Pour Cage, se tourner vers les phénomènes eux-mêmes revient à se détourner de la conception classique de la forme. Et tout comme la forme fermée, la volonté de produire une expression qui soit logique et quasiment parlante perd de son importance première. Le potentiel expressif et musical de la vie quotidienne fait éclater la conception classique de l'œuvre musicale. La forme perd ainsi sa fonction architecturale et Cage ne lui attribue plus que des finalités négatives<sup>12</sup>. Il renonce finalement à continuer d'y recourir comme paramètre dans ses compositions, car elle est immanente dans tous les phénomènes quotidiens<sup>13</sup>. Si nous associons un sentiment d'émerveillement à une montagne, on peut y voir aussi une forme de la fonction expressive des symboles que Nelson Goodman appelait « exemplarité métaphorique ». Dans la perspective de Goodman, le principe cagien peut donc être décrit comme une tentative de dégager le potentiel métaphorique des phénomènes quotidiens. Pour y parvenir, il faut développer et exercer sa faculté d'effectuer ces transpositions.

Pour dégager l'expressivité d'un son ou d'un bruit isolé, Cage a mis progressivement au point une méthode de composition assortie de durées structurées, qui permettent d'intégrer les sons les plus variés dans un tout et de donner à chacun d'eux suffisamment d'espace pour se déployer. Pierre Boulez a relevé très tôt, dès 1949, lors du séjour de Cage à Paris, un point critique dans la conception cagienne, point qui signale la différence décisive par rapport à la notion d'expression cultivée alors par plusieurs compositeurs européens dans la foulée d'Arnold Schoenberg. Il s'agit de la « remise en question qui consiste à donner, au départ, une individualité à chaque son. Pour une œuvre de longue durée, cette individualité étant un invariant, on aboutit, du fait des répétitions dans le temps, à une neutralité globale et hiérarchique dans l'échelle des fréquences, c'est-à-dire d'un mode à sons multiples ; et l'on tombe peut-être, par excès, dans le piège que l'on avait voulu éviter à tout prix — je ferai cependant remarquer que sur deux pianos préparés différemment, cette polarisation est déjà plus riche, vu le système d'interférences, en quelque sorte, que créent les deux modes établis. Au contraire, si l'on donne *a priori* chaque son comme absolument neutre, comme chez Webern, par exemple, le contexte fait surgir à chaque apparition d'un même son une individualité différente de ce son<sup>14</sup>. » Boulez critique ici le plaidoyer de Cage en faveur de l'individualité de chaque son : plus une pièce est longue, plus ces sons inimitables sont répétés, plus ils perdent donc de leur individualité, en fin de compte. Boulez lui oppose la méthode de composition de Webern, dans laquelle les fonctions issues du contexte donnent un individualité beaucoup plus grande aux événements isolés, malgré leur degré initial élevé d'abstraction. Boulez se situe ici dans le cadre conceptuel de l'œuvre musicale fermée sur elle-même. Or pour Cage, c'est justement cette fermeture qui fait obstacle à l'exploration des phénomènes sonores. Il faut noter aussi la différence entre les conceptions de l'individu-

alité : pour Boulez, le détail n'existe qu'à l'intérieur du tout dont il fait partie, tandis que pour Cage, c'est une entité indépendante, plutôt menacée par un contexte qui ne lui laisse pas toujours l'espace nécessaire.

Citons encore brièvement la musique concrète du compositeur et homme de radio français Pierre Schaeffer. Les premières œuvres radiophoniques de Schaeffer sont dues à sa capacité « de faire parler les bruits » et de confronter ainsi en même temps les auditeurs à leur réalité quotidienne, de la leur faire éprouver dans une perspective nouvelle et insoupçonnée. Ce n'est pas un hasard si l'une de ses premières pièces avait pour sujet le chemin de fer, vu que celui-ci fut, au XIX<sup>e</sup> siècle, le synonyme du progrès technique et industriel, tout comme le furent au XX<sup>e</sup> les nouveaux moyens de communication, dont la radio ne fut pas le moindre. Cet intérêt pour la genèse, le contenu et l'expressivité des sons et des bruits quotidiens implique dans la pratique compositionnelle un abandon de l'écriture traditionnelle, ce que Boulez attaquera violemment en 1958, en reprochant à la musique concrète son manque de système. Boulez ne condamne pas seulement ce manque d'organisation, il en veut aussi à l'aspect surréaliste des ambitions de la musique concrète. Il signale ainsi une particularité qui joue un rôle capital dans le statut spécial la musique concrète dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Le surréalisme ne réside pas seulement dans le fait d'assembler des phénomènes acoustiques disparates, mais surtout dans celui de rapporter ces phénomènes à l'être humain, c'est-à-dire de les utiliser comme point de départ d'une réflexion sur l'image que l'homme se fait de lui-même, comme dans la *Symphonie pour un homme seul* (1949) de Schaeffer et Henry, dans leur « opéra concret » *Orphée 53* (1953), ou dans les *Variations pour une porte et un soupir* (1963) de Pierre Henry. La base de cette réflexion est la possibilité, due aux nouvelles techniques de reproduction du son, non seulement de présenter les bruits trouvés naturellement, mais de représenter aussi la réalité familière. Cette faculté particulière de la musique concrète de pouvoir travailler directement aussi bien sur la dimension significative, illustrative et expressive des bruits quotidiens que sur l'ensemble de la réalité empirique confère aux nouveaux moyens de reproduction et d'enregistrement du son une productivité qui s'oppose de front à la tradition incarnée par la musique instrumentale pure.

Schaeffer ne se définissait pas comme compositeur, c'était un homme de radio passionné, qui s'intéressait aussi bien à la théorie et aux sciences qu'à la pratique et aux arts. Cela lui assurait une grande ouverture d'esprit vis-à-vis des phénomènes acoustiques, pour lesquels il s'enthousiasma sans réserve, surtout les premières années. La mise en œuvre musicale et les questions concomitantes de systématisation de ce nouveau matériau pour l'intégrer dans le cadre formel d'une composition ne jouaient guère de rôle, au début<sup>15</sup>.

Aux États-Unis, l'esthétique de Cage marqua plusieurs compositeurs de la génération suivante, même s'ils n'eurent pas de contacts directs avec lui. Steve Reich en est un bon exemple. Un phénomène quotidien, soit les fluctuations de tempo des lecteurs sonores, est à l'origine de ses compositions, ce qui est entièrement dans l'esprit de Cage. Dans ses premières pièces pour bande magnétique, comme *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), des discours ou prédications enregistrés donnent finalement un bruitage incompréhensible, obtenu par des effets de décalage de phase (superpositions et glissements). Les effets de boucle sont véritablement agressifs dans la *Pendelmusik* (1968), dans laquelle des microphones oscillent au-dessus des haut-parleurs auxquels ils sont reliés. Dans *Different Trains*, les enregistrements de trains évoquent à la fois l'enfance difficile de l'auteur, fils de

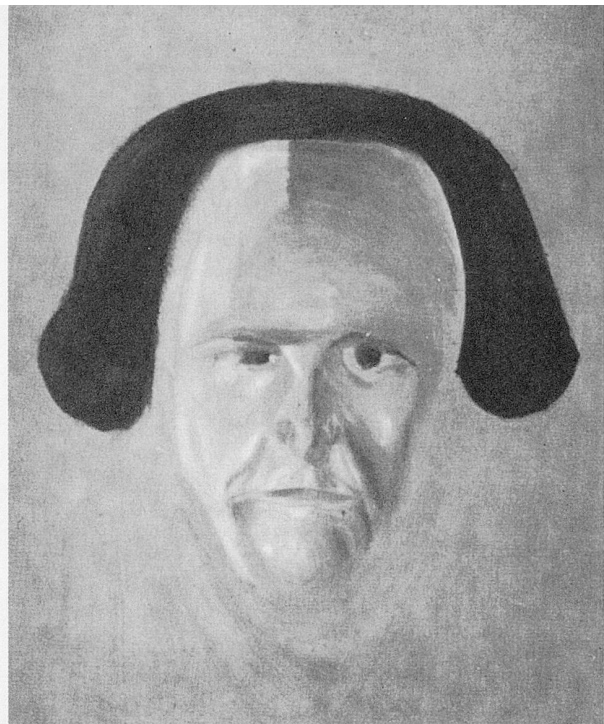
12. Cf. Sabine Sanio, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heissenbüttel*. Sarrebruck, 1999, p. 133 sq.

13. Cf. John Cage, « 45' for one Speaker », *Silence*, Londres, 1961.

14. « Pierre Boulez présente les Sonates et interludes pour piano préparé de John Cage chez Suzanne Tézenas », Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance et documents*. Winterthur, 1990, p. 47 sq.

15. Voir sur ce point les arguments de Boulez dans sa critique de la musique concrète dans l'article *concrète* [Musique] in : *Encyclopédie de la musique*. Paris, 1958, vol. 1, p. 577.

Arnold  
Schænberg:  
«Gustav Mahler »  
(1910)



divorcés allant et venant entre deux villes américaines, et les convois interminables vers les camps d'extermination nazis. La façon dont la musique de Reich traite les machines tend à susciter des associations d'idées avec la violence, l'agressivité et la destruction ; sa technique de décalage des phases crée une impression menaçante et destructrice, alors que, dans les compositions instrumentales, la même technique provoque plutôt une sensation de légèreté, voire de transe.

À manier les phénomènes quotidiens, des compositeurs tels que James Tenney et Alvin Lucier ont découvert en revanche des techniques leur permettant d'atteindre une fusion de la forme et de l'expression qui rappelle l'esthétique classique. Alors que Cage conquiert son espace vital dans le quotidien et en tire toutes les conséquences compositionnelles et conceptuelles, les compositeurs de la génération suivante peuvent explorer sans scrupules les nouveaux espaces de liberté, qu'ils s'appellent Steve Reich, James Tenney ou Alvin Lucier. Il n'est donc pas surprenant que l'expression opère ici presque toujours avec un répertoire sonore tout à fait inhabituel. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, on trouve vraiment l'expression là où personne n'en soupçonnerait la présence, et ce processus d'assimilation a parfois une saveur étrange. Il s'avère en effet que le vœu de s'évader de la situation « muséale » de la galerie d'art et de la salle de concert pour rejoindre « la vie » n'a pas échoué, certes, mais que « la vie » a déjà changé de visage en cours de processus : même si l'art s'exile dans les lieux les plus improbables, l'odeur et la saveur de l'esthétisme l'ont bientôt rejoint. La seule chose que l'art puisse vraiment révolutionner sont peut-être nos habitudes de perception, et cela n'est même pas certain, en tout cas pas pour longtemps.

Nos habitudes de perception sont un sujet central du travail compositionnel de Tenney. En posant la question « comment percevons-nous les sons ? », sa musique ambitionne de nous faire réfléchir au processus de la réception lors de l'écoute même. Dans les *Swell-Pieces*, basées sur la forme du soufflet, c'est-à-dire du son qui enflé et décroît, l'auditeur saisit très vite le déroulement global et concentre alors son attention sur les événements sonores et sur le processus de réception, précisément. *Critical Band* pour effectif variable (1988) se fonde en revanche sur un phénomène de perception d'ordre microtonal : à partir de l'unisson, les instruments parcourent

très progressivement le fuseau critique au sein duquel nous percevons les hauteurs comme identiques. Ce n'est que quand les hauteurs en sortent que l'auditeur éprouve un sentiment profond de gêne, qui s'applique autant au phénomène purement physique qu'à la forme et au sujet de la pièce.

On trouve des passages très semblables d'auto-réflexion dans *I am Sitting in a Room* pour bande magnétique de Lucier (1969). La composition consiste en une série d'enregistrements, faits tous dans la même salle. Un premier texte, qui décrit l'ordonnance du morceau, est dit et enregistré, puis chaque nouvel enregistrement est rejoué et réenregistré. De version en version, la part des fréquences caractéristiques de la salle se renforce, et celles-ci finissent par recouvrir progressivement le texte, qui devient incompréhensible ; il en résulte une musique dans laquelle la salle et ses particularités acoustiques semblent s'approcher de l'auditeur pour lui parler directement. Chaque personne qui se fabrique sa propre version du morceau, c'est-à-dire qui ne le considère pas comme une pièce pour bande magnétique, mais comme un modèle, pourra entamer un dialogue tout à fait insolite avec le lieu où il se trouve : il en découvrira les qualités expressives.