

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (1992)
<b>Heft:</b>	31
<b>Artikel:</b>	Gérard Zinsstag : matière et mémoire = Gérard Zinsstag : Materie und Gedächtnis
<b>Autor:</b>	Szendy, Peter
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-928057">https://doi.org/10.5169/seals-928057</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 28.01.2026

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

# Gérard Zinsstag: matière et mémoire

Gérard Zinsstag:  
Matière und Gedächtnis

l'ai écrit à Berlin, à une époque où les rapports étaient passablement plus sombres (1964/65).

H. Le Concerto de violon repose plutôt sur l'idée d'un soliste qui agit à l'intérieur d'un orchestre; il s'agit moins là d'un jeu d'échange: le soliste, un peu comme dans le concerto pour violon d'Alban Berg, chante une ligne continue dont l'orchestre construit l'ombre sonore, en quelque sorte.

C. Mon Concerto de violon – sans que je veuille le comparer à la grande œuvre de Berg – est différent en ce sens que l'orchestre joue des choses assez éloignées de celles du violon. Le violon est lyrique, l'orchestre en général rythmiquement plus régulier – avec aussi des éléments de jazz –, ce qui donne au violon un arrière-fond ordonné à partir duquel il essaye toujours de se détacher. Berg, par contre, soutient le violon dans son chant.

H. Lorsque vous écriviez votre Concerto de violon, vous aviez les sonates d'Ysaÿe et les caprices de Paganini sur votre table, et me disiez alors que vous étudiez cette musique afin d'éviter tous les éléments violonistiques qui «décrivent» simplement l'instrument, que vous désiriez écrire une partie solo évitant les clichés violonistiques.

C. Je voulais écrire le plus possible une musique vivante qui évite tout ce qui est routinier et usé. Il est certainement divertissant d'entendre le violon jouer continuellement des arpèges, mais ce n'était vivant qu'à une certaine époque.

## Rôle des bruits

H. Dans toutes vos pièces, vous exigez des interprètes beaucoup de techniques différentes de jeu. Mais vous vous refusez à employer des techniques nouvelles comme les sons multiples ou les bruits. Pourquoi?

C. Je l'ai tout de même fait quand je vous ai écrit le Concerto de hautbois! Mais je pense que ces sons inhabituels ne peuvent pas s'intégrer à la gamme, qu'ils ont besoin de «frères et de sœurs»; la musique doit reposer sur une succession de degrés, sur une échelle – de nuances, de hauteurs de sons et ainsi de suite. Le problème de ces bruits est qu'ils sont des événements isolés et ne font pas partie d'une suite. J'ai bien essayé de relier les deux, mais c'est un peu comme quand vous ajoutez une lettre cyrillique ou grecque au milieu d'un mot. Ça ne sonne pas juste.

H. On peut tout de même construire des échelles de bruits! En tous les cas, beaucoup de compositeurs emploient ces sons comme des sortes de «ready-mades»; peut-être est-ce cela qui vous dérange?

C. Oui, et les échelles qu'ils construisent sont tellement primitives! Dans la musique électronique aussi! Je ne peux pas me représenter comment ces sons peuvent être reliés entre eux. Peut-être pourra-t-on, dans cinquante

ou cent ans, construire de nouveaux systèmes de sons à l'aide de nouveaux ordinateurs.

H. Je joue beaucoup de musiques modernes qui nécessitent de nouvelles techniques de jeu; mais quand j'ai étudié votre Concerto de hautbois, j'ai dû apprendre une nouvelle technique d'articulation, parce que l'articulation doit être ici très rapide et extrêmement différenciée. La plupart du temps, la musique nouvelle est une forme de legato musical peu articulé. Dans votre pièce, j'ai dû amener ma technique d'articulation très traditionnelle à un degré de flexibilité plus élevé, pour faire ressortir ces centaines de nuances.

C. Je n'en ai jamais été conscient jusque-là! Je n'y avais encore jamais pensé.

H. J'ai dû travailler votre pièce plus longtemps qu'aucune autre...

C. Je suis désolé!

H. Mais non... c'est un effort qui en vaut la peine. Vous n'employez que les techniques traditionnelles issues de la musique ancienne, qu'il faut intégrer dans une musique bien plus complexe. C'est pour moi une expérience nouvelle et enrichissante. Une telle complexité n'empêche d'ailleurs pas le soliste de se sentir à l'aise et complètement intégré dans le corps instrumental (Ursula Oppens, qui joue votre Concerto de piano, m'a fait part d'impressions semblables).

C. Vous savez, ce que je pense de la complexité est très différent de ce que vous dites: je veux seulement, dans la notation, montrer à l'interprète comment il devrait jouer si je n'avais absolument rien noté précisément. J'ai fait beaucoup de mauvaises expériences avec les interprètes, mais je crois que maintenant j'écris trop d'indications de jeu!

H. Bien des interprètes de votre musique se battent avec sa complexité, ils se sentent dans une camisole de force. Pourtant votre musique est extrêmement élégante et souple, la mélodie n'équivaut jamais à un temps martelé; c'est toujours pour ainsi dire une pulsation biologique, un battement de cœur, et je crois que le but de l'interprétation devrait être d'atteindre à cette souplesse dont on a justement besoin aussi lorsqu'on joue Mozart. Antal Dorati disait une fois qu'un musicien ne devrait jamais aller jusqu'aux limites de ses possibilités, qu'il devrait toujours garder une certaine réserve pour être tout à fait expressif. C'est un peu le contraire de la musique de Brian Ferneyhough, qui tente de pousser consciemment les interprètes aux limites de toutes leurs possibilités, ce qui donne à sa musique une forme d'expressivité particulière.

## Le nouveau son après 1945

Lorsqu'on parcourt votre catalogue d'œuvres, on constate après 1945, après la sonate pour piano et celle pour violoncelle, un nouveau langage musical,

un nouveau son, qui se développe pleinement dans le premier quatuor à cordes. Qu'est-ce qui a donné lieu à cette œuvre musicale exceptionnelle?

C. Quand je suis devenu musicien, les œuvres qui m'intéressaient avant tout étaient celles de Schoenberg, Berg et Stravinski qui, à New-York, étaient plus souvent jouées à l'époque qu'aujourd'hui. C'était le temps où je me liai d'amitié avec Varèse et Ives. Lorsque, plus tard, je commençai à penser politiquement de façon plus consciente et radicale, tout cela me parut démodé; lorsqu'en 1933/34, au début de l'époque hitlérienne, j'étudiai avec Nadia Boulanger, ce qui était moderne appartenait pour nous au passé: nous voulions écrire une musique ayant quelque chose à voir avec l'homme. Pendant la guerre, je suis retourné à mes premiers intérêts; en plein populisme musical, tout le reste était superficiel, faux et illusoire. Je me décidai à écrire ce dont j'avais vraiment envie. Lors de l'exécution de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók à New-York, je fus le seul critique à en rendre compte positivement; j'ai toujours aimé cette musique, mais je ne trouvais pas que c'était la musique que je devais écrire à l'époque. Dans mon premier quatuor, je suis revenu à ce que j'avais déjà fait auparavant, bien que mes maîtres Walter Piston et Nadia Boulanger n'aimassent pas la musique de mes débuts. Chez eux, je ne pouvais apprendre ce qu'en fait je voulais apprendre! Ainsi, pensai-je, il me faut passer outre, apprendre justement à composer de la musique néoclassique pas à pas. Il y avait donc deux forces qui se rencontraient: le retour à mes intérêts premiers et le désir d'écrire vraiment quelque chose de nouveau. C'est pourquoi j'étudiai des ouvrages sur la musique dodécaphonique, celui de Leibowitz et d'autres encore, pour mieux apprendre à comprendre la musique contemporaine.

H. Peut-être Nadia Boulanger a-t-elle été poussée un peu malgré elle du côté du néoclassicisme...

C. Oui, lorsque Aaron Copland étudiait dans les années vingt avec elle, elle analysait *Wozzeck*, elle était très intéressée par de telles œuvres; plus tard, cet intérêt s'est amenuisé de plus en plus.

H. Vous avez longtemps écrit des critiques musicales et organisé des concerts...

C. Oui, j'appartiens à ces gens démodés qui, comme organisateurs de concerts, ne faisaient jamais jouer leurs propres œuvres, mais toujours des œuvres nouvelles! Aujourd'hui, les jeunes compositeurs jouent au contraire sans cesse leurs propres œuvres... Ces activités ont pris une grande place dans ma vie et m'ont souvent empêché de composer ou de penser à la composition. J'ai enseigné durant vingt années à la Juilliard School, mais ma femme m'a heureusement persuadé que je préférerais tout de même être compositeur.

Traduction Daniel Haefliger

## Gérard Zinsstag: matière et mémoire

A partir d'un ouvrage d'Henri Bergson, le musicologue parisien Peter Szendy propose une interprétation du style du compositeur suisse Gérard Zinsstag (né en 1941). Elève de Helmut Lachenmann, ce dernier s'intéresse au bruit, matière musical brut, et aux citations musicales - dans l'œuvre de Bernd Alois Zimmermann par exemple - qui mettent en jeu le souvenir. L'écriture oscillera donc entre les deux pôles de la matière et de la mémoire. Le premier engendre un automatisme symbolisé par les «grilles de durée», le second un goût de la danse et du chant qui s'affirme de plus en plus dans les œuvres récentes.

**Gérard Zinsstag:**  
**Matière und Gedächtnis**  
Ausgehend vom Werk Henri Bergsons versucht der Pariser Musikologe Peter Szendy eine Interpretation der Schreibweise des Schweizer Komponisten Gérard Zinsstag. Der 1941 geborene Zinsstag, Schüler von Helmut Lachenmann, interessiert sich für das rohe musikalische Material des Geräusches ebenso wie für musikalische Zitate, die - wie bei Bernd Alois Zimmermann - die Erinnerung auf den Plan rufen. Die Komposition oszilliert so zwischen den beiden Polen von Materie und Gedächtnis. Erster ist mit einem in Zeitwerttabellen dargestellten Automatismus verknüpft, letzterer mit einer Vorliebe für Tanz und Gesang, die sich in den neueren Werken immer stärker bemerkbar macht.

par Peter Szendy

Déconstruire l'instrument. Le délier, comme dans *Déliements*, pour flûte démontée et orgue. Le débarrasser des ordonnances de la tradition, rompre le cercle étroit des possibles pour retrouver l'inordonné - le bruit, l'entropie naturelle: «Ce qui m'a petit à petit fasciné, c'est d'introduire les bruits comme catégorie esthétique valable dans un contexte compositionnel qui soit exempt d'effets.»<sup>1</sup> Rendre à cet objet partitionné selon diverses fonctions spécialisées une neutralité originelle, celle de la matière diffuse, que Bergson, dans son remarquable *Matière et mémoire*, décrivait comme réagissant sur «toutes ses faces» et «par toutes ses parties élémentaires»<sup>2</sup>. L'instrument perdra alors ses caractéristiques et son individualité, ses parties seront indifférenciées. Dans les *Sept fragments* pour quatuor, les cordes jouées avec un plectre ou pizzicato, souvent derrière le chevalet, deviennent percussions, ou encore vents, lorsque les glissandi d'harmoniques ou le frottement du crin sur les éclisses produisent sifflements et souffles colorés. Dans *Innanzi*, la contrebasse soliste joue «comme un tambourin» (p. 20 de la partition), ou encore «comme un tambour» (p. 24). C'est donc en étant dévié de sa fonction traditionnelle que l'instrument devient matière au sens que Bergson donnait à ce mot: il est «un chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers»<sup>3</sup>.

Gérard Zinsstag a été élève de Helmut Lachenmann. Peut-être faut-il voir dans cette attitude envers le matériel l'influence du compositeur allemand. Ainsi, dans *Mouvement - Vor der Erstar-*

rung (1984), Lachenmann cherche à faire «prendre conscience de la matérialité vide des ressources» - matérialité qui apparaît alors «comme un contrepoint à leur expressivité familière désormais sans contenu»<sup>4</sup>. Gérard Zinsstag a également souvent élevé la matière sonore à un état «bruiteux», refusant la complaisante beauté du son modelé et légué par la tradition: «Le paramètre du bruit est lié à l'action musicale: quand on fait un son sur le piano, on fait du bruit, mais ce bruit est couvert par la note. D'une manière opposée, en prenant une esthétique dite négative, en recherchant d'abord le bruit, puis après le son, on peut créer à partir de ces actions brutes cachées par le son, cachées par sa beauté; on peut aller de l'avant dans une autre voie de la perception musicale.» Dans les œuvres de 1975 à 1980 - période qu'il qualifie lui-même d'«héroïque» - la texture bruitiste, a-directionnelle est celle d'une masse en fusion, entrecréée, explosive. Celle d'un «en soi» de la matière. Du réel, de l'actuel. «Je crois que cette approche du concept de bruit est inaliénable à celle de la réalité. Comment représenter la réalité dans la musique? Si vous n'avez pas un texte, ou quelque chose de visuel, c'est très difficile. On crée des bruits pour essayer de se référer à la réalité.»

## L'intuition du geste

Dans les œuvres plus récentes, surtout à partir d'*Artifices*, le compositeur laisse «d'avantage libre cours à ce qu'on pourrait appeler l'expressivité du matériel et l'intuition du geste». Ce geste qui manifeste le corps dans l'espace sonore, qui donne direction et sens au mouvement.

Geste rythmique, mélodique ou dansé, le plus souvent emprunté par Zinsstag à la musique populaire ou à la tradition: «En faisant la connaissance de Helmut Lachenmann, j'ai appris de manière dialectique que nous sommes tous des enfants de la tradition (...)»

Dans les *Sept fragments* pour quatuor à cordes, le compositeur met en œuvre certains gestes beethovéniens, en «hommage» aux quatuors op. 131 et 135. Ainsi le second fragment est «à exécuter de manière très soutenue, dans l'esprit de l'adagio ma non troppo e semplice de

s'accomplit l'*action*»<sup>5</sup>. Et c'est pourquoi le souvenir peut n'être qu'un geste vide, une gesticulation réflexe. Dans *Suono reale* pour piano «étouffé», le compositeur cite un passage de la sonate op. 31 n° 2 de Beethoven, rendu méconnaissable par les transformations qui affectent l'instrument; le piano est devenu transpositeur: ses cordes sont préparées avec des cales de caoutchouc qui permettent d'atteindre des harmoniques souvent très éloignés. Le timbre en ressort également modifié: certaines cordes émettent un son proche du temple-



© Olivier Christinat

l'op. 131». Il en reprend la mesure à 9/4 et la sérénité des noires égales. Il conserve également le contour mélodique, dont l'ambitus déjà réduit est encore comprimé – du ton au quart de ton: le recueillement se teinte d'oppression. «La *scordatura*, les quarts de ton, créent une insécurité, une instabilité de la sonorité qui fait que tout à coup on se sent presque vaciller (...)»

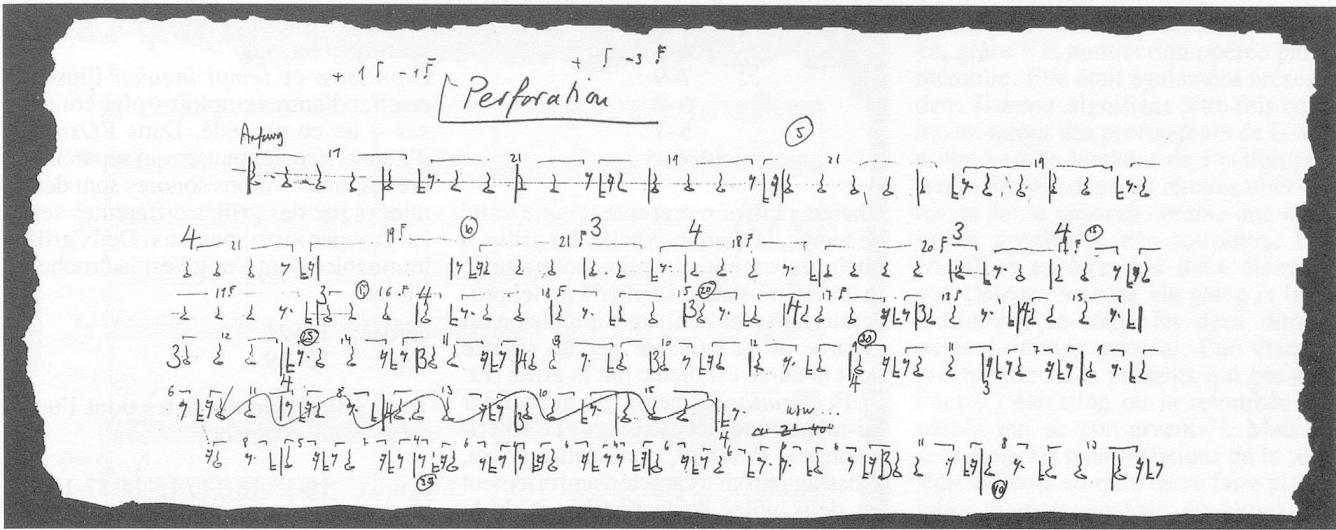
Ainsi le geste se souvient; il est donc bien mémoire. Ou plus exactement, il actualise des fragments de cette mémoire *virtuelle*, mais seulement en tant qu'éléments d'une action. Car, comme l'écrivit Bergson, «il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où

block. Un seul point commun demeure alors avec l'original beethovénien: les touches<sup>6</sup>.

### Jeux de montage

«Ce qui me fascinait beaucoup aussi dans l'œuvre de Zimmerman, c'est l'emploi des citations. Ce n'était peut-être pas l'intention de Zimmerman, mais il y avait là un principe ludique: on peut jouer avec la matière et avec le souvenir (...)»

Il semble que l'on puisse opposer, dans un premier temps, deux pôles: celui de la matière en soi et celui de la matière vivante, celui des «actions bruitées» diffuses et celui du geste, celui de la réalité présente et celui du passé absent, celui de l'actuel et celui du virtuel. Deux



Exemple 2: «Perforation», table de durée des silences

pôles que le compositeur juxtapose brutalement ou, au contraire, entre lesquels il ménage des transitions. Deux pôles qui font naître comme un mouvement pendulaire de l'écriture entre *matière* et *mémoire*, afin de maîtriser en jeu les mystères du temps.

Ce mouvement est particulièrement sensible dans les *Sept fragments* pour quatuor à cordes. Quatre des sept fragments portent un sous-titre qui indique leur «tendance»: «bruit > musique» ou «musique > bruit». La composition de nombreuses œuvres de Zinsstag fait en effet appel à différentes figures de montage<sup>7</sup>. Ainsi la première section d'*Artifices I* – après l'«amorce»<sup>8</sup> et jusqu'à la page 14 de la partition – est construite sur le principe de ce que l'on peut appeler, avec Gilles Deleuze, «montage convergent ou convergent». Ce montage fait «alterner les moments de deux actions qui vont se rejoindre (...) plus la jonction approche, plus l'alternance est rapide»<sup>9</sup>. Un mouvement pendulaire naît entre deux des sept «situations» formant le matériau d'*Artifices I*: entre la tendance bruitiste de la situation 1 – trémolos sur les plaques tonnerre et les plaques de laiton, cordes graves du piano ébranlées avec une baguette de tambour ou «râpées» avec un plectre – et la tendance musicale statique de la situation 6 – tuilages des notes tenues des cordes et des vents (*ex. 1*). *Artifices* joue ainsi sur «l'artificialité dans le montage des différentes situations, pour aboutir à un paroxysme». Dans son travail préparatoire, le compositeur a représenté chaque situation par une couleur, construisant la grande forme d'une façon tout à fait comparable à celle de Claude Simon dans *Histoire*: si ce «principe de structuration exploitant la périodicité et l'harmonie chromatique» a permis au romancier de «maîtriser la composition particulièrement serrée du dernier chapitre d'*Histoire*»<sup>10</sup>, il a peut-être également contribué à la «dramaturgie» d'*Artifices*. Dans sa présentation de l'œuvre, Zinsstag rappelait: «Depuis *Trauma* et *Incalzando*, je tente de reprendre un langage musical plus simple, plus direct, et qui pourrait être comparé à l'énoncé d'une *histoire*».

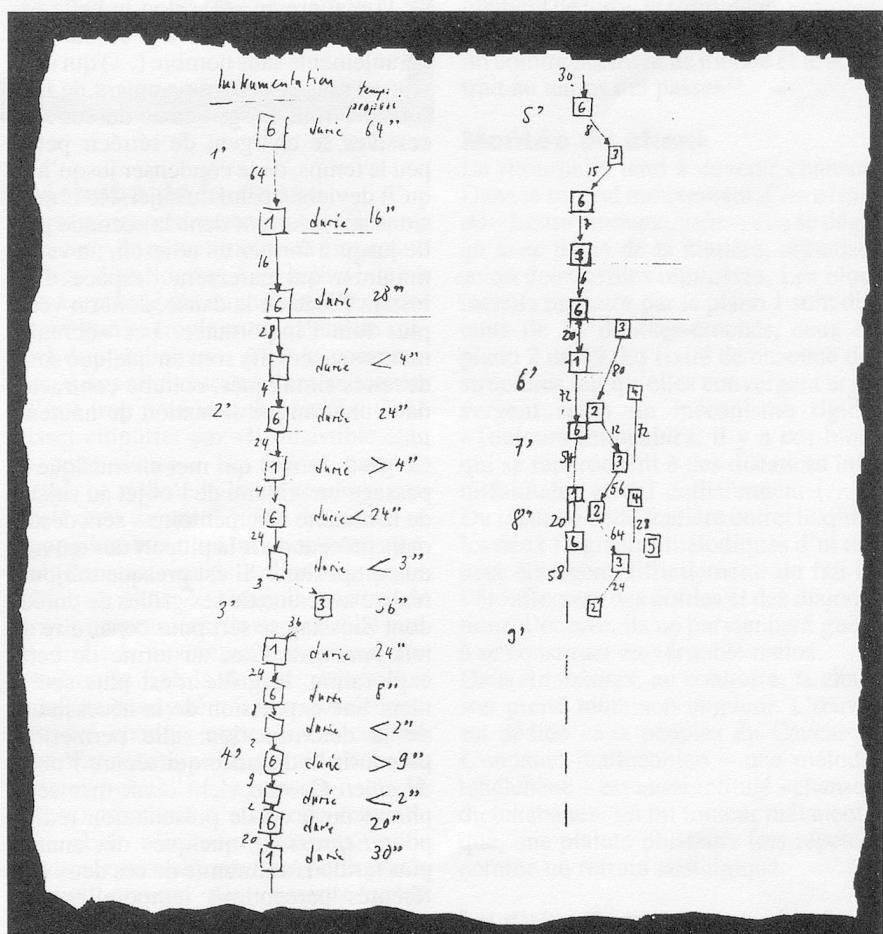
### Grilles de durées: «Perforation»

Le bruit, l'univers matériel est celui du «mécanisme radical»<sup>11</sup>. Ou plutôt, comme l'écrit Deleuze, celui du machinisme: celui du déterminisme absolu, du nombre. Et lorsque Zinsstag utilise ce qu'il appelle des «grilles de durées», c'est en partie pour réaliser des modèles de cet univers.

«Les grilles de durées m'ont été suggérées par *Photoptosis* de Zimmermann: en analysant cette partition, j'ai remarqué cette organisation de blocs striés et interrompus par de petites éruptions – des petits événements musicaux qui structurent le discours. J'ai découvert là un principe qui m'a stimulé (...)

Dans *Perforation*, ce sont «les silences et les résonances qui s'y prolongent» qui forment «le matériau essentiel». Ces silences sont «perforés (durchlöchert)» par des «impulsions sonores éruptives et stridentes»<sup>12</sup>, selon une grille de temps soigneusement calculée suivant des suites arithmétiques simples:

(19–21) x 3
19–21
18–20
17–19
16–18
15–17
13–15
12–14
11–13



Exemple 1: «Artifices I», table de tuilage

10–12
9–11
7–9
6–8
5–7
(4–6) x 3

Chaque chiffre représente ici une unité de temps, la double-croche. La grille, à quelques exceptions près, constraint le matériau musical à se plier à un tel processus inexorable: chaque impulsion est séparée de la suivante par un silence dont la durée est dictée par la grille (*ex. 2*). *Perforation* est, selon le compositeur lui-même, une pièce «sèche» et «expérimentale». Pourtant, dans cette œuvre, Zinsstag réussit à caractériser fortement les deux pôles de la matière et de la mémoire, avec des moyens exclusivement musicaux: il s'agit bien ici d'*expérimenter* le passage de l'un à l'autre. Bergson montre qu'«il suffirait (...) d'éliminer toute mémoire (...) pour passer de la perception à la matière, du sujet à l'objet»<sup>13</sup>. Ainsi, pour reprendre un de ses exemples, la lumière rouge n'est perçue comme telle que parce que «ma perception (...) contracte en un moment unique de ma durée ce qui se répartirait, en soi, sur un nombre incalculable de moments»<sup>14</sup>: des milliards de vibrations. Car «l'aspect subjectif de la perception» consiste dans «la contraction que la mémoire opère», et «la réalité objective de la matière» se confond avec «les ébranlements multiples et successifs (...)»<sup>15</sup>.

La première partie de *Perforation* recrée les effets de cette suppression imaginaire: la matière en soi, selon la belle expression de Bergson, s'y résout «en ébranlements sans nombre (...) qui courent en tous sens comme autant de frissons»<sup>16</sup>. Mais les grilles de durées successives se chargent de rétrécir peu à peu le temps, de le condenser jusqu'à ce qu'il devienne celui du sujet: les impulsions se resserrent dans la seconde partie jusqu'à former un unisson, un «continuum», qui caressera l'espace d'un instant l'idée de la danse, dont on verra plus loin l'importance. Les «ébranlements» successifs sont en quelque sorte devenus simultanés, comme contractés dans une unique sensation de hauteur: *ut*.

Ce geste formel qui met en musique le passage imaginaire de l'objet au sujet – de la matière à la mémoire – sera désormais présent dans la plupart des œuvres du compositeur. Il est presque toujours réalisé avec une de ces grilles de durées dont Zinsstag se sert pour construire de tels *passages*. Car, au terme de cette exploration, la grille n'est plus seulement une expression de la nécessité et de la détermination: elle permet de parcourir la distance qui sépare l'objet du sujet. Ce que vient confirmer cette phrase du texte de présentation rédigé pour *Espressivo*, quelques dix années plus tard: «L'antinomie de ces deux différentes perceptions temporelles que nous subissons – temps objectif/temps subjectif ou temps cosmique/temps intérieur – est un des aspects de la phéno-

ménologie musicale qui me fascine depuis longtemps».

*Espressivo* et *Tempi inquieti* illustrent en effet d'autres emplois – plus complexes – de ce procédé. Dans l'*Ostinato d'Espressivo*, les pauses qui séparent les brèves interventions sonores sont déterminées par des grilles différentes selon les groupes instrumentaux. Deux grilles immuables dont l'unité est la croche de triplet:

cordes: 17–21  
vents: 13–19

Trois grilles décroissantes dont l'unité est la double-croche:

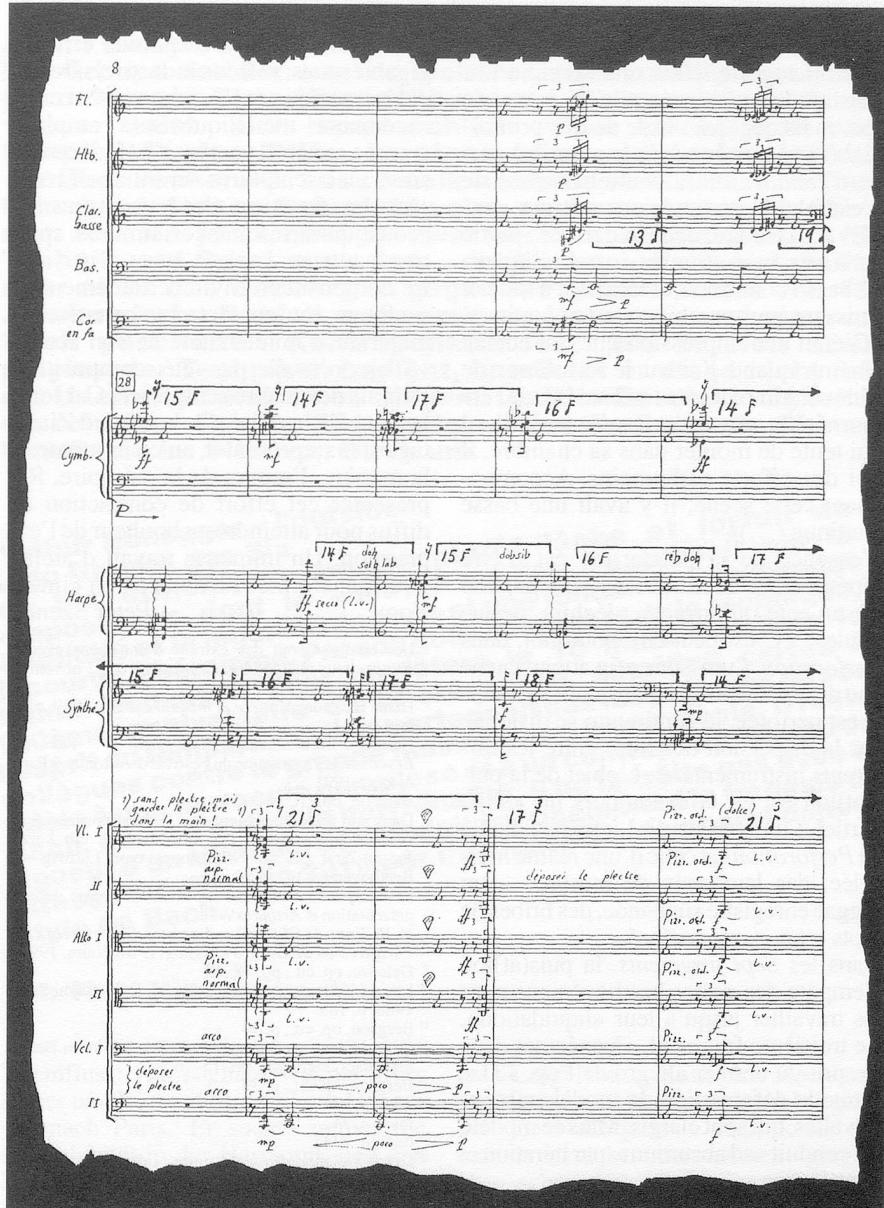
cymb.: 16–15–18–17 / 15–14–17–16 / ...  
harpe: 15–16–17–18 / 14–15–16–17 / ...  
synth.: 19–15–16–17 / 18–14–15–16 / ...

Au sein d'une telle polyrythmie, le début de chaque cycle décroissant est mis en relief grâce à un «signal acoustique»: des octaves redoublées qui se détachent clairement de cette intrication (*ex. 3*).

La première partie de *Tempi inquieti* – *Marcato inespessivo* – cumule de même diverses structures, invariantes ou évolutives. S'y ajoute, à la mesure 18, un canon rythmique à trois voix entre les deux steel-drums et le piano. Mais peu à peu, «en se multipliant, en se superposant par tuilages, les structures disparaissent, et ce que l'on ressent, c'est une texture (...).» Car l'accrétion de ces divers procès temporels aboutit chaque fois à une véritable transmutation de la matière sonore, d'un état discontinu à un état continu – du moléculaire au molaire.

### Objets trouvés: «Trauma»

Si le geste est souvent emprunté, à la façon d'un discours rapporté, la matière brute peut elle aussi être présentée comme un échantillon: un «objet trouvé». Le bruit est alors entendu comme au travers d'une fenêtre – une «fenêtre acoustique». Ainsi, dans *Artifices 2*, les «matériaux bruts d'origine concrète tels que bruits de gare, d'industrie, de vent et de musiques commerciales» ne sont plus perçus comme matière en soi, mais comme «composants inaliénables de notre réalité»: ce que le compositeur désigne du terme de «distanction». L'actuel et le virtuel sont dans un rapport «réversible»<sup>17</sup>: «Il y a dans ma pensée l'ambivalence, la polarité entre l'illusion et la réalité (...).» L'actuel – le bruit – peut soudain basculer dans le virtuel, créant cette illusion à propos de laquelle Zinsstag aime citer Sartre: «Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci, en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine». On ne peut s'empêcher de confronter cette phrase à celle de Bergson: «Notre représentation des choses naîtrait donc, en somme, de ce qu'elles viennent se réfléchir contre notre liberté»<sup>18</sup>. C'est en effet la seule condensation effectuée par la mémoire qui peut abstraire notre perception de la «loi fondamentale de la matière»: la nécessité. Pourtant la mémoire – qui ne



Exemple 3: Extrait d'«Espressivo»

© Salabert

trouve pas toujours à se réaliser dans l'action – devient parfois envahissante. C'est le cas dans *Trauma*, pour double chœur a cappella, «essai musical» pour «démontrer l'ambiguïté du christianisme». En dénonçant l'idée de «providence divine» – cet «état passif où l'homme n'attend plus rien de lui-même et tout du ciel»<sup>19</sup> –, Zinsstag a voulu créer «une œuvre de l'espoir», affirmer sa foi dans le présent, dans l'homme agissant<sup>20</sup>. La pièce est comme submergée par les citations, aussi bien musicales que textuelles: la Bible, le *Credo* de la Messe de Tournai, l'*Ave Maria* de Saint Victor de Paris, des œuvres de Josquin des Prés, la lecture du protocole de torture de Katharina Lips à Marbourg en 1672 etc. *Trauma* souffre de la surcharge des souvenirs, de cette exaltation de la mémoire caractéristique des états oniriques ou somnambuliques. Et ce n'est que dans la dernière partie de l'œuvre, sur le texte de *L'avenir du socialisme* de Helmut Heissenbüttel, que la musique renoue avec le jeu – *spielerisch*: mesure 254 – et avec le plaisir moteur de la danse – *tänzerisch*: mesure 266. «C'était pour moi quitter la musique pour aller dans le réel, dans le concret (...»)

### Présence de la danse

Le geste cité peut contenir chez Zinsstag beaucoup de mouvement, surtout quand il s'agit d'une danse. *Espressivo* intègre une *hora* bulgare «transcrite librement d'après un exemple trouvé dans un manuel de cymbalum»; pour le compositeur, il importait surtout, sans se soucier «d'une trop grande authenticité», de se laisser emporter par «l'irrésistible élan de cette danse». De même pour le *ketjak*, ce rythme balinais syncopé employé dans *Tempi inquieti*. La danse se rapproche alors d'un mouvement perpétuel. Pourtant, on peut dire sans paradoxe que, chez Zinsstag, la citation de formes empruntées, de danses et de gestes, arrête le mouvement, de même que la mémoire fixe le devenir: la citation constitue des systèmes clos qui définissent des champs expressifs – comme dans *Espressivo*. «Le geste, c'est une certaine possibilité expressive (...») Et cette expressivité n'a rien de romantique: «Elle n'introduit pas ces sentiments en nous; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse»<sup>21</sup>. La danse était déjà présente dans *Perforation*, associée presque inconsciemment à

l'émergence d'une perception subjective, grâce à la contraction opérée par la mémoire. Elle était également présente dans *Trauma*, signifiant cette fois comme un retour des profondeurs de la mémoire vers le bonheur de l'action présente. En fait, dans les œuvres ultérieures, la danse apparaît comme une réalisation privilégiée des souvenirs. Elle cristallise en effet ces deux éléments que Deleuze nomme «le galop et la ritournelle»: ce sont «les deux dimensions du temps musical, l'un étant la précipitation des présents qui passent, l'autre l'élévation ou la retombée des passés qui se conservent»<sup>22</sup>. Mais ce sont aussi les manifestations de la scission toujours en train de se faire et toujours relancée au sein du temps lui-même. Ces deux dimensions sont réunies dans la danse comme dans un cristal: «Le cristal en effet ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve»<sup>23</sup>. Le fragment 1991 d'*Altération* s'achève sur une telle cristallisation: une séquence trois fois répétée, un peu comme dans *Kontrakadenz* de Lachenmann.

«Lachenmann me disait: j'arrive à une constellation d'accords ou de pulsations, et je ne peux faire autrement que d'y rester. Cela m'avait beaucoup impressionné; je me suis dit: pourquoi est-ce qu'on ne pourrait pas, tout à coup, rester sur une cristallisation?» Ainsi, au sein des grandes architectures sonores de Gérard Zinsstag, «le galop accompagne le monde qui court à sa fin, le tremblement de terre, la formidable entropie, le corbillard, mais la ritournelle éternise un commencement de monde et le sous-trait au temps qui passe»<sup>24</sup>.

### Montée du chant

La ritournelle tend à devenir chanson. Dans le second mouvement d'*Incalzando* – Lento monumental –, elle se dégage avec peine de la matière, organisée selon deux grilles régulières. Les blocs incisifs martelés par le piano 1 sont distants de 18 doubles-croches, ceux du piano 2 de 19. La fixité de chacune des structures fait qu'elles convergent et divergent selon un mécanisme rigide: «Toujours immuables, il y a ces blocs qui se rapprochent à des distances infinitésimales et qui collisionnent (...»). Du cœur de cette matière entrechoquée, les deux fragments mélodiques d'un mineur émergent difficilement: du fait de l'étouffement des cordes et des disjonctions d'octave, ils ne parviennent guère à se constituer en véritable méllos.

Dans *Anaphores*, au contraire, la chanson prend toute son ampleur. L'œuvre est dédiée «aux peuples du Caucase». L'andante malinconico – une mélodie tchéchène – est aussi intitulé «chanson du tchabane»: un mi mineur mélancolique, une plainte plusieurs fois répétée, comme un refrain nostalgique.

### La pulsation

A l'opposé, la limite de la danse comme galop, comme course à l'entropie est la

# Arthur Honegger – ein Ausseiter im Groupe des Six

Arthur Honegger – l'outsider  
du Groupe des Six

puls(at)ion, lorsque la danse se réduit à une série d'impulsions aveugles, répétées. «Le geste, c'est une certaine impulsion. Impulsion ou pulsion, je ne sais pas, mais quelque chose de très primordial (...), comme dans la première partie d'*Innanzi*, où la contrebasse soliste n'est plus que «pulsion motrice simple». Ou encore, dans la dernière partie de *Foris*, ces «figures isorythmiques» de basso continuo qui tournent à vide et finissent par envahir tous les pupitres. «C'était une impression que j'ai eue au cinéma quand j'ai vu le *Molière* de Mnouchkine. Cette scène avait été tournée au ralenti: on voit ce vieillard qui tente de monter dans sa chambre, il fait des efforts surhumains. Accompagnant cette scène, il y avait une basse continue (...).»

L'essence de la puls(at)ion est d'être répétitive et destructrice: «La pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule»<sup>25</sup>. C'est peut-être pourquoi, dans *Perforation*, l'unisson enfin atteint cache une déception: «Cette harmonie apparente est perforée, le continuum se disloque par la dispersion des rôles entre les différents instruments»<sup>26</sup>. L'objet de la puls(at)ion est en effet toujours un «objet partiel»: un morceau<sup>27</sup>. La texture finale de *Perforation* est celle d'une réalité morcelée: des lambeaux de musique – un reggae enregistré sur bande, des bribes de mots – un «texte perforé».

Dans les *Sept fragments*, la puls(at)ion s'empare des gestes beethoveniens pour les travailler jusqu'à leur «liquidation». Le troisième fragment, «à exécuter dans l'esprit du dernier allegro de l'op. 131», limite la déformation du modèle aux intervalles, qui sont élargis. Mais ce modèle est conduit «ad absurdum» par itération et exagération.

## Le «réalisme sonore»

On pourrait être tenté de décrire le démarc de Gérard Zinsstag par cette expression empruntée à Helmut Lachenmann: *Klangrealistik*. Mais on a pu voir à quel point la notion de réalité était susceptible de vaciller, pour soudain passer de l'autre côté du miroir, devenir image virtuelle. Zinsstag dit en effet rechercher un «réalisme magique»: «Il y a des musiques qui sont tellement suggestives qu'elles évoquent une sorte de magie: une magie des sons, une magie de la combinatoire. Mais je veux relativiser cette aura par le paramètre de la réalité (...).» C'est aussi sans doute ce «réalisme magique» que le compositeur aime chez d'autres créateurs, lorsqu'a lieu la transfiguration du banal. «Dans certaines sculptures de Tinguely, on voyait des objets complètement ridicules qui étaient revalorisés parce qu'ils étaient dans un contexte tout à coup cinématique et esthétique (...). Il est proche peut-être en cela d'un certain surréalisme, qui transparaît nettement dans un projet «ubuesque» élaboré en commun avec le sculpteur suisse Kurt Laurenz Metzler: «Les Parvenus – un environnement urbain (sculpture – musique – texte) (...). Le matériau des sculptures sera composé de plaques d'acier, de tô-

les, de bronze, de carrosseries pressées, d'éléments de moteurs, clous et tubes gigantesques: résidus industriels, remodelés, recréés par le sculpteur. Cet environnement métallique sera employé comme appareil percussif par le compositeur; les sculptures seront aussi réalisées en fonction de leurs capacités acoustiques: résonances, timbres, spectres, hauteurs. (...).»

Le compositeur envie certainement au sculpteur son contact physique avec le matériau, l'immédiateté de son action: «Si je n'avais pas été compositeur, j'aurais désiré être sculpteur.» Car toute la force de la musique de Gérard Zinsstag est là: représenter, au cœur même de la matière, l'œuvre de la mémoire. Représenter cet effort de contraction du diffus pour atteindre au bonheur de l'expression. Un immense travail d'atelier pour transformer l'extension en «intention».

Peter Szendy

<sup>1</sup> Les citations sont des extraits d'entretiens avec le compositeur réalisés à Zurich les 11 et 12 novembre 1991.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 1939, p. 34

<sup>3</sup> ibid., p. 33

<sup>4</sup> Helmut Lachenmann, *Mouvement – Vor der Erstarrung*, Programme du Festival d'Automne à Paris, octobre 1991

<sup>5</sup> Bergson, op. cit., p. 170

<sup>6</sup> Dans son texte de présentation, le compositeur écrit: «Ausserdem erklingt, fast unerkennbar, ein kurzes Tasten-Zitat aus der Sturmsonate von Ludwig van Beethoven (...).»

<sup>7</sup> Le compositeur emploie lui-même ce terme dans sa présentation d'*Artifices I*.

<sup>8</sup> cf. Philippe de Chalandar, *A propos de «Artifices I» et «Artifices 2» de Gérard Zinsstag*, L'Itinéraire, 1991

<sup>9</sup> Deleuze, op. cit., pp. 48–49

<sup>10</sup> Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, Editions du Seuil, 1988, p. 185

<sup>11</sup> Bergson, op. cit., p. 34

<sup>12</sup> Gérard Zinsstag, *Selbstporträt*, Sender Freies Berlin, texte dactylographié, pp. 15–16

<sup>13</sup> Bergson, op. cit., p. 73

<sup>14</sup> ibid., p. 233

<sup>15</sup> ibid., p. 74

<sup>16</sup> ibid., p. 234

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p. 94

<sup>18</sup> Bergson, op. cit., p. 34

<sup>19</sup> disque Grammont CTS-P 36-2

<sup>20</sup> Gérard Zinsstag, *Selbstporträt*, p. 19

<sup>21</sup> Bergson,

<sup>22</sup> Deleuze, *L'image-temps*, p. 123

<sup>23</sup> ibid., p. 109

<sup>24</sup> ibid., p. 123

<sup>25</sup> Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 180

<sup>26</sup> Gérard Zinsstag, *Selbstporträt*, p. 16

<sup>27</sup> Deleuze, *L'image-mouvement*, p. 180

## Catalogue des œuvres

### *Edition Modern, Munich*

- *Délitements* (1975) pour flûte démontée et orgue
- *Wenn zum Beispiel...* (1975), d'après un texte de Franz Mon, pour 4 récitants et 5 instrumentistes
- *Tatastenfelder* (1975), théâtre instrumental pour 3 machines à écrire, piano, magnétophone et décor
- *Suono reale* (1976) pour piano étouffé
- *Hülsen ... oder die Irrfahrt des Kerns* (1977) pour 4 vocalistes, sextuor à cordes, 2 bandes magnétiques et chœur parlé
- *Innanzi* (1978) pour contrebasse et grand orchestre
- *Foris* (1979) pour grand orchestre
- *Perforation* (1980) pour 8 instruments et bande
- *Altération* (1980) pour ensemble de 16 instruments
- *Altération*, fragment 1991
- *Trauma* (1980–1981) pour double chœur a cappella

### *Editions Salabert, Paris*

- *Incalzando* (1981) pour deux pianos
- *Artifices* (1982–1983) pour ensemble de 18 instruments et dispositif électro-acoustique
- *Sept ou Cinq fragments* (1982–1983) pour quatuor à cordes
- *Cut sounds* (1983–1991) pour orgue
- *Stimuli* (1984) pour trio à cordes basses
- *Tempi inquieti* (1984–1986) pour piano, deux percussions, grand orchestre et bande ad libitum
- *EdenJeden* (1987), d'après un poème de Claus Bremer, pour voix, ensemble instrumental et bande
- *Artifices II* (1988) pour 10 instrumentistes et dispositif électro-acoustique
- *Anaphores* (1988–1989), fantaisie pour piano et orchestre
- *Espressivo* (1989–1990), fantaisie pour cymbalum et ensemble