

Mouvements, Sons, Gestes.

Francis Courtot¹

Résumé

En interrogeant une conception de la musique comme mouvement, on cherche à cerner le sens du son en composition, aujourd'hui. Chemin faisant, les catégories de geste et de figure sont convoquées afin de circonscrire le rapport entre la composition et la technique. En prolongement, on tente de situer l'activité d'écriture musicale comme un reflet de la position du sujet, au sein d'un *être à l'œuvre*.

La musique, disait Mallarmé, « ne se confie pas volontiers »². Je voudrais donc, non pas tant confier une expérience de compositeur, que tenter d'articuler quelques questions musicales qui touchent à, ou sont impliquées par cette interrogation sur le son. Je le ferai néanmoins d'un lieu défini : celui de la composition instrumentale de ces dernières années, en ouvrant peut-être à d'autres problèmes traversant le matériau et la technique, le geste, le sujet à l'œuvre, quitte à me risquer, donc, en des terres qui ne me sont pas familières. C'est dire que je préférerai l'interrogation à la catégorisation, l'incertain au totalisant...

- I -

En 1917, Kurth, prolongeant en quelque façon le travail d'Adler, à qui l'on doit la première différenciation entre méthodes déductives et inductives en analyse musicale³, définissait trois niveaux d'activité dans la création musicale⁴ : le *son* (la « manifestation acoustique ») occupe le dernier niveau ; il est la forme consciente d'un jeu de tensions (qui constitue le deuxième niveau) issu de la « volonté », qui forme quant à elle le premier niveau. On reconnaît là, certes, l'influence de Schopenhauer, qui posait : « l'origine de la musique est la volonté de mouvement » ; ainsi, l'origine de la musique ne serait donc nullement le son.

Si l'on suit Kurth, et donc Schopenhauer, le son n'aurait de sens, en composition, qu'en tant que signal parvenant à l'oreille, actualisant de manière consciente un jeu de tensions. La musique pourrait alors être considérée comme une danse sans corps, ou du moins, sans corporéité, partageant

¹ Compositeur, maître de conférences à l'Université de Lille-3.

² Stéphane MALLARME, « La musique et les lettres », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945, p.648.

³ Ce n'est sans doute guère un hasard si Adler défendait ses conceptions en refusant la seule étude historique des « héros ». Je reviendrai sur ce point lors de l'étude du sujet.

⁴ D'ailleurs calqués sur les trois perceptions de la gestalt-psychologie.

avec elle l'idée maîtresse d'impulsion : la musique comme *mouvement*, manifesté, mais seulement manifesté, par le sonore, lequel est un produit, presque superflu, si l'on tire la thèse à l'extrême. Un écho de cette proposition peut se trouver chez Adorno.

En effet, Adorno voit bien que « l'écriture spatialise » la musique, tout comme la littérature. Il lui semble clair que l'écriture est ce qui a permis le développement de la musique, c'est-à-dire le travail motivique et thématique, historiquement responsable de ce développement : « la musique n'est pas faite simplement de sons, mais de rapports entre les sons »⁵. Ou, dit autrement, les propriétés physiques naturelles, « en tant que telles, relèvent du fait brut ; elles n'ont encore rien à voir avec l'art, et sont impropres à garantir quoi que ce soit par elles-mêmes sur le plan esthétique »⁶. Ou encore : soit on se sert musicalement des sons, soit ils « existent » hors de toute musique, car le son n'a pas « en soi une "existence", au-delà de sa simple réalité physique »⁷.

Certes, Adorno, suffisamment impressionné par Stockhausen, dialectise quelque peu sa position. Il écrit ainsi : « Une musique informelle aurait [...] à imaginer quelque chose qui échappe, dans une certaine mesure, à l'imagination : l'oreille compositionnelle subjective y absorberait, y contrôlerait ce qu'il est impossible — comme dans l'exemple des "grappes sonores" de Stockhausen — de se représenter note par note. »⁸ L'idée de la *texture*, qui apparaît ici et dont l'importance n'a cessé de grandir dans la musique instrumentale du XX^e siècle, est tout de même « absorbée », « contrôlée » par l'oreille subjective : sous-entendu, même ces grappes sonores relèvent de l'écriture, ce qui, si on pense par exemple à *Gruppen*, n'est pas entièrement faux.

Le son, en tant que tel, ne pourrait alors être point de départ et d'arrivée du processus de composition, puisque cela nie l'importance de l'écriture. C'est, du reste, la critique principale qui a été effectivement opposée à la musique spectrale, critique venant majoritairement des sérialistes, qui revendiquaient, dans le droit fil d'Adorno, cette primauté de l'écriture.

Car le terme de matériau a étrangement fini par signifier le contraire de ce pour quoi le philosophe l'avait forgé : du matériau comme abstraction, comme mode opératoire de composition (on pourrait dire, mais j'y reviendrai, comme condition d'une technique), on est passé, en flagrante contradiction avec cette notion à peine apparue, à l'émergence du « matériau » comme *son*. En effet, la notion de « matériau » fut extirpée hors de sa référence historique, accolée à l'univers rebelle de la percussion, dissociée de l'écriture musicale, et appliquée finalement au son lui-même.

Jean-François Lyotard⁹ pose ainsi que « l'histoire de la musique occidentale peut être pensée globalement comme le grand récit de l'émancipation du son. » Or, il me semble qu'il y a là contradiction, car si Lyotard récuse, sans doute à juste titre, l'équivalence entre matière et matériau, il est néanmoins difficile de restreindre le sens du « matériau » au son. Le même Lyotard, dans le même texte, souligne que

« la notion de matériau qui vient d'Aristote par la tradition des métiers et des savoir-faire, implique toujours le concept d'un usage. [...] Le matériau est conçu essentiellement comme une matière en attente, en souffrance, d'une forme qui l'achève et lui donne acte, comme une puissance qui n'est pas encore actualisée ou actée. »¹⁰

Je retiens : « usage », puis « matière en attente d'une forme qui l'achève », et « *puissance* qui n'est pas encore actée »¹¹.

⁵ Theodore W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard-NRF, 1982, p. 318.

⁶ *Id.*, p. 307.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*, p. 323.

⁹ Jean-François LYOTARD, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, Vol. VI. 203.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Je souligne.

Si, pour qu'il y ait matériau, il faut effectivement qu'il y ait un usage, on peut alors comprendre que l'usage est premier, et le matériau second, ce qui constitue une conséquence gênante. Ce savoir-faire auquel Lyotard se réfère ne vise-t-il pas une forme déjà pensée, plutôt qu'un travail du matériau dont surgirait une forme ? Or, on le sait, il y a une dialectique permanente, un aller-retour entre ces deux conceptions, ces deux directions, dès lors que l'on se tourne vers la musique, vers les arts. Le fait de « porter un ange en filigrane » rend compte de la nécessaire symbiose entre le « savoir-faire » et son « matériau », ce qui en ruinerait la prétendue « puissance » (j'y reviendrai). Yves Bonnefoy écrit ainsi, à propos de l'absence d'une forme préalablement pensée, et de la fusion entre dire et matériau :

« Et rien de précis à dire, bien entendu, car il n'y a pas de connaissance, pas d'expériences vraiment poussées qui pré-existent à la parole qui finira par les exprimer. Le mathématicien ne transcrit pas son théorème, comme si celui-ci était déjà là, en son esprit, préparé par d'autres méthodes, il le produit à l'aide des signes mêmes qui le formulent, ce qui n'empêche pas cette formulation d'être vraie et même réelle : d'une vérité et d'une réalité de cohérence. »¹²

Yves Bonnefoy, dont on sait l'anti-platonisme et la méfiance envers le concept, s'appuie ici sur la notion de « cohérence ». Il faut l'entendre, je crois, du lieu où il parle : une cohérence de l'écriture poétique. C'est parce que le poème a sa cohérence dans l'écrit qu'il peut produire une « réalité », une vérité, faute de quoi ce qui est produit est, avant tout, l'incohérence de l'écrit.

Je vais tenter une hypothèse : ce glissement sémantique propre aux musiques qui se fondent dans le *son* comme « matériau », rend compte d'un *déplacement* de la catégorie de *son* (du moins lorsqu'une interprétation instrumentale reste requise).

Entre parenthèses, rien ne peut justifier ce glissement : toutes les musiques qui affirment que leur « matériau est le son lui-même »¹³ évitent de préciser qu'elles n'utilisent jamais qu'une *représentation* du son : spectre dans le cas de la musique spectrale, paramètres des outils de synthèse ou de traitement dans le cas de la musique électroacoustique. Ce qui pourrait peut-être nous mener sur la voie d'une *autre* écriture (je n'insiste pas, voulant me concentrer sur l'écriture instrumentale).

Quoi qu'il en soit, pour étayer l'hypothèse précédente, il faut sans doute comprendre *pourquoi* a eu lieu ce retournement. Il semble que cette « émancipation » du *son* révélait tout à la fois une volonté de briser le cadre sériel, ressenti comme un corset, et un désir d'immersion dans une source qui a montré depuis sa fertilité. De fait, certains compositeurs se sont engouffrés dans une voie qui tourne le dos à l'écriture comme source et origine de la musique (comme mouvement), pour magnifier le pouvoir sonore au sein même de la composition, en particulier grâce à des recherches scientifiques (acoustiques) et en utilisant les dernières technologies d'analyse (la décomposition du son par ordinateur selon la méthode de Fourier).

Sans doute, des compositions fondées sur des masses sonores (clusters), comme *Metastasis* de Xenakis (1954) ou *Atmosphères* de Ligeti (1959), voire *Anaklasis* de Penderecki (1959-60) avaient-elles tracé le chemin vers l'indépendance du son, quoiqu'il faille aussi préciser que Ligeti lui-même avait eu l'intuition de sa musique en croisant les *Nachtmusiken* de Bartók avec la musique électronique de Stockhausen, deux musiques fondées dans l'écrit. Cependant, si dans certaines de ces œuvres persistent des catégories anciennes de composition (l'utilisation d'un contrepoint hérité, l'opposition harmonie / mélodie, une forme organisée en sections bien différenciées), d'autres montrent un affranchissement remarquable des limites traditionnelles assignées aux caractéristiques d'une œuvre.

¹² Yves BONNEFOY, « Entretien avec Bernard Falciola », *Entretiens sur la poésie*. Paris, Mercure de France, 1990, p. 25.

¹³ Julian ANDERSON, « Dans le contexte », *Entretiens*, n°8, p. 13-24.

Gérard Grisey, par exemple, fut sans doute le premier compositeur à tenter un changement radical du processus de composition instrumentale, à travers un véritable saut dans l'inconnu d'un son à composer. Raffinant dans un premier temps les sonorités qui forment le son premier des musiques de clusters (en passant du bruit blanc au spectre d'instrument), Grisey a fini par appliquer le principe de la synthèse des sons au *temps musical* et à la *forme* (suivant en cela Stockhausen). Ainsi, dans *Modulations*, le rêve stockhausenien de la conflagration, de la projection d'un champ de composition sur un autre (ici, de l'harmonie sur le temps) et des mutuelles interférences en résultant est au centre de l'expérience de composition. Ici se fait jour, il faut y insister, un bouleversement de certaines techniques de composition. Si polyphonie il y a, elle est entièrement absorbée par une grille harmonique. Si harmonie il y a, elle est entièrement dérivée de la représentation spectrale du son. Si son il y a, il résulte de la "porosité" de ces catégories, qui produit un temps musical, étale sans doute, à la fois microscopique, en ce qu'il s'intéresse à des modifications minimales, et macroscopique, en ce qu'il s'établit sur une échelle quasi cosmique. La manière de produire le son excède son intention ; le *temps* est produit par un modèle harmonique.

Il semblerait donc que les conceptions qui sourdent de la préséance du son sont aussi celles qui effectuent en leur sein un *déplacement* de cette catégorie magique du son vers d'autres conceptions, qui échappent, depuis toujours, à la notation, au matériau noté (comme le temps musical). Ou, pour être plus précis, parce que le son échappe toujours à la notation, les musiques qui prennent le son comme origine reflètent paradoxalement non la nature du son, mais la nature de l'écriture. Le reflet est un miroir déformant.

J'ouvre une parenthèse : on pourrait, et sans doute devrait-on, oser le paradoxe suivant. Il y a, dans les deux conceptions séminales de Webern, la *loi* et le *son*, une source possible, quoique jamais revendiquée, d'une conception du son comme origine qui cherche à transgresser sa nature. C'est un paradoxe, bien sûr, car Webern est souvent considéré comme l'un des compositeurs fanatiquement attaché à l'écriture, comme son utilisation des techniques de contrepoint, presque scolastique, le montre bien. Mais une étude attentive de l'apparition d'une catégorie d'*image sonore*, dans sa période atonale (parallèlement à la concentration de plus en plus intense de ses œuvres), et sa disparition assez soudaine lors de l'adoption de la technique de douze sons pour réapparaître plus tard (autour de l'*opus 28*), en une synthèse magistrale mais discrète, pourrait bien en tracer la pertinence. Mais c'est à peine une parenthèse, car, finalement, toute tentative de composition qui s'établit dans la volonté de magnifier le son comme origine et comme fin fait fond sur une remarque banale, dont l'évidence masque cependant un caractère fondamental : aucun son ne peut se noter, quelle que soit la convention adoptée, qu'elle soit d'un type algébrique (comme la notation « traditionnelle »), iconique (comme chez Helmut Lachenmann), ou fréquentielle (un spectre, après tout, ne représente le son qu'à un moment extrêmement bref).

- II -

D'où suit, pourtant, que puisque *le son* ne peut être composé en sa totalité, il faudra composer *avec* le son, c'est-à-dire *écrire* le *geste* de l'interprète qui permettra la création de ce son. Cette notion est une des « zones fondamentales d'activité de composition — ou, du moins, [une des] trois façons d'envisager ces activités »¹⁴ selon Brian Ferneyhough : à savoir, le geste, la figure, la texture.

¹⁴Brian FERNEYHOUGH, « Shattering the vessels of received wisdom : in conversation with James Boros », *Collected writings*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 385.

Pour Ferneyhough¹⁵, le geste est une concrétion hautement énergétique de strates paramétriques, dont les qualités internes doivent être reliées à d'autres gestes afin d'éviter qu'il soit perçu comme référentiel, autosuffisant, ou expressivement trop connoté. Il n'est pas une entité abstraite, son caractère concret s'exprime dans un timbre instrumental et dans l'idiomatisme d'une écriture pour un instrument (ou un groupe d'instruments). Il possède des valeurs paramétriques et une « signification », mais il doit aussi manifester quelque chose d'autre, puisqu'il est susceptible d'être mis en *relation* avec d'autres gestes : il a un caractère « poreux » ; et ce, d'autant plus, que ces autres gestes sont éventuellement dérivés de ce geste premier. En d'autres termes, il possède à l'état latent un potentiel de forces : son aspect *figural*.

La *figure* est alors un ensemble de *qualités* spécifiques à un geste qui est, quant à lui, un élément plus quantitatif, moins abstrait. Ces qualités permettent au geste d'entrer en relation avec le mouvement même de la composition. Lorsque l'on envisage l'activité de composition selon la catégorie de figure,

« on n'essaie plus de créer un geste selon la coagulation d'unités ou de valeurs paramétriques abstraites, pas plus qu'on envisage de construire un geste selon sa qualité de signification, pour placer ces totalités l'une contre l'autre. On essaie de construire les gestes de telle façon que les qualités paramétriques qui les composent soient libérées dans le monde de la musique, en tant que telles, vers le futur, le potentiel de futur de la musique, au moment où le geste s'expose. »¹⁶

Les qualités figurales du geste sont alors circonscrites par le déploiement diachronique de ses principes natifs. Historiquement, on peut noter que Ferneyhough s'inscrit dans la descendance sérielle, en ce qu'il fonde la définition du geste sur des « paramètres ». Mais il dépasse cet héritage en ce qu'il cherche, dès le départ, à « justifier » les manipulations paramétriques par une visée de plus haut niveau, le geste, *gestalt* centre et absence de la musique.

La notion de texture, troisième façon d'envisager la composition, est sans doute la moins théorisée par Ferneyhough, probablement aussi la moins sujette à discussion : « une texture serait une forme globale d'activité caractérisée par une forme de consistance reconnaissable — clusters lents, par exemple, ou jetés glissés hétérophoniques ».¹⁷

Quels rapports entretiennent ces conceptions avec le son ?

Un *premier point* : la notion de figure, ou de geste, subsume celle de langage musical, ou de matériau :

« une figure n'existe pas, en termes de matériau, dans sa propre intégrité autonome ; plutôt, elle représente une manière de percevoir, de catégoriser et de mobiliser des constellations gestuelles concrètes, quoiqu'ils en adviennent. Elle implique des attitudes de composition, puisque ce seront ces attitudes qui, en se révélant peu à peu, formeront la mesure selon laquelle nous percevrons le flot continu du discours. »¹⁸

(En ce sens, l'attitude de Ferneyhough comporte une part de pessimisme : si, pour Mallarmé, « la nature a lieu, on n'y ajoutera pas », on pourrait interpréter le refus d'une *lingua franca* d'une façon proche : la musique, comme Art, a lieu, on n'y ajoutera pas d'autres langages. La tâche dévolue au compositeur est de révéler l'intensité qu'elle manifeste, d'en préciser la résonance à travers chacun d'entre nous.)

Si la figure « implique des attitudes de composition », cela sous-entend que tout ce que nous venons de voir s'inscrit, directement, dans une *pratique* ; et en conséquence, que ce sont ces

¹⁵ On se référera à « Il tempo della figura », et à l'« Interview with Richard Toop » de 1983, *Collected writings, op. cit.*.

¹⁶ Brian FERNEYHOUGH, « Interview with Richard Toop », *Collected writings, op. cit.*, p. 285.

¹⁷ Brian FERNEYHOUGH, « Shattering the vessels of received wisdom: in conversation with James Boros », *Collected writings, op. cit.*, p. 385-6.

¹⁸ Brian FERNEYHOUGH, « Il tempo della figura », *Collected writings, op. cit.*, p. 41.

attitudes de composition qui doivent être *perçues*, non, à proprement parler, le son, qui du reste est effectivement sans cesse obscurci dans cette musique. Il me semble que c'est bien ainsi qu'il faut *écouter* les œuvres de Ferneyhough, dans le rapport singulier qu'elles entretiennent avec une sorte d'enseignement, au sens le plus élevé du terme : elles nous mettent en face de la nature dynamique de la musique, de son *mouvement*, d'une façon extrêmement pure, dégagée de toute nostalgie.

Il n'est donc pas étonnant (*deuxième point*) que pour décrire sa conception du son, Ferneyhough emploie des qualificatifs proches de ceux qui caractérisent son rapport au rythme : une qualité "palpable", « tactile ». À propos de *Time and motion study III*, Ferneyhough indique que l'interprétation la plus impressionnante à laquelle il ait assisté a eu lieu « dans l'espace plutôt confiné d'un palais vénitien, en plein milieu d'une tempête. L'espace restreint était instrumental pour produire la qualité de son compacte, presque physique, dont [il a] besoin. »¹⁹ La surface musicale doit être touffue, et son écoute est bien comparable au geste du sculpteur qui pétrit la terre entre ses mains.

Un *troisième point* s'appuie sur l'idée essentielle du geste, qui est l'énergie, explosant lors de la présentation de ce geste, et qui permet de recréer d'autres gestes selon les lignes de force de cette explosion. En un certain sens, cette énergie pourrait donc être une représentation du son, de l'aspect "magique" d'un son. L'énergie, que Ferneyhough ne définit que par ses conséquences formelles sur le discours ou l'apparition et la disparition d'autres gestes, serait peut-être aussi la reconnaissance de son essence irréductible à une notation. La remarque banale que nous avons déjà mentionnée, et qui indique que la partition ne peut espérer représenter toute la musique, acquiert ici une acuité plus fondamentale : « je n'accepte pas qu'un objet musical puisse être défini précisément par aucune forme de convention de notation »²⁰. Le compositeur est alors placé dans une essentielle lucidité. C'est la partition qui permet d'instaurer un espace signifiant quant à l'émergence du son : elle permet à un geste de dépasser le statut iconique de surgissement éphémère d'une sonorité.

Ce troisième point peut nous faire comprendre aussi en quoi un compositeur se doit de penser que la musique ne s'arrête pas à la double barre, autrement dit, qu'elle excède la « manifestation sonore ». Considérer l'énergie du geste, c'est aussi admettre que la musique peut se propulser hors de la salle de concert : ce qui délimite la responsabilité, disons éthique, du compositeur, *aujourd'hui*.

- III -

Cependant, si le son excède les catégories de l'écriture, ce qui pourrait effectivement nous en apprendre beaucoup sur les musiques de l'excès (Schoenberg, le premier Boulez, Ferneyhough), que représente-t-il en composition pour qu'un tel *agon* s'exprime là ? Le son serait-il l'élément étranger à soi-même, au sein de la composition : à la fois la visée d'une quête, et en même temps son inaccessible ? Hölderlin écrivait : « le *libre* usage de ce qui nous est *propre* est ce qu'il y a de plus difficile. »

Le son, en composition, pourrait-il être alors la fascination pour l'étrange, qu'on peut sans doute relier à la nécessaire nouveauté d'un acte de création. Du reste, la notion d'étrangeté est sans doute consubstantielle à l'art ; ainsi, on sait que Freud, pour mettre en place la notion « d'inquiétante étrangeté », a recours aux œuvres esthétiques. Comme s'il faisait « aveu de son impossible traitement par la psychanalyse »²¹. Comme si, aussi, l'art était le lieu, inquiet, de l'étrangeté, inquiétante.

Attention pourtant, aux résonances heideggeriennes, telles que Philippe Lacoue-Labarthe les décrit : « la loi de l'*Ent-fernung*, de l'é-loignement : l'approche du lointain qui reste, pourtant,

¹⁹ Brian FERNEYHOUGH, « Interview with Philippe Albèra », *Collected writings, op. cit.*, p. 322.

²⁰ *Id.* p. 319.

²¹ Julia KRISTEVA. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 279.

l'éloignement du proche »²². Car il ne faudrait pas croire que le son, en musique, est « proche » ou « lointain » : la *distance*, tout comme une perspective, ne s'établit pas au sein du son, mais grâce à des entités *déjà musicales*, déjà susceptibles d'entrer en conversation avec le compositeur : ce dont j'ai tenté de rendre compte avec la notion de geste. C'est que la nature et le son, curieusement, ne coïncident pas. Yves Bonnefoy nous en donne une explication :

« La musique - au moins me semble-t-il, a pour origine un clivage. Du sein des bruits, des rumeurs qui nous parviennent du monde, elle a isolé un ensemble de sons articulés entre eux par une structure bien définie, une gamme, elle s'est voulue l'emploi de cette structure, c'est-à-dire a désiré en explorer les possibles agencements, qui sont à l'évidence sans nombre. »²³

Pour Bonnefoy, c'est là un désir qui donne sa grandeur à la musique :

« et ce simple fait a déjà du sens, un sens même fondamental, décisif : il atteste, en effet, qu'il y a dans l'être humain une capacité de création libre, dégagée des obligations utilitaristes de la communication ordinaire, et un pressentiment de richesse, d'invention à l'infini, de beauté qui est comme la preuve d'un esprit qui serait en nous, en marge et comme au-dessus de notre réalité à proprement parler biologique. La musique semble nous dire, par son fait même, que nous ne sommes pas qu'un redoublement de la matière ; que face au néant, nous pouvons prétendre à quelque chose comme de l'être. »²⁴

Ce qui pourrait nous conduire à réinterpréter la nature du son : il serait le non formulable, le *ce qui échappe à l'écrit*, non plus l'étrangeté mais l'indicible du compositeur. Or, écrit Mallarmé, « là-bas, où que ce soit, nier l'indicible, qui ment. »²⁵ Là où il y aurait vérité d'une œuvre composée, tout autant que « création libre », il y aurait en conséquence écriture. D'où suivrait que le déplacement, le miroir déformant qu'instaurent les musiques du son, effectivement, rendrait compte d'une impossibilité à produire une vérité dans le son. Ou, plus trivialement, qu'un son ne comporte aucune valeur de vérité, comme un terme en logique, et qu'une proposition se doit d'être écrite. Et, en conséquence, qu'une œuvre (de musique composée) n'est pas un objet, susceptible de marchandage, mais une proposition écrite, susceptible de dialogue. En ce sens, un compositeur ne crée qu'à peine de la musique, mais plutôt une béance, qui se doit d'être comblée, par des musiciens bien sûr, mais pas seulement : esthéticiens, danseurs, romanciers, poètes y sont conviés ; mais c'est une thèse trop métaphorique pour décrire une activité qui relève, selon toute vraisemblance, moins d'une pure pensée que d'une mise en mouvement, risquée, d'une pensée.

Si, comme je le crois, il y a bien néanmoins un élément de propre étrangeté au sein d'un art, qui forme ce que l'on pourrait appeler la *torsion de l'œuvrer*, il semble bien que le son ne peut donc en être l'agent. À regret ; parce qu'une technique de composition tiendrait alors son existence et sa raison d'être de cette étrangeté interne, contrariée, désincarnée dans la seule fin d'être métamorphosée ; enfin, on pourrait justifier ce scandale, qui ne cesse de heurter jusqu'aux défenseurs de la création : pourquoi passer tant de temps sur ce qui n'est pas perceptible, à quoi sert-il d'écrire quelque chose qui ne s'entend pas ? Pourquoi donc faire tenir toute l'Arche de la défense sur quatre piliers au lieu de six, si on ne les voit pas ? Mais non, il faut croire que l'étrangeté, en composition, est encore un peu plus étrange que le son, déjà si énigmatique. Si on cherche à expliquer cette « défaillance » du son, on peut peut-être avancer rapidement une remarque, et deux hypothèses.

La remarque : si Yves Bonnefoy a raison de mentionner le clivage premier de la musique, qui sépare ce qui est composable de ce qui ne l'est pas, alors l'étrangeté du son, est, dès l'origine, évacuée. La musique sait se retirer sur ses terres propres dans le temps de la composition.

²² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'Imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 81.

²³ Yves BONNEFOY, « Mallarmé et le musicien », *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presse Universitaire, 1995, p. 7.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Stéphane MALLARME, « La musique et les lettres », *op. cit.*, p.653.

La première hypothèse : le son manifeste son étrangeté dans la musique non en composition, mais au sein de l'interprétation (ou de l'improvisation). C'est au cœur de l'interprétation que la résolution entre écriture et son s'effectue, non dans la composition, qui reste toujours en quelque sorte muette. Ne dit-on pas d'une œuvre qu'elle n'est créée que lorsqu'elle est interprétée ? Et dès lors, il y aurait moins à s'étonner du caractère d'étrangeté du son dans cette rencontre.

La seconde hypothèse devrait cerner la part d'étrangeté propre à la composition. Cette *torsion de l'œuvrer*, ce pourrait être l'être à l'œuvre, le compositeur lui-même. Mais cela ne semble pas très satisfaisant, parce qu'il serait en quelque sorte logique que l'on trouve cette étrangeté dans l'art lui-même, et non dans l'homme, qui est, certes, « un abîme ». Une autre hypothèse poserait alors que c'est le temps musical qui représente cette torsion, cette étrangeté, et en conséquence que la composition serait plutôt un art de l'espace, impliqué par l'écriture. Et réciproquement, que la peinture, art de l'espace par excellence, crée un temps ; celui qui est nécessaire pour l'appréhender, pour y revenir, pour tourner autour (même si on se situe là dans l'esthétique, non dans le poétique). Selon Bergson via Adorno, pour synthétiser ces deux dernières hypothèses, il faut considérer que « le concept de temps [...] recouvre aussi bien le “temps espace” que le “temps durée” — le temps physiquement mesurable, quasi spatial, et le temps vécu. Leur incompatibilité, telle que Bergson l'a mise en lumière, est un fait acquis. [...] Or, dans le temps vivant, le Même n'est jamais équivalent. »²⁶ D'où suit qu'il n'est pas tout à fait inintéressant de comprendre « pourquoi Hölderlin et Rimbaud ou Mallarmé ont tant sacrifié de l'existence ordinaire pour simplement l'aventure des quelques pages qui nous en restent »²⁷. Ce qui nous ramène encore au problème du sujet.

Mais avant d'en délimiter les contours, il reste à questionner la technique. Car s'il y a interprétation, il y a tradition d'interprétation, et aussi technique d'interprétation. Alors qu'il n'y a pas (ou du moins il n'y avait pas) de technique musicale du son : la lutherie, précisément, est une lutherie, soit la création d'un instrument, non d'une musique. Or, du moins avant les recherches de Claude Cadoz, l'instrument n'est pas un matériau ; sauf peut-être la voix, qui n'est pas un instrument du même ordre, moins une machine qu'un organe. Alors qu'il y avait au moins depuis le Moyen-Âge, une technique de l'écriture musicale. C'est-à-dire des sons, au pluriel, dans leur mouvement, leur opposition, leur relation, leur neutralité supposée.

- IV -

Donc, la technique : selon Aristote, « de manière générale, d'une part la *technè* accomplit ce que la *physis* est incapable d'effectuer, d'autre part, elle l'imité » (la *Physique*). Soit, en termes d'histoire, selon Philippe Lacoue-Labarthe, « il appartient [...] aux Modernes d'accomplir, de mener à bien ou à terme, d'achever ce que la nature ne peut effectuer »²⁸.

En termes plus musicaux, moins « historiques », on a là une bonne part du projet de synthèse des sons, tel que Risset et la musique électronique l'ont dégagé. Or, précisément, la notion d'écriture électroacoustique ne se présente pas très clairement. Ceux qui en usent, comme Risset peut-être, Stockhausen, sans doute, Stroppa, plus clairement, effectuent un va-et-vient permanent entre les deux conceptions, l'instrumental et l'électronique, ce qui sous-entend qu'ils déplacent l'écriture, au sens instrumental-composé, vers l'électroacoustique. Il faudrait sans doute toute une démonstration que, par manque de temps et aussi de compétence, je laisse à d'autres. Mais le résultat, le *son*, est clair. Chez Stockhausen, pas d'électronique sans sérialisme, pas de synthèse ou de traitement sans *Klang*, au sens de catégorie quasi instrumentale. Et nulle part ailleurs aussi fondée que chez

²⁶ Theodore W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 331.

²⁷ Yves BONNEFOY, « Poésie et liberté », *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 309.

²⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L'Imitation des Modernes*, *op. cit.*, p. 74.

Stroppa, la synthèse est une orchestration électronique, et l'orchestration une synthèse instrumentale.

Ainsi, ce sens de la « technique » qui est extérieur à la musique (il faudrait dire sans doute la *technologie*) ne change pas très clairement les données du problème : car, en musique, qu'est-ce que la nature, qu'est-ce que la culture ? Si on évite donc de faire coïncider son et nature, pouvons-nous accorder quelque crédit aux thèses anti-modernistes, qui assimilent tonalité et nature ? Car, on le sait, l'un des reproches les plus courants à propos de la musique atonale, sérielle, et partant, contemporaine, est précisément de stigmatiser une prétendue coupure d'avec les lois naturelles, et plus précisément de la loi de la résonance naturelle, la loi des harmoniques, chère à Rameau. En oubliant un peu que la tonalité elle-même, en usant du mode mineur, d'une quarte juste et non augmentée, d'une sixte bien tempérée, met singulièrement à mal cette fameuse résonance, la technique Moderne, celle de la musique atonale, achèverait donc ce que la tonalité n'aurait pu effectuer.

La formule est sans doute trop lapidaire pour être entièrement vraie, mais elle contient néanmoins sans doute quelque vérité. Ainsi, pour Christian Hauer, Schoenberg prend congé de la tonalité « moins en raison de l'épuisement supposé de [l'espace tonal] qu'en raison de l'impossibilité dans laquelle se trouvait Schoenberg de résoudre, avec ce que lui proposait cet espace, les problèmes auxquels il était alors confronté »²⁹. On sait que ces problèmes, outre la question de l'attraction, des fonctions harmoniques, d'une certaine symétrie entre microforme et macroforme par l'utilisation des tensions et détentes, viennent aussi, au sein de la tradition musicale allemande, d'une crise d'expression, et d'identité, si tant est que ce soit si différent. On le voit, il y a un parallélisme troublant avec le mouvement engendré par l'idéalisme spéculatif, la rivalité mimétique Hölderlin — Goethe, si j'en crois encore Lacoue-Labarthe³⁰.

Car renoncer à la tonalité en ses dernières conséquences, c'est aussi renoncer à l'expression musicale grandiose, qui inspira à Baudelaire une lettre éperdue d'admiration à Wagner, et qui propulsera Mahler, le dieu musical de la Vienne de Schoenberg, dans une esthétique du gigantesque³¹, dont les traces perdureront longtemps. Où l'on voit que les problèmes techniques sont toujours intimement liés, c'est presque une évidence, à de tout autres choses. Ce qui est moins évident, par contre, c'est de savoir de quelle nature est ce lien.

Si la définition du matériau, à la fois conceptuellement (que représente-t-il ?) et poétiquement (comment est-ce que je dois l'organiser ?), est la condition d'une technique de composition, en ce qu'elle se sépare du son, de ce qui est propre à la musique pour mieux le rendre présent, comment l'expression y trouve-t-elle sa source ?

Une première réponse est donnée par le sérialisme. Ainsi, le projet du premier Boulez, est-il bien dans le fait de « faire un », de ne plus opposer subjectivité exprimée selon le matériau, et expression par la constitution (déductive, dans son cas) du matériau. Ce qu'Hugues Dufourt, aussi empreinte d'un certain positivisme soit sa formulation, reprend à son compte : « la figure sonore, c'est la création poursuivant la codification de ses traits essentiels. *Elle ne fait qu'un avec le système de ses fonctions achevées*, partiellement irréductibles, obligeant à un constant réajustement des schèmes organisateurs. »³² C'est tout autant dans le caractère « obligé » c'est-à-dire impliqué par la méthode de composition, que « constant », c'est-à-dire sans cesse selon la subjectivité à l'œuvre dans la composition proprement dite, que le « réajustement » acquiert une nécessité, et oui, sans doute, une liberté subjective, c'est-à-dire une expression.

²⁹ Christian HAUER, « De la tonalité à la "série miraculeuse" : espaces musicaux, ou : de l'identité narrative de Schönberg », *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 258.

³⁰ Je renvoie encore à *L'Imitation des Modernes*.

³¹ ... et de la percée, c'est-à-dire dans l'induction, que l'on peut sans doute trouver bien plus fertile.

³² Hugues DUFOURT, « Pierre Boulez, musicien de l'ère industrielle », *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Ch. Bourgois, 1991, p. 156. Je souligne.

Du reste, avons-nous le choix ? J'emprunte cette idée à Brian Ferneyhough : « si, comme je le crains, nous sommes peu capables de changer notre moi fondamental, nous pouvons au moins tenter de nous propulser dans des environnements non familiers, où nos réactions habituelles pourraient faire surgir des résultats interactifs tout aussi peu familiers. »³³ L'automatisme n'a alors pas de valeur en soi, il n'est qu'un véhicule pour mettre en mouvement le compositeur, pour le lancer sur des terrains qu'il n'aurait pas imaginés s'il en était resté à des idées et techniques connues. Ce qui constitue, comme il est bien connu, une des *fonctions* de l'écriture musicale. Il me semble que replacer la composition principalement dans le matériau, ainsi que le sérialisme l'a fait, aurait dû permettre de renoncer au grandiose, au « sublime », dont il faut bien constater, à rebours d'Adorno, qu'il ne se « relativise » pas³⁴.

Reste, on le sait, que cela n'a pas été le cas, et l'obsession de dépasser la concentration webernienne le montre bien. Ainsi, Charles Rosen discerne déjà cette hantise à l'intérieur même de l'école de Vienne : « L'histoire de ce que l'on appelle la seconde école viennoise — Schoenberg, Berg, Webern — après l'interruption brutale de la première guerre mondiale, est dans une large mesure celle des efforts accomplis pour transcender la miniature, pour intégrer cette perception nouvelle de la consonance à un langage capable de formes plus *héroïques*. »³⁵ On peut y discerner deux raisons : la première, c'est que Boulez a été débordé par le jusqu'au-boutisme de Stockhausen, qui a vite excédé les données premières du sérialisme, pour viser une universelle fusion des expressions et des techniques, autre avatar de l'héroïsme. La seconde, sans doute la plus importante, tient à la nature même du sérialisme : son projet est une nouvelle langue universelle, une *lingua franca*. En ce sens, il répète l'aporie du système tonal, et n'est donc ni plus ni moins naturel que ce dernier.

Aussi, n'est-il n'est pas si sûr que la grandeur de l'art ne soit pas à chercher du côté de sa faiblesse, et non de son caractère « sublime ». Je discerne dans cet aphorisme de Giacometti une préfiguration de cette quête :

« L'idée de faire une peinture ou une sculpture de la chose telle que je la vois ne m'effleure plus. C'est comprendre pourquoi ça rate, que je veux. »

Ainsi, dans sa quête d'une œuvre brève, Webern ne s'attache pas seulement à composer ce qu'il ne peut pas faire autrement que composer, mais indique aussi, dans la forme, cet abandon du pouvoir (magique, mais par suite, politique) de la musique. Car en fait de « contraction webernienne », il s'agit plutôt de *retrait*, au sens à la fois d'une implosion de toute la tradition germanique (un indice se trouvant dans la superposition des formes qu'il aime à pratiquer), y compris et surtout représentée par Mahler, et d'un abandon, qu'aucune nostalgie ne vient troubler, des magies et puissance que le romantisme a entièrement assignées à la musique. D'où suit que Mallarmé avait raison quand, au contraire de ses collègues poètes, il ne sortait nullement abattu des concerts où résonnaient les cuivres wagnériens au plus fort de leur puissance. Et que Musil, dans *L'homme sans qualité*, discernait bien le peu d'acuité moderne du mot *génie*, forcément lié au sublime, lorsqu'il s'applique au cheval qui vient de gagner le tiercé.

Peut-être, alors, la tâche d'une musique du XXI^e siècle, qu'elle soit informelle ou non — et il semble bien qu'elle ne puisse l'être, ne serait-ce que parce qu'Adorno fait fond sur la détermination hegelienne et kantienne de l'œuvre d'art, qui vise aux « grands contenus » —, serait de concevoir la composition comme acte d'une fin de la volonté de puissance tout autant donc que mouvement vers une clôture de la modernité. Considérer la modernité comme achevée, dans les deux sens de fin et de réussite. Un temps de la composition qui se situe en succession de l'époque moderne, ni négateur

³³ Brian FERNEYHOUGH, « La "musique informelle" (à partir d'une lecture d'Adorno) », *Brian Ferneyhough*, textes réunis par Peter SZENDY, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 113.

³⁴ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica Ficta (figures de Wagner)*, Paris, Ch. Bourgois, 1991, p. 229.

³⁵ Charles ROSEN, « L'atonalité », *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979, p. 65. Je souligne.

ni iconoclaste, mais qui rend compte de l'affleurement d'une différence, voire qui repère les conditions d'une naissance ; dont l'*attention* serait le maître-mot.

Comment, techniquement, en réaliser la trace ? Sans doute n'est-ce pas le lieu, ici, de présenter des techniques trop spécifiquement musicales. On mentionnera brièvement quelques différences d'avec le projet moderniste, qu'on se gardera pourtant de négliger :

1) La note, au sens motivique thématique, mais aussi sérielle, c'est-à-dire conçue comme un point défini selon plusieurs axes paramétriques (en général hauteur, durée, intensité, timbre), n'est plus adéquate à la composition. Il en résulte que l'engendrement d'un matériau paramétrique est insuffisant pour fonder une œuvre.

2) Au lieu de mettre l'accent sur l'engendrement de chaque constituant, il est nécessaire d'insister sur les *relations* qu'entretiennent divers constituants. En d'autres termes, une telle notion considère la question du langage comme subsumée par les conceptions gestuelles, figurales. Ou encore, que le langage est contraint, au sens presque informatique du terme, au lieu d'être la contrainte.

3) À la déduction, on préférera l'*induction* comme vecteur du temps musical. La logique nous enseigne en effet que la déduction n'est pas créatrice (sa fonction musicale s'apparente à la variation) au contraire de l'induction. Si l'œuvre doit être plus à découvrir qu'à composer (au sens d'imposer une structure), le temps musical doit être celui d'une induction, presque permanente, ou visée de l'œuvre en son déroulement propre.

4) La perception de l'identité des éléments musicaux premiers (des *figures*³⁶) ne peut s'effectuer qu'au travers de la déformation de ces éléments mêmes dans le temps. Ce que Bonnefoy mentionne, dans l'écriture poétique, en notant qu'une présence ne s'écrit que par son absence. Peut-être est-ce ainsi qu'une expression peut advenir, en s'éloignant des magies hallucinatoires, au profit d'une attention à l'affleurement des figures, d'une attention au *sens* (dans toutes ses acceptions : sémantique, sensibilité, direction) qu'elles réclament, d'elles-mêmes pour ainsi dire. C'est *en composition* que la figure doit apparaître, disparaître ou se modifier.

- V -

En conséquence, l'intérêt n'est peut-être pas vraiment l'œuvre, pas plus que le sujet, mais le *sujet à l'œuvre*, ou plutôt, si tant est que ce soit si différent, l'*être-à-l'œuvre*.

La citation précédente de Philippe Lacoue-Labarthe (« il appartient [...] aux Modernes d'accomplir, [...] d'achever ce que la nature ne peut effectuer ») nous renvoie aussi, selon la lecture du même Lacoue-Labarthe de la fameuse lettre de Baudelaire à Wagner (en qui le poète reconnaît un « génie », c'est-à-dire une « grande nature »), à la question du sujet.

Pour cela, il faut, effectivement, revenir à Baudelaire³⁷. Pour lui, dans le droit fil d'un romantisme schopenhaurien, la passion est la marque du concept métaphysique de volonté, tout autant que l'essence propre de l'homme déterminé comme sujet, c'est-à-dire du sujet poétique. En prolongement d'Aristote, Baudelaire conçoit donc que l'art accompli ou mène à terme la nature s'il possède la force poétique de la nature. En conséquence, dans le droit fil de la puissance évoquée au début de cette communication, on peut dire que le sujet à l'œuvre est un « sujet en excès ». D'où la fascination de Baudelaire pour Wagner, pour ce que sa musique recèle d'infini. Mais Baudelaire ne tombe pourtant pas dans l'exaltation sans retour d'une magie de l'art car il préfigure « l'être

³⁶ Je laisse de côté les résonances du mot latin *ingere* dans *figure*, et son rapport subséquent à la fiction, et par suite, hélas, au mythe. Il me semble, dans la conception que je présente rapidement, et en première analyse, que le *ingere* latin, c'est effectif, semble assez bien correspondre au « pétrir » que réclame un geste. Tandis que, pour autant que l'on puisse rapporter une fiction à une figure, celle-ci n'est pas mythique, et représente plutôt l'histoire modeste d'un vieillissement, pas d'un recommencement éternel. Mais c'est un tout autre débat...

³⁷ Je renvoie à *Musica Ficta*, dont je suis les analyses tout au long de ce texte.

perforé » d'Arno Schmidt par sa notion d'être divisé, écartelé : la sensation, pour lui, est à la fois physique et immatérielle.

« Cette sorte de métaphysique explique la fascination de Baudelaire pour la musique. Seule la musique est à même d'exprimer, c'est-à-dire de signifier [...] cet au-delà subjectif du sujet : ce qui, du sujet, mais en lui aussi bien et comme lui, passe le sujet. »³⁸

Je laisse de côté le « *seule* la musique », qui déborde mon interrogation (la fonction de la poésie et de la philosophie semblent s'y nouer), pour retenir que ce qui est donc à l'œuvre du sujet dans la composition musicale est l'expression (ou la signification) de ce qui le « passe », le dépasse. Suivre Baudelaire sur la question du sujet, en délimiter la présence au sein de la musique, c'est donc comprendre en quoi elle est ex-tase, sortie de soi. Mais cela revient à poser la question du sensible dans la musique, car on retrouve là sa définition, si j'en crois Jean-Luc Nancy :

« La sensibilité nous parle d'une façon d'être deux en un, le sentant et le senti, deux sujets dans un acte unique comme dit à peu près Aristote. Le sensible est une érotique, pas une sémantique. Une érotique ne représente pas d'abord un pathos du désir, mais plutôt une syntaxe du sentir. »³⁹

Mais Jean-Luc Nancy poursuit :

« D'une telle syntaxe, l'autre sens du [mot] "sens" donne peut-être une première articulation : le sens en tant que "direction", c'est le sens comme être-à. C'est une autre manière d'être hors de soi, d'être à soi comme envoyé, jeté ou dépêché, pas arrivé, en venue. La cadence poétique aurait à faire avec cette articulation du sens. »⁴⁰

En conséquence, le sujet à l'œuvre, tel que le compositeur se devrait de l'envisager, condenserait les différents sens de la musique en rapport au son : le sentir en ce qu'il s'articule au sens en tant que *direction*, fait écho tout autant à la musique comme *mouvement* qu'à la poïétique du son comme *déplacement*. Mais si direction il y a au sein de l'*être-à-l'œuvre*, gardons-nous d'oublier qu'elle est, pour le compositeur, tournée vers l'œuvre, et non vers son être propre.

Et je dois alors confier mon étonnement, mon incompréhension devant le chiasme, bien néo-moderne me semble-t-il, qui affirme que le sujet est l'œuvre, non le compositeur. Et pour rappeler que si écartèlement, négation, mort du sujet il y a, pour Brian Ferneyhough, au contraire, « la ré-invention du sujet cohérent semble le grand thème de notre temps, et on peut seulement espérer [...] qu'une œuvre émergera, capable de nous articuler sur nous-mêmes, car certainement, tel est l'ultime rôle de l'œuvre d'art »⁴¹. Sans doute ne s'agit-il pas d'un hasard si c'est dans la composition qu'un tel espoir a pu prendre corps. Si la musique peut signifier cette sortie hors de soi du sujet, il n'y a pas à s'étonner qu'un compositeur intègre ce mouvement dans le corps même de son œuvre ; si je veux formuler cela à mon tour d'une façon quelque peu néo-moderne : l'on pourrait dire que le sujet, l'*être-à-l'œuvre*, ce serait le compositeur en tant qu'il réfléchit son être dans l'œuvre. D'où suit sans doute que ces catégories de sujet, d'œuvre, et d'*être-à-l'œuvre* ne prennent leur sens, effectivement, que dans leur relation bien plus que dans leur définition propre. Ce qui rejoint une préoccupation fondamentale de la composition *figurale*.

~

Tout ceci nous aura peut-être éloignés des manières de créer les sons, mais est-ce si sûr ? S'il faut composer non le son mais le geste, si le son est l'étrangeté pour l'interprète, s'il y a une torsion dans l'œuvrer, et s'il n'y a d'expression dans le sonore que circonstanciée dans le rapport entre la

³⁸ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica Ficta*, op. cit., p. 74.

³⁹ Jean-Luc NANCY, « Nécessité du sens », *Yves Bonnefoy - Poésie, peinture, musique*, op. cit., pp. 43-50.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Brian FERNEYHOUGH, « Pierrot Lunaire pour les temps présents », *Voix Nouvelles 94*, Abbaye de Royaumont, 1994.

composition et la technique, n'est-ce pas parce que le sujet, si son génie s'est évaporé, si son être est perforé, n'a de sens aujourd'hui qu'en résistance, et donc qu'en être à l'œuvre ?

Pour conclure, et pour amoindrir ce que ce propos aurait d'indûment utopiste, ces quelques mots de Montaigne seront sans doute appropriés :

« Mes conceptions et mon jugement ne marche qu'à tasons, chancelant, bronchant et chopant ; et quand je suis allé le plus avant que je puis, si ne me suis-je aucunement satisfait : je voy encore du païs au delà, mais d'une veuë trouble et en nuage, que je ne puis desmeler. »⁴²

Avril 2002

Bibliographie

- ANDERSON Julian, « Dans le contexte », *Entretiens*, n°8, 1989.
- ADORNO Theodore W., « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard-NRF, 1982.
- BONNEFOY Yves, « Mallarmé et le musicien », *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presse Universitaire, 1995.
- BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- DUFOUT Hugues, « Pierre Boulez, musicien de l'ère industrielle », *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, 1991.
- FERNEYHOUGH Brian, « Pierrot Lunaire pour les temps présents », *Voix Nouvelles 94*, Abbaye de Royaumont, 1994.
- FERNEYHOUGH Brian, *Collected writings*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
- FERNEYHOUGH Brian, « La "musique informelle" (à partir d'une lecture d'Adorno) », *Brian Ferneyhough*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HAUER Christian, « De la tonalité à la "série miraculeuse" : espaces musicaux, ou : de l'identité narrative de Schönberg », *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *L'imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Musica ficta*, Paris, C. Bourgois, 1991.
- LYOTARD Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces* Vol. VI. 203.
- MALLARME Stéphane, « La musique et les lettres », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Livre II, chap. 10, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- NANCY Jean-Luc, « Nécessité du sens », *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presse Universitaire, 1995.
- ROSEN Charles, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979.

⁴² Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Livre II, chap. 10, Paris, Gallimard-La Pléiade, p. 388.