

# Livres

Autor(en): **Albèra, Philippe**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 77

PDF erstellt am: **06.08.2024**

## **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.

Claudio Monteverdi : **Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires**  
 Texte original et intégral, traduction Annonciade Russo  
 Mardaga, Liège, 2001 (286 pages).

## LES AFFECTIONS DE L'ÂME ET DU CORPS

Louons le courage d'éditeurs comme Mardaga qui, loin des salons parisiens où l'on cause beaucoup mais où l'on ne publie guère les textes essentiels, offrent au lecteur francophone des livres de référence dans le domaine en partie sinistré de la musicologie. C'est à l'intérieur d'une collection savante, où des ouvrages de référence comme les *Nuove Musiche* de Caccini, les écrits de Marcello et Algarotti sur l'opéra, ou le célèbre traité de Fux, *Gradus ad Parnassum*, ont été publiés, que paraît cette intégrale des textes de Monteverdi, jusqu'ici jamais traduits en français. Le livre est d'un format imposant (il n'est pas sûr que cela fût nécessaire et contribuât à une diffusion plus large...), où les originaux sont mis en regard de la traduction. On voudrait alors percer quelque chose du mystère de l'un des plus grands compositeurs de notre histoire : les lettres ne nous apportent hélas qu'assez peu d'indications proprement musicales. Une fois vaincues les formules alambiquées qui soulignent les rapports hiérarchiques entre serviteur et maître, une fois épuisées les métaphores par lesquelles Monteverdi cache son originalité sous les images de l'humilité, on entre dans les avatars de la biographie. Monteverdi exprime répétitivement ses retards et ses impossibilités, se plaint de sa faible santé, promet les compositions demandées, déjoue les suspensions, intercède pour son fils emprisonné... Bien des lettres commencent par des excuses contournées du genre : « Votre Illustrissime Seigneurie me fera la grâce de ma pardonner si je n'ai point fait aussitôt réponse... ». Monteverdi y est maître dans l'art d'esquiver les reproches, sans que l'on sache très bien quelle est la part de la vérité et celle de la ruse, ou dans quelle mesure le compositeur protège sa liberté de choix tout en s'agenouillant humblement devant son maître auquel il adresse des éloges superlatifs. « Il y a huit jours, j'eus le premier acte de la *finta pazza* du sieur Giulio Strozzi, et sans tarder un seul jour, je me mis à l'ouvrage ; or, soudainement, voilà trois soirs, m'a envahi un tel accès de catarrhe, accompagné d'une forte douleur du côté de l'œil droit avec gonflement, et flux de ventre, que je crus ne pas pouvoir m'en libérer avant longtemps... » (p. 177). Sans présenter des symptômes aussi alarmants que son collègue Gesualdo, Monteverdi témoigne de nombreuses

affections physiques qui apparaissent comme le symbole même de cette sensibilité à fleur de peau que l'on trouve composée dans les *Madrigaux*. « Ahi ! », « Dolore ! ». Mais il y a aussi derrière de telles parades la réalité de la condition du musicien, que le corps souffrant exprime si éloquemment. Dans une lettre de 1608, Monteverdi écrit : « ... j'ai bien compris l'ordre de Son Altesse Sérénissime de m'en retourner au plus vite à Mantoue. Très Illustre Seigneur Chieppo, si c'est pour travailler à nouveau que vous m'ordonnez de venir ainsi, et si je dois sans repos m'employer aux musiques de théâtre, je dis, moi, que ma vie sera brève assurément ; car de la grande fatigue endurée dernièrement j'ai rapporté un mal de tête et un prurit si violent et si rageur à la taille que ni les cautères que je me fis appliquer, ni les purges avalées, ni les saignées et autres puissants remèdes n'ont su les réduire, sinon en partie... » (p. 31). Suit l'énoncé des difficultés d'argent, récurrentes dans la correspondance. Mais derrière la barrière sociale, il y a le dialogue artistique, et à travers les goûts partagés, la communication entre le commanditaire et le compositeur, qui plus tard se perdra : « J'enverrai à votre Seigneurie Illustrissime, écrit Monteverdi à Vincenzo Gonzaga en 1618, la *canzonetta* que chante le chœur des pêcheurs [...], par le prochain courrier, mais je vous prie de me faire la grâce de me faire savoir quel sera le nombre de voix et de quelle façon elle devra être exécutée, s'il faudra la faire précéder de quelque symphonie, et pour quelle sorte d'instruments, afin que je puisse l'ajuster ». L'ajuster : le mot est remarquable ! A Striggi qui lui fournit des paroles, Monteverdi sait aussi réclamer quelques ajustements poétiques : « Là où Amour commence à chanter, il me semblerait bon que Votre Seigneurie Illustrissime y ajoutât trois autres vers de même mètre et de même sens, afin qu'il me fût possible de faire une reprise du même air, en espérant que cette petite nuance de gaieté légère ne sera pas d'un trop mauvais effet, puisqu'elle fait suite, par contraste, à l'effusion dolente d'Apollon ; et tandis que le ton des paroles lentement se met à changer, la mélodie fera de même, à la manière du discours » (p. 89).

C'est ce que le frère de Claudio exprimera en réponse à la critique lancée par Artusi lorsqu'il parle du « discours » comme le « maître de la

musique et non le serviteur » (p. 247). Cette fameuse polémique sur la *Seconda Prattica* rebondit dans le commentaire fraternel de la lettre publiée que Monteverdi avait placée en tête du *Cinquième Livre de Madrigaux* : il est heureux qu'elle soit enfin présentée en français intégralement. L'opposition entre les lois anciennes de l'harmonie et celles qui découlent de la mélodie, où s'opère un renversement fondamental, est évidemment liée à une expression nouvelle, où les « affections de l'âme » sont sollicitées. On en trouve la confirmation dans la préface aux *Madrigaux guerriers amoureux*, où Monteverdi exalte le contraste des passions (colère, tempérance et humilité), qui débouche sur les styles *concitato*, *molle* et *temperato* (le compositeur souligne que le premier était inconnu des Anciens) : « ce sont les contraires qui émeuvent fortement notre âme, l'émotion étant le but que doit rechercher toute bonne musique » (p. 269). Comme on aimerait sur tous ces points avoir le livre théorique projeté par Monteverdi, et décrit sommairement dans les lettres à Doni de 1633 : « Le titre du livre sera *Mélodie ou Seconde Pratique Musicale*, seconde – j'entends – au regard de la pratique moderne, mais première au regard de celle des Anciens. Je divise le livre en trois parties correspondant aux trois aspects de la mélodie : dans la première, je traite du discours, dans la deuxième de l'harmonie, la troisième partie étant consacrée au rythme » (p. 215).

Cet ouvrage présenté avec soin eût sans doute mérité un appareil de notes plus complet, notamment pour éclairer les épisodes biographiques qui transparaissent dans les lettres. La préface de Jean-Philippe Navarre est en grande partie consacrée à la reconstitution (fort habile au demeurant) d'un madrigal spirituel de 1583 pour lequel nous ne possédons qu'une partie de basse, mais cette démonstration musicologique via Zarlino est ici comme une pièce rapportée. Suivant la remarque de l'auteur lui-même, selon laquelle la correspondance éclaire presque exclusivement la biographie du compositeur – elle commence par ailleurs en 1601 seulement –, il eût mieux valu informer en détail du contexte historique afin d'aider le lecteur. Cette réserve mise à part, on ne peut que se réjouir de disposer enfin de tels documents !

Philippe Albèra

## UN CHANT BRISÉ

Les études noniennes, qui se sont développées de façon remarquable depuis la mort du compositeur grâce au Centre de Recherches de Venise où sont déposés les documents le concernant, n'ont guère eu de répercussion en France. La bibliographie d'un compositeur trop tôt disparu, dont l'œuvre tardive a connu un formidable écho aussi bien dans la vie musicale la plus officielle qu'auprès des jeunes compositeurs, ne s'était pas enrichie du moindre opuscule jusqu'à ce livre publié dans la collection lancée par Michel de Maule et consacrée à des œuvres significatives du XX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Laurent Feneyrou sur le *canto sospeso*, l'une des œuvres les plus mythiques du répertoire de l'après-guerre – peut-être parce qu'elle est rarement entendue, et encore plus rarement de manière satisfaisante –, comble ainsi une lacune. Le livre est structuré en trois temps: une présentation générale qui inclut les données élémentaires de l'œuvre; une analyse musicale fouillée, pleine de tables sérielles comme il se doit; et un ensemble substantiel de documents (dont certains inédits) formant dossier.

Ce livre fourmille de renseignements et de réflexions qui éclairent l'œuvre par cercles concentriques. On relèvera la question du traitement du texte, dont les syllabes sont distribuées aux différentes voix selon un principe de pulvérisation/spatialisation qui suscita à l'époque une polémique célèbre avec Stockhausen: elle est analysée en détail et prolongée par les annexes, où le texte de Stockhausen est mis en regard de celui de Nono. Elle porte évidemment sur la question du sens et de l'œuvre comme témoignage et/ou comme forme purement musicale. Une autre question centrale est celle de la construction sérielle: elle est présentée d'abord d'une manière générale, puis développée dans les analyses précises de la deuxième section du livre. Laurent Feneyrou insiste sur l'attitude «non dogmatique» de Nono, et il décrit ses trois

phases de travail: «choix et organisation du matériau; exploration de ce matériau dans toutes les directions sans a priori; et enfin composition». Il relève la conception de la série, «diagramme intervallique» où l'intervalle apparaît «comme élément constitutif formel», et en même temps, souligne l'importance des autres paramètres sonores. Il s'agit pour Nono de sauver la série de toute forme de mécanisation comme de tout retour vers des atavismes sentimentaux. On comprend en ce sens que la *Seconde Cantate* de Webern soit signalée comme un modèle pour le *canto sospeso*. Nono vise, nous dit Feneyrou, une «mélodie au-delà de la mélodie». Il conclut son analyse en parlant d'une structuration sérielle fondée sur l'omniprésence du chiffre douze et des formes en miroir, considérée comme «allégorie d'un sérialisme illusoirement orthodoxe», et non comme «fétichisme numérique»; le langage se fait «critique du langage». Cette plongée dans les données techniques de la partition permet de mettre en évidence une dimension éthique: l'opposition entre morale et idéalisme, qui provient de Sartre, et la conception de l'engagement politique comme opposition à un avant-gardisme figé. La cantate sur les textes de condamnés durant la Seconde Guerre prépare l'œuvre scénique, le principe d'un théâtre musical engagé, renouvelé dans sa forme (Feneyrou signale qu'une partie du *canto sospeso* est reprise dans *Intolleranza*).

L'aspect politique du travail de Nono est toutefois vu à travers ses positions tardives. Certaines digressions sur la technique – où apparaît Heidegger –, les silences, les miroirs et l'aura, – où paraît Benjamin –, sont projetées de la dernière période sur celle du *canto sospeso*. C'est aussi le cas de l'insistance sur les termes de «rédemption» et de «rédemption laïque», utilisés à plusieurs reprises. Ils ne sont apparus que tardivement dans l'horizon de Nono, à un moment où le compositeur vivait les apories de la lutte

révolutionnaire telle qu'il l'avait conçue jusque-là et où il cherchait une nouvelle forme de résistance. Le vocabulaire que Benjamin avait détourné du domaine théologique est un anachronisme pour l'œuvre du militant communiste nourri par la littérature marxiste et par l'esprit de la résistance. Mais c'est peut-être parce que, pour Laurent Feneyrou, «*Il canto sospeso*, le chant suspendu, en suspens, mais aussi le chant brisé, interrompu, inachevé, en souffrance, dans la mort, annonce déjà, à travers la fragmentation du texte, les dernières œuvres.»

Ainsi l'auteur ne parvient-il pas toujours, dans son introduction, à échapper à l'influence du «jargon» nonien de la fin, influencé par Cacciari et par les lectures philosophiques que celui-ci lui avait fait découvrir. Cela est peut-être dû à une approche plus esthétique qu'historique. Mais c'est aussi l'une des difficultés du commentaire s'attachant aux grandes figures de la musique de l'après-guerre: la méconnaissance dans laquelle elles se trouvent encore vis-à-vis du grand public comme des «spécialistes» conduit à reprendre leurs idées plutôt qu'à les discuter de manière critique. On aimerait qu'un propos comme celui que tient Nono dans le passionnant entretien (jusque-là inédit) donné à un journaliste hongrois, et publié en annexe, selon lequel la distribution des syllabes à travers les voix du chœur, dans le *canto sospeso*, ne vise pas à une décomposition du texte, mais au contraire à «le rendre plus intelligible acoustiquement, musicalement, grâce aux registres, aux dynamiques et aux relations, de manière à obtenir un nouveau type d'effet spatial», soit soumis, aujourd'hui, à une analyse poussée et sans complaisance.

Ces réserves mises à part, ce livre est un précieux outil de travail pour tous ceux qui veulent appréhender sérieusement les grandes œuvres du répertoire contemporain. *Philippe Albèra*

## JOURNAL DE CAMPAGNE

L'effort déployé par les éditions Mardaga pour offrir aux lecteurs francophones des sources jusque-là inaccessibles, qu'il s'agisse d'ouvrages sur la musique du Moyen Âge ou sur celle du XX<sup>e</sup> siècle, d'écrits de compositeurs ou d'études musicologiques, est à tous égards remarquable. Peu soucieuse des modes et des critères de rentabilité, elle témoigne d'un courage que l'on aimerait voir chez les grands éditeurs français... Dans ses dernières livraisons, voici un livre rattaché à

l'un des plus marginaux des compositeurs français du tournant du siècle. — Après avoir publié les écrits de Déodat de Séverac, Pierre Guillot s'est en effet attaché à un choix de lettres de ce compositeur français atypique. Un choix, car l'homme semble avoir été un épistolier frénétique: «Je suis bien en retard pour vous remercier de votre aimable carte. Excusez-moi j'ai été très pris ces temps derniers et j'avais 268 réponses à faire!» écrit-il en 1911 depuis Céret dans les

Pyrénées Orientales (le décentrement géographique disant bien le décentrement esthétique). Ceci dit, la somme de ces lettres fait une grande place à l'anecdote; elle éclaire la biographie du compositeur, son caractère, et révèle par-ci par-là ses orientations esthétiques, son attachement à une musique française enracinée dans le terroir, son goût pour la couleur sonore. Elle est publiée avec une brève préface et un appareil critique de qualité. *Philippe Albèra*



## Ô TEMPS, SUSPENDS TON VOL !

Il est rigoureusement impossible de rendre compte d'ouvrages collectifs présentant des études relativement poussées sur des sujets aussi divers que « L'invention du temps mesuré au XIII<sup>e</sup> siècle » (Anna Maria Busse Berger), « Inventions rythmiques et écriture du temps dans les musiques après 1945 » (François Decarsin), « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan » (Catherine Basset), ou « Flèches du temps et processus dans les musiques après 1965 », auxquels s'ajoutent de brefs textes d'Adorno et de Cage, et une étude sur Feldman par Éric De Vischer. On aura compris que le dénominateur commun de sujets aussi éloignés est la question du temps, une question qui hante la musique moderne depuis au moins un siècle. Le livre agencé par Fabien Lévy provient d'un colloque lié à une grande exposition du Centre Pompidou, destinée à marquer le passage de l'an 2000 : *le temps, vite*. En soi, chacune de ces études est du plus grand intérêt ; il ne s'agit pas

de généralisations hâtives, ou de considérations plus ou moins philosophiques, dans lesquelles la musique trop souvent se dilue en tant que telle, mais d'une tentative de formalisation, ou tout au moins de description des conceptions temporelles liées à la pensée musicale, et donc aux dimensions techniques du langage. Il est significatif que l'éditeur ait rassemblé des «sujets» musicaux où s'entrelacent les polyphonies naissantes de l'Occident, celles immémoriales de l'Indonésie, et les recherches de l'après-guerre. Lorsqu'il est question de temps musical, le présent entre en résonance avec des passés lointains, contredisant le slogan un peu superficiel de l'exposition sus-mentionnée : le temps intérieur, le temps vécu des musiciens de la modernité s'écarte du temps fractionné et rempli que nous impose la société contemporaine. Il y a là sans doute une tentative de résistance, et en même temps, l'expression d'une utopie. On peut y lire aussi l'effort pour définir le sujet

contemporain en-dehors du cercle pervers de la domination, où subjectivité, liberté d'expression et exaltation des pulsions primaires sont aussitôt récupérées, réifiées et retournées comme des forces d'aliénations. Mais le paradoxe, qui mériterait un travail philosophique de grande envergure, tient à l'équation asymétrique entre un sujet hautement individualisé (du moins fantasmatiquement) et une collectivité qui fut autrefois communauté, devenue aujourd'hui la masse manipulée de la mondialisation. Peut-on répercuter ce temps du partage communautaire, propre aux Balinais comme aux Anciens, dans la réalité actuelle, comme semblent le suggérer Feldman, Stockhausen ou Grisey ? La question n'est pas abordée dans ce livre, mais l'un de ses mérites, c'est peut-être de nous conduire à la poser en toute connaissance de cause.

Philippe Albèra

## LA NUIT DU PHILOSOPHE

«L'hypothèse de cet ouvrage est que *la musique est la nuit du philosophe*». Mais pourquoi la musique se dérobe-t-elle ainsi au discours philosophique? Marie-Louise Mallet, après une introduction dans laquelle elle pose le problème, s'attache aux rapports de Hegel à la musique, notamment par une analyse fouillée du *Cours d'Esthétique*, puis à la place qu'elle occupe dans la pensée de Nietzsche. D'un livre par essence impossible à résumer, nous retiendrons d'abord deux points liminaires: d'une part, la musique est insaisissable parce qu'elle n'a pas d'existence «objective» (c'est-à-dire de référents extérieurs à elle), et parce qu'elle ne fait que passer (elle existe dans le temps). D'autre part, le philosophe ne conçoit l'écoute qu'à partir de la parole, marquée par le visuel au détriment de la «différence sans origine et sans fin, pure *différance*», pour reprendre les termes de Jacques Derrida (trop abondamment cité dans ce livre. En d'autres termes, «la musique *ne donne rien à voir*. Elle ne représente *rien*». Et Marie-Louise Mallet d'ajouter cette idée qu'elle reprend à plusieurs reprises dans son livre: la musique «n'apparaît qu'en disparaissant, elle ne se laisse pas retenir», ce qui l'amène à déceler un rapport profond entre l'écoute et le travail de deuil, une idée développée plus loin à propos de Nietzsche: «Écouter, c'est ne pas pouvoir garder, c'est perdre, sans retour possible. (...) Écouter ne va pas sans travail de deuil, à chaque pas il faut faire son deuil

du son évanoui pour accueillir le suivant, qui passera aussi» (on pense ici au travail de Jean-Michel Ratté sur l'oubli, signalé dans un précédent numéro de *Dissonance*).

On voit bien dès lors où se situe la faille entre musique et philosophie: dans l'opposition entre le monde des sons, qui serait «de l'ordre du "fluement", c'est-à-dire du rythme, *rhuthmos*», et le monde des concepts, qui serait «de l'ordre des formes, au sens de *skhêma*, d'*eidos*». Mais peut-on vraiment soutenir que «ce que l'on écoute n'est jamais présent», ne faisant «que passer»? Le présent de l'écoute, en tant que vécu (et non comme entité abstraite), ne contient-il pas ce qui est passé comme ce qui va venir, et ne s'étagé-t-il pas en des voix simultanées aux dessins, aux rythmes et aux fonctions souvent différents? Il apparaît alors un peu réducteur de s'attacher à l'écoute en soi, plutôt qu'à ses différentes modalités telles qu'on peut les éprouver dans l'expérience concrète (et dieu sait s'il existe une multiplicité d'écoutes musicales!). Sans entrer dans le détail d'une discussion qui mènerait bien au-delà d'un recensement critique, on ne peut s'empêcher de signaler que les formes musicales comportent toute une série d'éléments récurrents destinés à compenser le caractère fugitif des sons (lui-même discutable si l'on admet que la musique est aussi durée en tant que telle). L'une des impasses de la réflexion sur la musique (ou sur l'écoute) tient au fait que l'on

confond trop souvent, me semble-t-il, la dimension physiologique et le travail de la pensée, qui transforme les sons en quelque chose de signifiant.

Mais voilà qu'aussitôt surgit l'autre problème abordé par Marie-Louise Mallet, et ce à travers Hegel: celui du rapport entre forme et contenu. Si, pour le philosophe, dans les arts plastiques, l'un et l'autre sont donnés, puis configurés par l'artiste, dans la musique, la question se pose: dans quelle mesure les formes peuvent-elles être la «présentation» du contenu? Marie-Louise Mallet souligne les apories de la réflexion hégélienne, qui oscille entre un contenu spirituel in formulable en terme de *Gestalt*, et la sensation qui, pour le penseur de l'Esprit absolu, rabaisse la musique à un niveau inférieur: «C'est ainsi que la musique, art romantique, située à un degré supérieur dans la hiérarchie des arts, et qui doit donc, mieux encore que la peinture, manifester la spiritualité, se trouve aussi située au plus près de l'animalité.» Suivre Hegel, à travers une analyse minutieuse du *Cours d'Esthétique*, ne peut mener qu'à un échec; elle implique des catégories de pensée, des présupposés qui entraînent la réflexion sur des voies problématiques. Ainsi en va-t-il de certains propos sur le matériau ou sur les figures de la musique, qui sont discutables. Ce qui en revanche est éclairant, c'est le recours aux éléments biographiques, grâce auxquels Marie-Louise Mallet fait apparaître

le rapport concret de Hegel à la musique: sa fascination pour Rossini, qui vient miner l'effort de rationalisation poursuivi dans le *Cours d'Esthétique*, et qui provoque des difficultés dans l'approche de la musique. Comme le souligne l'auteur, tout lecteur de Hegel s'attendrait à trouver, comme modèle de sa pensée, Beethoven ou J.S. Bach. Mais, à l'égal de son rival Schopenhauer, Hegel aimait avant tout les envolées du bel canto rossinien: il « consacre seulement quatre pages hâtives et, comme on peut s'y attendre, assez embarrassées, à la "musique autonome", dont on a vu, tout au long du *Cours d'Esthétique*, se dérober la silhouette insaisissable, hantant la pensée de son "vide" menaçant ». La musique de Rossini plonge Hegel dans l'excitation et dans l'extase, au point qu'il attend d'avoir vidé sa bourse pour quitter Berlin, où l'Opéra le retient, comme le rapporte Marie-Louise Mallet en sondant la correspondance du philosophe: «Mais l'Opéra italien!» — «Quelles voix!» — «Quels gosiers! Quel

charme! Quelle volubilité, quelle force, quelle sonorité! Il faut les avoir entendus!». Contradiction trop humaine entre la passion et la raison: «le cœur et l'esprit, quelle énigme!» dira Chaplin à la fin de *Limelight*.

Il n'est pas étonnant dès lors que Nietzsche bouleverse cet ordre des valeurs et un discours philosophique fondé sur la vieille opposition du corps et de l'esprit. Pour lui, la musique devient modèle d'une autre pensée: «Le penseur ne devrait plus penser selon des fins (...) mais écouter, comme on écoute un morceau de musique ». L'idée même selon laquelle tout est « interprétation » ne renvoie-t-elle pas à cette particularité de la musique, dont Marie-Louise Mallet nous dit qu'elle est livrée à l'interprétation, et qu'elle ouvre « indéfiniment à ce qu'Emmanuel Lévinas nomme "version du Même vers l'Autre" »? Mais c'est aussi que Nietzsche n'exile pas du domaine philosophique le sentiment, l'affect, dont Heidegger relevait qu'ils constituaient chez lui un « fait primitif », et non un « embel-

lisement » (ou un enlaidissement) comme pour Hegel. La musique défie la philosophie en plongeant ses racines dans le fond obscur d'où résonne un texte originel à jamais inaccessible. Elle devient, selon les termes de Marie-Louise Mallet, « l'expression la plus pure, car elle n'est que cela, *de la vie la mort* ». Où l'on retrouve le travail de deuil. Exprimé par Nietzsche lui-même: « toute musique chargée d'un sens authentique est un chant du cygne ». L'auteur touche alors quelque chose du contenu de la musique, après de longs détours: « Et peut-être Hegel est-il sourd à la musique de Beethoven, comme Nietzsche ne supporte plus, sans souffrance, la musique de Wagner, pour la même raison: un sentiment trop aigu de la perte que ces musiques ne voilent pas suffisamment, par de consolantes mélodies. »

Philippe Albèra

Hugo von Hofmannsthal: *Électre, Le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos*  
Traduction de Pierre-Antoine Huré et Laurent Muhleisen  
GF-Flammarion, Paris, 2002 (580 pages)

## OPÉRAS SANS MUSIQUE

L'objectif de cette nouvelle traduction de trois œuvres théâtrales aujourd'hui plus connues sous leur forme musicale – à travers les opéras de Richard Strauss – que sous leur forme originelle, c'est de réhabiliter l'écrivain dans le contexte français; Hofmannsthal n'y a jamais conquis une place importante, comme si son désir d'écrire des œuvres durables l'avait détaché d'un contexte viennois qui a propulsé d'autres auteurs sur le devant de la scène. Pierre-Antoine Huré s'attache, dans une présentation très documentée et très éclairante, à corriger cette image brouillée: il souligne non seulement la qualité de son écriture, celle d'un des « rares grands stylistes de l'allemand avec Goethe et Nietzsche », mais aussi sa quête spirituelle à travers un

théâtre qui vise à saisir le réel. Car dans le moment historique troublé qu'il traverse, le poète fêté pour son génie précoce refuse de s'enfermer dans une écriture repliée sur elle-même, dans le monde en soi de la poésie, dominé par les formes brèves. Hofmannsthal a pressenti, et ressenti au plus profond de lui-même, l'effondrement des valeurs qui accompagnait la décadence de la monarchie austro-hongroise, et que la Grande Guerre accomplit. S'il se tourne vers le théâtre, c'est, comme le remarque subtilement Pierre-Antoine Huré, en se mesurant à rien moins que Shakespeare, chez qui il retrouve le choc de deux civilisations, l'une agonisante et l'autre naissante. Chez Hofmannsthal, le poète et le penseur sont inextricablement mêlés: l'évolution

d'*Électre* à *Ariane* est à cet égard significative, qui mène d'un théâtre de la violence, où « le sang qui gicle et coule sur les escaliers du palais envahit tout », à un théâtre qui se réfléchit soi-même en empruntant le ton de la comédie. En présentant ces trois pièces dans une édition bilingue, avec la volonté de « traduire au plus près de l'original », Pierre-Antoine Huré veut ainsi arracher Hofmannsthal au prisme déformant de la musique de Strauss, qui n'a pas toujours bien saisi les subtilités de ses conceptions. Une édition de référence, destinée aussi bien au public littéraire qu'au public mélomane.

Philippe Albèra

Peter Szendy (éditeur) : *Machinations de Georges Aperghis*  
IRCAM/L'Harmattan, Paris, 2001 (154 pages)

## LA MACHINE ET SES RATÉS

Ce petit livre est éminemment sympathique ; destiné à accompagner l'une des dernières œuvres d'Aperghis, ou d'en prolonger le charme, il est fait d'un montage d'interventions et de documents qui permettent d'entrer dans l'atelier du compositeur. Les entretiens menés par Peter Szendy, agrémentés de fins commentaires, livrent la parole de tous ceux qui ont participé au spectacle, sous la forme d'une petite « encyclopédie » que l'on feuillette avec plaisir. Aperghis y révèle sa passion des phonèmes, qu'il assimile à

une « espèce vivante » grâce à laquelle il pourrait remonter aux origines du temps, aux origines d'un langage dont il pourrait reconstruire une ligne d'évolution bien à lui. De fait, ses constructions linguistiques tiennent de la langue inventée, comme si le compositeur se tenait au point où musique et verbe n'ont pas encore opéré de séparation décisive : la langue répond à des critères musicaux, elle s'accompagne du geste, mais ne débouche pas sur des significations précises et univoques. Une façon de célébrer à

nouveaux frais les noces de la poésie et de la musique, et d'inclure, comme le dit le compositeur lui-même, « l'affect dans la construction. L'animalité, le pialement, l'aboiement... » (p.21). Cette musique du corps se confronte paradoxalement à la machine, moins pour s'y soumettre dans l'idée d'étendre son pouvoir, que d'en exploiter les défauts, afin d'aiguiser la poésie des situations et d'accroître la part d'imprévisible. Comme le suggère la construction du livre, *Machinations* a partie liée avec *Hamletmaschine*,



une œuvre dans laquelle Aperghis entendait célébrer le passage de l'an 2000 en dénonçant «l'ignominie du siècle» (p. 101). Chez ce compositeur atypique, l'humour cache toujours une part de tragique, comme c'est le cas dans les situations les plus désespérées. Les voix de Georges Aperghis, d'Olivier Pasquet et de François Régnault (les concepteurs), de Sylvie Levesques, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun et Geneviève Strosser (les quatre actrices, toutes

formidables), se croisent dans ce bréviaire des machinations ; le livre comporte quelques reproductions des esquisses du compositeur, ses papiers de travail, et le livret intégral.

#### Post-Scriptum

On rappellera que dans la même collection, un livre simple et éclairant d'Arnold Whittall avait été publié en 1999 sur Jonathan Harvey – il nous avait échappé ! Un entretien, suivi d'une étude

synthétique sur l'œuvre du compositeur, et complété par le catalogue des œuvres, permet d'aborder de façon intelligente et sensible l'univers de l'un des compositeurs les plus attachants de sa génération. Arnold Whittall : *Jonathan Harvey*, IRCAM/L'Harmattan, Paris, 1999 (138 pages). *Philippe Albèra*

## Livres en allemand

Les livres suivants ont fait l'objet d'une critique dans la version en allemand de *Dissonance* # 77

**Kurt Weill und das Judentum** Christian Kuhnt Pfau, Saarbrücken 2002; 184 Seiten, Notenbeispiele

**Volksmusik. Eine Einführung in die musikalische Volkskunde** Hartmut Braun Gustav Bosse Verlag, Kassel 1999, 181 S.

**Carl Spitteler: «Echte, selige Musik...»** Andreas Wernli (hg.) Schwabe & Co. Verlag, Basel 2002, 212 S.

**Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth** Brigitte Hamann Piper Verlag, München 2002, 688 S.

**Die Musik der Neuen Sachlichkeit** Nils Grosch Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar 1999, 288 S.