

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse des musiciens
<b>Band:</b>	- (1998)
<b>Heft:</b>	57
<b>Artikel:</b>	Vers une parole encore inexistante : György Ligeti et la "musique informelle" d'Adorno
<b>Autor:</b>	Boissière, Anne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927894">https://doi.org/10.5169/seals-927894</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:** 05.02.2026

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

# VERS UNE PAROLE ENCORE INEXISTANTE

PAR ANNE BOISSIÈRE

György Ligeti et la «musique informelle» d'Adorno

On sait qu'Adorno a manifesté une attitude polémique vis-à-vis de l'avant-garde musicale. Mais on en a peut-être trop rapidement conclu de là à un conservatisme esthétique de sa part, à l'idée chez lui d'un retour ou d'un attachement à une conception traditionnelle, c'est-à-dire organique et close, de l'œuvre d'art. Une telle conclusion repose selon moi sur une double réduction que je souhaite interroger ici. Tout d'abord elle apparaît faire trop peu de cas des raisons précises ayant motivé la polémique. Mais surtout, elle apparaît prisonnière d'une conception trop restrictive de la modernité. Car dans ce cas on suppose que l'avant-garde, c'est la modernité; autrement dit on tient que la seule alternative est entre l'avant-garde d'un côté, ou le passé de l'autre. M'appuyant sur la distinction que fait Henri Meschonnic entre avant-garde et modernité<sup>1</sup>, postulant donc que l'avant-garde à elle seule ne porte pas la modernité, je tenterai ici d'indiquer qu'Adorno, loin d'effectuer un retour en arrière, fraye au contraire à travers sa critique de l'avant-garde une autre voie pour penser la modernité. Le problème autour duquel s'organise la dernière pensée musicale d'Adorno est en effet d'abord celui de l'expression. Et si tel est le problème qui habite les écrits des années soixante consacrés à Mahler et à Berg, et que thématise explicitement la catégorie qui y est centrale du «ton» de leur musique, il faut reconnaître que ce même problème est déterminant pour la compréhension du regard porté par Adorno sur l'avant-garde musicale. A travers son commun rejet du sérialisme généralisé et de la musique indéterminée de Cage, c'est-à-dire du système et du hasard, Adorno manifeste en vérité le souci d'une dialectique de la forme et de l'expression pour la musique moderne, ce que Henri Meschonnic appellerait d'un autre nom l'avènement d'une «forme-sujet»<sup>2</sup>. Je me proposerai donc ici d'appréhender la position critique d'Adorno, non seulement par un nouvel et rapide examen de l'argumentation qu'il oppose à Cage et Boulez, mais en effectuant un rapprochement entre les préoccupations esthétiques d'Adorno et celles du compositeur György Ligeti, ce dernier étant porteur à travers son œuvre d'une modernité qui n'est précisément pas réductible à l'avant-garde officielle.

## LE HASARD ET LE SYSTÈME

Comme on le voit notamment dans la conférence *Vers une musique informelle*<sup>3</sup>, c'est en particulier à propos de la musique indéterminée de Cage et du sérialisme généralisé qu'Adorno développe sa critique de l'avant-garde. Quels sont les motifs de son argumentation? Concernant le premier versant de la critique, l'indétermination, il faut d'abord noter qu'on ne peut simplement rabattre la position d'Adorno sur celle des compositeurs sériels de l'époque, qui étaient eux-mêmes polémiques vis-à-vis du hasard promu par Cage. «Il se peut que certaines œuvres musicales comme le *Concerto pour piano* de John Cage, qui s'imposent comme loi une contingence impitoyable, et donc quelque chose qui ressemble à un sens, celui de l'expression de l'horreur, comptent parmi les phénomènes-clé de l'époque»<sup>4</sup>. Loin de reléguer Cage dans un amateurisme ou un dilettantisme méprisant, Adorno considère sa musique comme déterminante pour la compréhension de l'époque. Dans la mesure où celle-ci se confronte de façon radicale à la crise du sens, Adorno tient même qu'elle n'est pas, en son impulsion, sans affinité avec l'idée d'une musique informelle<sup>5</sup>. Ceci dit, il exprime en même temps une réserve de fond vis-à-vis du musicien américain en dénonçant chez lui un «penchant positiviste»<sup>6</sup>: chez Cage, la négation du sens serait en réalité manquée, se renversant en son contraire. Adorno dénonce la manière dont Cage envisage la négation du sens dans l'œuvre: en présupposant la disparition du sujet, laquelle se justifie de façon idéologique par une métaphysique de type orientale. Comme le fera dix ans plus tard François-Bernard Mâche<sup>7</sup>, Adorno dénonce le retour inavoué et idéologique à une autre tradition, sous couvert de modernité. La régression est celle de la composition, précisément à travers ce geste musical qui tente d'atteindre, par le retrait du moi et par-delà les conventions et les déterminations culturelles, le son pur des origines. Aussi le chef d'accusation d'Adorno concerne-t-il avant tout la conception naturaliste et métaphysique du matériau musical qui est celle de Cage: «l'illusion consistait à croire qu'on pouvait échapper à la facticité de ce qui est fabriqué par le sujet en vénérant la matière comme si elle

1. H. Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993.

2. *op.cit.*, p. 137 et p. 272.

3. T.W. Adorno, *Quasi Una Fantasia* (QUF), Paris, Gallimard, 1982, pour la traduction française, pp. 289-340; *Gesammelte Schriften* (GS), 16, pp. 493-540.

4. T. W. Adorno, *Théorie Esthétique* (TE), Paris, Klincksieck, 1989 pour la traduction française, p. 200; *Asthetische Theorie* (ÄT), Suhrkamp taschenbuch Wissenschaft, 1973, p. 231.

5. QUF, p. 333.

6. QUF, p. 336; GS, 16, p. 536.

7. F. B. Mâche, «A propos de John Cage», *Musique en jeu*, n°2, Seuil, p. 53.

[59]

[60]

était de la neige fraîche, en lui prêtant des qualités absolues qu'il suffirait de laisser parler»<sup>8</sup>. Et pour cela Adorno oppose, à l'absurdité ou au non-sens de Cage, l'absurdité des pièces de Beckett: «absurdes, non pas absence de tout sens – car elles perdraient alors leur signification –, mais parce qu'elles remettent le sens en question et en développent l'histoire»<sup>9</sup>. Prendre à charge la crise du sens, réaliser par la composition une unité qui serait «par rapport à ses éléments, quelque chose de négatif»<sup>10</sup>, telle est donc la négation du sens telle que l'envisage Adorno et qui manque à la musique de Cage: précisément cet élément d'action sans lequel la négation du sens se retourne en son contraire. Or sur ce point Adorno rejoint Pierre Boulez: «Le concept de *métier*, dont la théorie actuelle ne peut se passer – il occupe une place centrale chez Boulez – est son représentant dans l'œuvre d'art»<sup>11</sup>.

Contre l'indétermination, Adorno semble donc se placer du côté de Boulez et du sérialisme généralisé lorsqu'il affirme en particulier l'exigence, pour une musique informelle, de ne pas abdiquer de tout sens, mais de produire le sens dans la confrontation du compositeur avec le matériau. Le concept de «métier»<sup>12</sup> chez Boulez définit effectivement ce nécessaire rapport de la composition, ou de l'*«invention»*, à l'histoire et à la technique, rapport sans lequel le «faire» de l'artiste reste pour lui amateurisme, velléité impuissante: il n'y a œuvre selon lui que réalisée, et cette réalisation, négation de l'idée première ou de l'intention, ne trouve ses exigences concrètes que dans le rapport de la pensée à la technique, elle-même relative car historique. Il n'en reste pas moins que, sur des présupposés apparemment communs, Adorno se montre en même temps hostile à l'exercice spécifiquement boulézien du métier, c'est-à-dire à la conception du travail formel supposé par la technique et l'esthétique du sérialisme généralisé. Dans quelle mesure? On ne saurait certes confondre la méthode du sérialisme généralisé avec un logicisme de type mathématique et Pierre Boulez lui-même, en insistant sur les notions de «dédiction»<sup>13</sup> et de «responsabilité»<sup>14</sup> du compositeur, veut donner à l'art ses droits sur la science. Il le fait toutefois dans une perspective combinatoire à laquelle Adorno ne veut adhérer,

8. QUF, p. 307; GS, 16, p. 508.

9. TE, p. 199; ÄT, p. 230.

10. TE, p. 204; ÄT, p. 236.

11. QUF, p. 335; GS, p. 535.

12. P. Boulez, *Jalons*, Paris, Bourgois, pp. 33 à 70.

13. P. Boulez, *op.cit.*, p. 52 sq.

14. P. Boulez, *op.cit.*, p. 49.

en raison de la conception naturaliste et physicaliste du matériau musical qu'elle présuppose. On ne peut en effet dissocier l'idée de la fonctionnalisation de la série pas plus que celle de la déduction de l'œuvre, de l'idée de la division du son en ses paramètres constitutifs que sont la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. C'est là un des apports fondamentaux du sérialisme généralisé. Mais dans sa prétention à travailler un matériau brut ou naturel, le sérialisme généralisé n'évite pas d'une autre façon l'illusion déjà dénoncée à propos de Cage: vider l'œuvre de sa dimension historique en instaurant cette fois une clôture auto-référentielle, dans «l'identification du contenu et de la forme»<sup>15</sup> qui est revendiquée à travers la référence à Lévi-Strauss, c'est-à-dire dans la définition de la forme comme structure. C'est cette ambivalence du projet de Boulez qu'Adorno dénonce: pour rendre l'œuvre à l'histoire, mettre entre parenthèses l'histoire dans l'œuvre. Si Adorno partage donc avec Boulez le principe d'une nécessaire dialectique du matériau et de la composition, c'est en un sens toutefois différent. Dans la perspective de Boulez, cette dialectique conduit, en une logique de la rupture, à un formalisme et à une anhistoricité de l'œuvre qui sont aussi dénégation de sa part subjective; dénégation que la notion de métier, à cet égard non sans ambivalence, doit aussi thématiser. Car si le métier confère à la composition sa dimension subjective, c'est dans l'exakte mesure où libérant la rationalité de l'œuvre, il se propose aussi d'être le moyen d'une maîtrise, voire d'un refoulement des forces intérieures subjectives, pour Boulez réactives. La rationalité de l'imagination créatrice et responsable est envisagée comme l'antidote d'une mémoire individuelle<sup>16</sup>, contraignante et illusoire. Négation de la mémoire historique et de la mémoire subjective: de ce point de vue, et à son corps défendant, le sérialisme généralisé rejoue, selon Adorno, la musique indéterminée; chez Boulez, dans la disjonction de la forme et de l'expression, à travers la conception d'une œuvre d'art exclusive de tout référent, historique et existentiel.

La polémique d'Adorno contre l'avant-garde, c'est-à-dire contre le hasard et le système cette fois-ci renvoyés dos-à-dos, s'organise donc autour d'arguments convergents. Dans l'un et l'autre des cas, c'est à la fois à une conception naturaliste et positiviste du matériau, et à un retrait du moi dans la composition que s'en prend Adorno. Si, en s'opposant au non-sens de Cage, il dénonce le renoncement au moment formel, en s'opposant en même temps à Boulez il dénonce le renoncement au moment expressif. Pour Adorno, le moment formel n'est pas réductible à une méthode: à l'identification du contenu et de la forme du sérialisme généralisé, il oppose ainsi leur distinction médiatisée en introduisant précisément le concept de matériau: «Contre la division pédante de l'art en forme et contenu, il faut insister sur leur unité, et contre la conception sentimentale de son indifférence au sein de l'œuvre d'art, insister sur le fait que la différence subsiste en même temps dans la médiation. Si la parfaite identité des deux était chimérique, ce ne serait pas, en retour, au bénéfice des œuvres: celles-ci, par analogie avec la conception kantienne, seraient vides ou aveugles, jeu auto-suffisant ou empirisme grossier. Sous l'angle du contenu, c'est plutôt *le concept de matériau qui permet une distinction médiatisée*. Selon une terminologie finalement adoptée de façon presque générale dans les genres artistiques, on appelle ainsi ce qui est formé; Hegel les a malheureusement confondus»<sup>17</sup>. Certes, contre l'illusion d'une conception naturaliste du matériau, Adorno affirme le caractère au contraire médiatisé et historique du matériau. Mais ce faisant il soutient plus fondamentalement que la qualité de l'œuvre dépend du rapport, qui est construit dans l'œuvre entre le matériau et sa mise en forme dans la composition. Et

sur ce point, on ne peut dissocier sa critique de l'avant-garde du regard antinomique qu'il pose sur le champ compositionnel de l'époque: le système et le hasard pour lui s'équivalent en ce qu'ils manquent l'un et l'autre une approche dialectique de la composition, autrement dit l'idée d'un nécessaire rapport entre forme et matériau. Cela signifie que pour Adorno l'émancipation de la forme est envisagée comme étant elle-même médiatisée. Ainsi qu'il le développe dans ses analyses des œuvres de Mahler et de Berg notamment, c'est ici le *geste* compositionnel qui est promu au rang de critère d'évaluation, autrement dit la position de la subjectivité dans son rapport au matériau, lui-même envisagé dans ses déterminations non pas naturelles mais au contraire spirituelles. Ce n'est donc pas au nom d'une conception traditionnelle de l'œuvre qu'Adorno critique l'avant-garde, mais au nom d'une conception dialectique de la composition: la négation du sens ne saurait pour lui être conquise indépendamment de ce nécessaire rapport de la forme au matériau, autrement dit indépendamment d'une dialectique de la forme et de l'expression. Si c'est par là qu'il vise une conception dialectique de l'art moderne, c'est aussi en ce sens qu'il se dégage d'une conception en quelque sorte fétichiste du progrès du matériau. En appréhendant de façon dialectique la composition, Adorno interroge en vérité la position de la subjectivité dans l'œuvre.

Il y aurait certes beaucoup à développer sur ce point, et il faudrait notamment procéder sous cet angle à une relecture de ses écrits sur Mahler et sur Berg, dont il affirme dans les années soixante l'actualité compositionnelle. Je me contenterai ici d'en indiquer la voie en effectuant un rapprochement avec Ligeti, l'intention toutefois n'étant pas de confondre l'idée adornienne d'une musique informelle avec l'œuvre du compositeur d'origine hongroise. Plus exactement, l'objectif sera d'appréhender la modernité dans ses déterminations plurielles, et de désigner ainsi l'écart existant entre l'esthétique avant-gardiste proprement dite, et ce qu'il faudrait alors désigner comme une esthétique de la modernité. Adorno n'a pas consacré d'études particulières à Ligeti, se contentant à son sujet de simples remarques, d'ailleurs toujours favorables. Une confrontation programmatique avec l'esthétique et l'œuvre du compositeur permet toutefois, je pense, de prendre la mesure de l'originalité de la conception adornienne de la modernité musicale.

## LA FORME ET L'EXPRESSION

La raison d'être de la référence à Ligeti se trouve dans la manière dont celui-ci appréhende le nouveau et consomme la rupture avec la tradition. Son geste musical n'apparaît pas sans rapport avec celui que poursuit Adorno dans ses analyses tardives. Chez Ligeti, comme dans l'analyse que fait Adorno des œuvres de Berg ou de Mahler, la modernité ne peut simplement se définir à proportion du progrès, voire du renouvellement des moyens: le saut qualitatif doit être cherché du côté d'un renouvellement formel et expressif. Et la distance de Mahler à l'égard du chromatisme wagnérien, ou de Berg à l'égard de l'orthodoxie sérielle, peut être de ce point de vue comparée à celle de Ligeti vis-à-vis du sérialisme intégral. Il n'en reste pas moins, comme le formule Adorno pour Berg, que «l'élément de rupture a ainsi suivi un autre cours: (qu') il n'a pas été renié»<sup>18</sup>. C'est dire que Ligeti, se démarquant du «mythe de la rupture avant-gardiste»<sup>19</sup>, selon l'expression de Henri Meschonic, n'en ouvre pas moins par son œuvre une voie originale.

La marginalité de Ligeti vis-à-vis de l'avant-garde musicale de l'immédiate après-guerre, trouve des raisons à la fois

15. P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Gontheim, p. 31.

16. P. Boulez, *Jalons*, op.cit., p. 113-114.

17. TE, p. 192 (je souligne); AT, pp. 221-222.

18. QUF, p. 199; GS, 16, p. 415.

19. H. Meschonic, op.cit., p. 67.

autobiographiques et plus directement compositionnelles. Concernant les premières, on se contentera ici de rappeler l'isolement dans lequel Ligeti a grandi et terminé ses études musicales à Budapest, isolement lié à la situation politique de la Hongrie occupée par l'Allemagne pendant la Deuxième Guerre mondiale, et sous domination communiste jusqu'en 1956. Jusqu'à la trentaine le compositeur, ayant reçu une classique et solide formation musicale particulièrement poussée dans le domaine du contrepoint, ignore tout ou quasiment des bouleversements de la vie artistique et musicale de l'Europe Occidentale de l'après-guerre. Il ne connaît pas non plus, ou à peine, l'Ecole de Vienne; s'il connaît un peu Stravinsky, son modèle reste pour l'essentiel la musique de Bartók dont il se dégage pourtant peu à peu: ceci jusqu'en 1956 quand, fuyant la Hongrie, il rejoint le studio de musique électronique de Cologne alors dirigé par Eimert, et s'ouvre sur le cercle avant-gardiste de Darmstadt. La rencontre s'opère donc tardivement, ce qui n'est certainement pas sans rapport – bien que cela ne l'explique pas – avec l'originalité, dès le début des années soixante, de son geste compositionnel. Ceci détermine chez lui, en tous les cas, un rapport dialectique à l'avant-garde et au matériau émancipé: Ligeti se rapporte au nouveau matériau dans la stricte mesure où il en a d'abord été séparé, en raison d'une formation et d'un début de carrière ignorant de l'état de la technique et du langage musical de son époque. Aussi, au moment de sa confrontation avec les avancées techniques de ses contemporains, a-t-il déjà en sa possession une visée musicale, formée non pas à partir des possibles ouverts par l'état de la technique existante, mais avant tout fruit d'une imagination intérieure et créatrice. La rupture avec la tradition – et avec sa pensée motivique-thématique de développement – à laquelle il aspire en Hongrie dès les années 1952/53 dans le souci de se libérer du poids de la musique classique et romantique, se concrétise d'abord chez lui au plan imaginaire en une vision intérieure dont il parle volontiers dans ses entretiens: «Je songeais alors à une musique où il n'y aurait plus de 'gestalt' rythmiques, mélodiques, motiviques, une musique constituée de blocs sonores statiques qui pourraient se transformer peu à peu en d'autres blocs ou avoir des frontières très nettes»<sup>20</sup>. On trouve, certes là, un trait idiosyncrasique de sa démarche le rattachant au groupe de ceux, parmi les compositeurs de l'après-guerre, qui privilégient dans la composition l'orientation perception-écriture. Toutefois le point que l'on retiendra ici porte plus directement sur le type de rapport conséquemment entretenu au nouveau matériau. L'expérience compositionnelle de Ligeti, nouée dans la période hongroise, est originairement marquée par l'absence d'un langage musical que seule l'imagination créatrice pouvait figurer. L'intention musicale, en excès par rapport à l'état du matériau dont il disposait, est pour ainsi dire prise en défaut, manquant des moyens de sa réalisation. Aussi trouve-t-on chez lui, à l'origine de sa démarche et de sa quête compositionnelles, une certaine expérience de la négativité que Varèse, lui aussi, a pu connaître pendant une période de sa vie et dont Adorno parle précisément à propos de la modernité de l'œuvre de Mahler: celle d'un divorce entre intention et langage musical, dont dépend essentiellement l'expression «débordante»<sup>21</sup> de sa musique. «L'âme rejetée sur elle-même ne se reconnaît plus dans son idiome héritaire. Elle se sent mal à l'aise dans ce langage qui ne répond plus à la violence immédiate de sa souffrance. Mahler, qui venait de la frange de la société et qui ne renia jamais l'expérience de ses origines, n'était nullement si éloigné en cela de Lord Chandos, l'aristocrate de Hofmannsthal, qui sent les mots s'effriter dans sa bouche

parce qu'ils ne disent plus que ce qu'ils doivent dire. Mahler, simplement, ne s'est pas jugé pour cela condamné au silence. Il a au contraire, en chargeant le langage musical dont il héritait d'intentions que ses mots et ses phrases ne pouvaient déjà plus contenir, fait apparaître le divorce»<sup>22</sup>. Or comme l'écrit encore Adorno pour Mahler, c'est à partir de cette expérience de la négativité que Ligeti «porte atteinte aux fondements du langage musical»<sup>23</sup>. Et il faut ajouter: *dans son œuvre*. Car c'est précisément sur ce point que la nouveauté de Ligeti, dans sa modernité, se sépare de la nouveauté avant-gardiste. Lorsqu'il compose *Apparitions* ou *Atmosphères*, Ligeti n'a en effet nullement la prétention de participer à un quelconque progrès ou renouvellement, *en soi*, du langage musical. L'évolution obéit ici à un impératif tout à fait différent: se donner, sur fond d'absence, les moyens de dire ce qui ne pouvait être dit dans l'ancien langage. Le problème de l'expression domine, déterminant le rapport au matériau ainsi que la nature de la rupture. L'idéologie avant-gardiste, déjà présente dans le Schœnberg de l'invention de la méthode dodécaphonique, mais plus directement représentée dans le sérialisme généralisé ou dans la musique indéterminée de Cage, voudrait faire l'*histoire*, avançant pour cela des motifs divers – mais toujours dans un rapport d'*extériorité* vis-à-vis des exigences propres et singulières de la subjectivité. La modernité de Ligeti, mais c'est aussi de cela dont parle Adorno à propos de Mahler ou de Berg, relève d'une toute autre nécessité; non pas l'*Histoire*, mais la subjectivité dans son rapport à l'*histoire*, c'est-à-dire à travers un rapport motivé au matériau. C'est pourquoi l'attitude de Ligeti se sépare de celle des contemporains de Darmstadt qu'il rencontre à la fin des années cinquante. La préoccupation majeure n'est pas faire avancer le matériau, voire exploiter un matériau déjà préexistant, mais trouver les moyens de faire advenir une parole encore inexistante. La nouveauté est d'emblée au service d'une intention musicale et sur ce point, ce que dit Adorno de Berg vaut exactement pour Ligeti, définissant l'originalité de son rapport au matériau émancipé découvert après la fuite de Hongrie: «Les principes de construction sont constamment réfléchis, subvertis ou dépassés chez lui par l'intention artistique. Celle-ci met en question le bien-fondé de tout procédé déductif dès l'instant où il réclame des sacrifices. Tout ce que Berg peut perdre ainsi, non seulement sur le plan de la pureté du style, mais aussi sur le plan de la rigueur formelle de la construction, est compensé par son effort inlassable pour éliminer ce que l'objectivité peut avoir d'*extérieur* et de plaqué - pour réconcilier la construction avec le mouvement de l'*écoute spontanée*»<sup>24</sup>.

C'est précisément le poids d'une telle intention artistique qui confère à Ligeti une situation particulière dans le champ compositionnel de l'époque. Car s'il n'a jamais adhéré à l'esthétique sérielle, il a toujours en même temps manifesté une distance de principe vis-à-vis de l'indétermination, rejoignant sur ce point l'analyse d'Adorno. Certes, Ligeti reconnaît sa dette envers le sérialisme généralisé et envers la musique de Boulez en particulier. Mais refusant que l'écriture soit l'unique ressort de l'invention musicale, il s'inscrit en faux contre l'idée de sérialisation. Et pour la même raison, il reste aussi étranger à Cage: «Je n'aime pas laisser le résultat au hasard, même si l'on peut obtenir ainsi des constellations rythmiques très complexes. Pour moi, ce qui importe avant tout, c'est le résultat, la musique que j'imagine»<sup>25</sup>. Plus, il accorde une importance décisive à la précision ou au détail de la notation qu'il ne veut pas «globale»<sup>26</sup>, revendiquant une approche micrologique qui n'est pas sans rappeler le point de vue d'Adorno sur Berg. Si Ligeti revendique donc, contre l'indétermination, le caractè-

20. P. Michel, György Ligeti, Paris, Minerve, p. 132.

21. QUF, p. 97

22. QUF, p. 99; GS, 16, p. 327.

23. QUF, p. 99; GS, 16, p. 327.

24. QUF, p. 215; GS, 16, p. 430.

25. P. Michel, *op. cit.*, p. 155.

26. «D'*Atmosphères à Lontano*», un entretien entre György Ligeti et Joseph Häusler in *Musique en jeu* n°15, Seuil, pp. 118-119.

re d'«apparence»<sup>27</sup> de la musique en posant comme essentiel le moment constructif ou formel, il refuse en même temps la rigidité, ou pourrait-on dire en reprenant un terme d'Adorno, le positivisme de la forme sérielle: «Si vous analysez très précisément *Lontano*, vous trouverez quantité d'«erreurs». En réalité ce ne sont pas des erreurs, mais des déviations qui me parurent utiles à un moment donné de la composition. Ce n'est donc pas une polyphonie totalement réglée que l'on pourrait faire avec un ordinateur. Je compose avec des plans généraux, mais, pendant la composition, si je sens (tout à fait subjectivement) que je dois dévier à un moment, je me laisse dévier, je peux dévier. Je ne veux pas souffrir de mes propres règles, celles-ci ne sont que des moyens pour établir une certaine unité. Je n'aime pas les règles 'vides' qui impliquent que l'on doive faire ceci, se comporter comme cela. Les déviations d'un ordre représentent une construction, mais une construction molle... C'est antiwebernien, antisériel»<sup>28</sup>. Le geste compositionnel de Ligeti est antisériel quand, au principe de la forme, il reconnaît précisément comme premier la subjectivité. Chez lui, l'accident n'est pas appréhendé comme le résultat de la nécessité logique ainsi qu'il l'est dans le sérialisme généralisé<sup>29</sup>, mais il définit la part de la subjectivité dans l'œuvre: il est le résultat de la dialectique de la forme et de l'expression.

## SENS ET NON-SENS

Ainsi Ligeti, de façon assez analogue à ce qu'Adorno valorisait chez Mahler ou chez Berg, refuse de payer «le prix du progrès»<sup>30</sup>: la question des moyens, ou celle du progrès du matériau, ne constitue pas chez lui le critère déterminant pour la nouveauté. C'est pourquoi aussi Ligeti poursuit et consomme une rupture avec la tradition tonale sans conséquemment sacrifier ou liquider le passé. La modernité de sa musique, là aussi de façon comparable à l'analyse proposée par Adorno de celle de Mahler et de Berg, s'accorde volontiers d'un mouvement régressif du matériau. Reprenant certains éléments de la tradition et les métamorphosant en un geste compositionnel qui est avant tout au service de l'intention, Ligeti opère une rupture formelle qui se mesure à la nouveauté de l'expression. Si le passage par la musique électronique lui permet de découvrir ainsi des sonorités jusqu'alors inconnues et d'effectuer une rupture avec les schémas conventionnels, en libérant l'effectivité d'un temps «élastique» et d'une forme «coulée»<sup>31</sup> de la musique, il retient surtout de ses expériences en studio la possibilité d'un autre travail, extrêmement différencié, sur le matériau sonore: en considérant et en traitant pour la composition chaque voix de l'orchestre comme si elle était partie prenante d'une sonorité plus globale et complexe. C'est donc l'idée même de la micropolyphonie que le compositeur découvre à travers la musique électronique. Ou plus exactement et comme le formule heureusement le compositeur lui-même, s'opère ici «une sorte de rencontre de la tradition et des possibilités de studio»<sup>32</sup>. En reprenant une forme classique d'écriture, le contrepoint qu'il connaissait bien pour l'avoir étudié notamment chez Bach et chez Ockeghem, et qu'il métamorphose en intégrant les plus récentes techniques, Ligeti réussit un résultat sans commune mesure avec la tradition, sans commune mesure non plus avec l'avant-garde, disons classique de l'époque. Entre la *Sonate pour piano n°3* de Boulez et le *Concerto pour piano* de Cage, Ligeti ouvre effectivement la même année avec *Apparitions* une voie différente, originale: la nouveauté se nourrit ici du rapport à la tradition en même temps qu'elle

rompt avec elle. En ce sens, la manière dont Ligeti envisage concrètement dans ses premières œuvres post-hongroises le rapport à la technique la plus récente, ainsi que le type de rapport qu'il revendique plus généralement au matériau, sont assez paradigmatisques de l'esprit de la modernité qu'Adorno veut dégager à travers son idée d'une musique informelle: non pas la nouveauté à tout prix du matériau, mais d'abord un souci qui est indissociablement formel et expressif. Chez l'un comme chez l'autre, un possible rapport à la tradition et à l'histoire à travers lequel l'œuvre, dans sa modernité, se charge de valeur expressive; le refus aussi d'un matériau musical aseptisé, ce mythe d'une «seconde nature» qu'Adorno n'a cessé de dénoncer, en particulier dans le *Mahler*.

C'est d'ailleurs ce profond souci de l'historicité du matériau qui explique que Ligeti, au moment où il se rapproche de l'esthétique aléatoire<sup>33</sup>, réussisse une conception de l'absurde sans commune mesure avec celle de Cage. Sur ce point, on peut se référer à l'analyse tout à fait intéressante que fait Harald Kaufmann<sup>34</sup> d'*Aventures* (1962). Comme le montre l'auteur, Ligeti y construit, dans l'élaboration de cette langue originelle mimétique qui abolit toute frontière entre les phonèmes produits par les voix humaines et les jeux des instruments, le non-sens, mais *en traversant le sens*; c'est-à-dire à partir d'un matériau dont on accepte encore, de façon minimale, la charge conventionnelle et sociale. Aussi ces effets instrumentaux et sonores inhabituels ne proviennent-ils pas «d'un plaisir du non-sens dadaïste, ou d'une envie de tapage et de nouveauté»<sup>35</sup>, mais d'un travail sur les significations qui, pour être en rupture avec la grammaire et la syntaxe conventionnelles, n'en forme pas moins une logique; travail de déplacement par couches formelles et superpositions de sens traversant l'œuvre comme des nervures, assez comparable à celui de Joyce dans *Ulysse*, ou de Beckett dans ses pièces absurdes, à celui également de «l'écrivain Hans G. Helms dans ses distanciations linguistiques»<sup>36</sup>: «Absurde ne veut pas dire absence de sens, dont ne résulterait que quelque chose de neutralisé, quelque chose sans intérêt artistique. Dans sa structure compositionnelle, l'œuvre d'art absurde ne se distingue pas de l'œuvre d'art logique. Les deux sont confrontées avec le convenu. Seulement, dans la constellation absurde les significations sont déplacées vers ce qui ne cadre pas, ce qui suppose contrôle logique et une compréhension logique du contre-logique. L'œuvre d'art absurde est, elle aussi contrôlable, si elle est cohérente ou non, juste ou fausse. Du moment où un tel contrôle est possible, elle peut avoir une portée»<sup>37</sup>. Ce bref détournement nous reconduit en fait à Adorno. Car si ce dernier n'a pas développé d'analyses conséquentes à l'œuvre de Ligeti, il a en revanche consacré un texte à Hans G. Helms<sup>38</sup> dans lequel il valorise tout particulièrement chez cet auteur une conception de l'absurde qui, précisément, ne renoncerait pas au moment formel ou constructif, en cela proche de celle de Ligeti. On trouve ici formulée de manière positive la conception de l'absurde qu'Adorno oppose au non-sens cagien, et que Ligeti réalise à sa manière dans une œuvre comme *Aventures*: celle d'un travail effectué à partir des déterminations historiques et conventionnelles du matériau, de la langue pour Helms. Dans son analyse, Adorno reconnaît à Helms d'avoir évité un double écueil: d'un côté celui du simple psychologisme dont la loi, strictement individuelle, ne saurait prétendre à une quelconque universalité, mais de l'autre celui d'un pur constructivisme qui viderait la forme de toute participation subjective. Si l'écrivain n'élude pas les associations psychologiques et les déterminations inconscientes, il les soumet cependant à un ordre ou à une structure, et ce en considéra-

27. «D'Atmosphères à *Lontano*», *op. cit.*, p. 117: «La musique a réellement quelque chose d'artificiel en soi, elle est une apparence».

28. *Ibidem*, p. 167.

29. P. Boulez, *Points de repères*, Bourgois, p. 90.

30. T. W. Adorno, *Mahler*, Paris, Minuit, 1976 pour la traduction française, p. 35; GS, 13, p. 167.

31. P. Michel, *op. cit.*, p. 146.

32. P. Michel, *op. cit.*, p. 151.

33. C. Miereanu, «Une musique électronique et sa "partition": *Artikulation*» in *Musique en jeu* n°15, Septembre 1974, p. 102 «Dans les années 1961-63, Ligeti a rejoint le groupe «Fluxus». Certaines de ses œuvres dont *Aventures*, *Nouvelles Aventures* et le *Poème pour 100 métronomes* témoignent de l'influence de ce groupe».

34. H. Kaufmann, «Un cas de musique absurde *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti» in *Musique en jeu* n°15, p. 75-98, extrait, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, du livre de Harald Kaufman, *Spurlinen*, Elisabeth Lafite Verlag, Vienne, 1969.

35. H. Kaufmann, *op. cit.*, p. 78.

36. H. Kaufmann, *op. cit.*, p. 82.

37. H. Kaufmann, *op. cit.*, p. 86.

38. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 11, Suhrkamp, «Voraussetzungen, Aus Anlass einer Lesung von Hans G. Helms», pp. 431-446.

tion des déterminations signifiantes de la langue. En procédant de la sorte, Helms n'envisage donc pas le moment expressif indépendamment du moment formel: il les rapporte l'un à l'autre à travers leur tension. Et pour cette raison précisément, comme le mentionne Adorno, le parti pris littéraire de Helms converge avec l'intention artistique et musicale de Ligeti. «Mais la construction ne devient artistique – au contraire de celle, mathématique et littérale, de formes finalisées –, qu'en se saturant d'éléments hétérogènes, irrationnels par rapport à elle, et en quelque sorte matériels; sinon elle serait condamnée à tourner à vide. Dit en langage psychanalytique, l'expression et la construction seraient indissociables dans l'œuvre émancipée comme le ça et le moi. Ce qu'est le ça le moi doit le devenir, dit le nouvel art avec Freud. Ce n'est pas en se soumettant la nature intérieure, le ça, que le moi peut être guéri de son péché capital, à savoir la domination aveugle sur la nature, domination se consommant elle-même et répétant éternellement le rapport à la nature; mais c'est en se réconciliant en connaissance de cause avec le ça et en l'accompagnant librement là où il veut. Comme le véritable homme ne serait pas celui qui refoule la pulsion mais la regarde en face et la satisfait, sans lui faire violence et sans s'y plier comme à un pouvoir, ainsi la véritable œuvre d'art devrait se comporter de nos jours face à la liberté et à la nécessité d'une façon exemplaire. C'est peut-être bien ce que le compositeur Ligeti avait en vue lorsqu'il attirait l'attention sur le renversement dialectique de la détermination intégrale et de la contingence totale en musique. L'intention de Helms ne devait pas être très éloignée de cela»<sup>39</sup>.

## AVANT-GARDE ET MODERNITÉ

Le rapprochement avec Ligeti permet ainsi de préciser le sens de l'opposition d'Adorno à l'avant-garde de l'époque. Loin d'équivaloir à un recul ou à un retour en arrière, cette opposition indique au contraire une pensée de la modernité qu'il faut précisément distinguer, comme le soutient Henri Meschonnic, de l'avant-garde: «Les avant-gardes sont tellement une part constitutive de l'histoire du moderne qu'il va de soi, pour beaucoup, que l'avant-garde est la modernité, et la modernité, dans l'avant-garde... Les avant-gardes, contrairement à leur nom, ne sont pas les premières. Ni les seules. A porter la modernité»<sup>40</sup>. Dans les années soixante, et en particulier dans ses analyses de Mahler et de Berg ainsi que dans son projet d'une musique informelle, Adorno délaisse en effet le critère de l'avant-garde – l'art progressiste se mesure à l'avancée de ses procédures techniques –, et il le fait au nom d'une autre logique de la modernité. Ce qu'il retient alors n'est plus seulement le progrès du matériau, en tant que tel, mais l'originalité du geste compositionnel, c'est-à-dire finalement une certaine expérience du sujet compositionnel dans son rapport au matériau. La question du travail compositionnel, qui est celle de l'activité du sujet, apparaît donc jouer un rôle de premier ordre dans l'évaluation de l'œuvre, comme d'ailleurs dans l'appréhension d'une modernité qui n'est pas «progressive» ou qui «ne se dépasse pas» puisque c'est elle, comme le dit encore Meschonnic, «qui se déplace avec le sujet»<sup>41</sup>. La rupture n'est donc plus rupture avec le passé, en une temporalité qui se voudrait linéaire, mais saut qualitatif procédant d'une intention formelle subjective. La modernité, comme le dit Meschonnic<sup>42</sup> à propos de Baudelaire, est mise «dans le sujet créateur et dans le regard»<sup>43</sup>: elle est celle «d'un sujet, d'une activité et d'un objet»<sup>44</sup> tout à la fois. En un mouvement assez convergent Adorno s'arrête, contre le

formalisme avant-gardiste, sur le problème du sujet esthétique, en un souci de la modernité qui est avant tout celui d'une possible dialectique de la forme et de l'expression dans l'œuvre. Il s'agit bien, comme Paul Klee le revendiquait pour l'attitude expressionniste, «d'élever la construction au rang d'un moyen d'expression»<sup>45</sup>, dans l'avènement de ce que Meschonnic appelle une «forme-sujet»<sup>46</sup>: celle-là même qui veut être pensée par Adorno contre le strict déterminisme et contre l'indétermination. Comme il l'indique dans son étude sur Helms, Adorno veut se démarquer d'un structuralisme sans sujet ni histoire. Sur ce point il rejoint donc Meschonnic<sup>47</sup> qui découvre la modernité du côté du sujet, dans une solitude du moderne tout à fait opposée à l'esprit de groupe ou de «chefferie»<sup>48</sup> avant-gardiste: «c'est que la seule fonction qui invente et transmet des formes de vie nouvelles est celle du sujet. Distincte de celle d'individu, en tant qu'elle ne participe pas des mêmes couplages d'oppositions. Le sujet ne s'oppose pas au social. Il est social. Culturel, historique. Trans-individuel. En même temps qu'intra-individuel. Le sujet traverse l'individu. Il ne s'y confond pas. Il ne s'agit plus de différence, avec le sujet. Mais d'altérité. Et l'art et la littérature montrent, à tout moment, que l'identité n'advient que par l'altérité»<sup>49</sup>. Du point de vue d'Adorno, cela vaut pour Mahler et pour Berg: dans leurs œuvres. C'est en tous les cas ce présent du geste compositionnel que les analyses cherchent à atteindre. Ce qui définit ici la modernité artistique, toujours inaccomplie, est comme le dit encore Meschonnic «l'avènement du sujet»<sup>50</sup>. Celui qui fait que d'autres peuvent être ou peuvent devenir des sujets. Dans le temps. Dans leur rapport aux œuvres. Ainsi comprise la modernité est aussi activité du sujet récepteur, qui ne cesse «d'inaccomplir» l'œuvre en déployant sa modernité.

39. T. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 443-444 (je souligne).

40. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 83.

41. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 295.

42. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 105 sq.

43. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 120.

44. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 116.

45. Cité par H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 291.

46. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 137 et p. 272.

47. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 251.

48. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 93.

49. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 238.

50. H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 292.