

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 57

Buchbesprechung: Livres

Autor: Albèra, Philippe / Nicola, Jacques

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>

Arrière-pensées, entretiens avec Laurent Feneyrou
Philippe Fénelon
musica falsa, Paris 1997, 170 p.

UNE CORDE TENDUE AU-DESSUS DE L'ÂME

C'est à l'occasion de la création de son opéra *Salammbô* à l'Opéra-Bastille (voir le compte rendu dans ce numéro de *Dissonance*) que la jeune revue *musica falsa*, transformée pour l'occasion en maison d'édition, propose cette série d'entretiens avec le compositeur français le plus atypique du moment. Philippe Fénelon, né en 1952, et ancien élève de Messiaen, s'explique dans ce livre sur un parcours très indépendant, loin des coteries parisiennes, des groupes et des écoles. Il rappelle son enfance, marquée par le souvenir de la déportation de son père pendant la guerre, et par la prise de conscience précoce du tragique de l'existence (il visionna *Nuit et Brouillard* de Resnais à l'âge de ... cinq ans). Son errance entre Berlin, Paris et Barcelonne, et son besoin de solitude, constituent en réalité un «voyage à travers les mondes de l'esprit, qu'ils soient musicaux ou littéraires» (p. 140). De fait, les propos de Philippe

Fénelon révèlent un homme sensible et cultivé, en quête de sa propre vérité dans une confrontation permanente avec l'histoire. Les questions bien documentées de Laurent Feneyrou permettent au compositeur d'aborder les aspects les plus importants de son œuvre en allant toujours directement à l'essentiel. Les deux premiers chapitres sont consacrés à *Salammbô* et aux *Elégies duinésiennes* à partir de Rilke, deux œuvres récentes et magistrales qui incarnent la double nature de son œuvre, théâtrale et poétique, dramatique et lyrique. Il apparaît ainsi que la musique de Fénelon, échappant à une tendance française dominante – celle de la musique pure – plonge ses racines dans le chaos de l'histoire présente; Fénelon veut «parler de notre époque, en présentant, d'un point de vue actuel, les événements et les situations dans lesquelles les personnages sont souvent entraînés contre leur gré. Les sujets clas-

siques ou historiques (...) permettent d'ancrer ces histoires dans un réel où l'on pose de vraies questions» (p. 90). Cette confrontation avec l'histoire a conduit Philippe Fénelon à une esthétique ouverte, qui ne craint pas les croisements stylistiques: «tous les groupes qui ont pensé ou pensent que [le métissage] est inconcevable, car *impur*, sont toujours restés à un stade primitif ou de sclérose intellectuelle» (p. 107). Fénelon n'a pourtant rien d'un éclectique, et il n'a pas grand chose à voir avec les esthétiques de la post-modernité: son écriture est fondée tout à la fois sur la plus grande rigueur et sur une spontanéité généreuse. Mais sa musique refuse tout formalisme, tout discours qui ne chercherait qu'à s'autolégitimer. Elle est entretissée d'œuvres tant musicales que poétiques et picturales.

Philippe Albèra

Debussy, la révolution subtile
André Boucourechliev
Fayard, Paris 1998, 123 p.

SUBTILE RÉVOLUTION

Paru à titre posthume, ce livre peut apparaître comme l'aboutissement de la longue carrière musicologique d'André Boucourechliev. Il semble avoir été écrit dans l'urgence, et n'est pas tout à fait achevé, puisque ses éditeurs, Myriam Chimènes et Alain Poirier, ont dû pour le compléter réutiliser un texte antérieur sur les œuvres orchestrales de Debussy. André Boucourechliev ne s'embarrasse pas ici des précautions d'usage: au diable la pseudo-objectivité du musicologue! Il va droit à l'essentiel. Ainsi, la «révolution debussyste», écrit-il d'entrée de jeu, a été «infiniment plus profonde que celle des musiciens réputés modernes, Stravinsky et Schoenberg inclus (Webern excepté)». En quoi consiste cette révolution? D'une part, elle est fondée dans la conception d'un temps musical – «c'est-à-dire la forme» – qui liquide les principes architectoniques hérités du classicisme («symétrie, périodicité,

unité, continuité, schèmes et catégories»); d'autre part, elle repose sur une poétique de l'instant, où disparaît la distinction entre figure et fond: «chez Webern, le fond est aboli – il n'y a que des figures; chez Debussy, le fond est «revitalisé» et valorisé *dans son écriture même*, notamment celle du timbre». Enfin, Debussy abandonne l'idée d'une harmonie fonctionnelle, et invente la notion de l'accord comme «*spectre sonore*», révélant une «attention au son» qui est absolument nouvelle. Ce faisant, Boucourechliev règle son compte à ceux qui, dans la ligne de Cocteau et des Six, attachèrent à Debussy l'étiquette d'un musicien du flou et de l'évanescence, alors que «nul n'est plus *concret*». A travers une telle idée, et dans le rapprochement Debussy-Webern, Boucourechliev rejoint Boulez, très souvent cité. Cette approche de la musique debussyste s'attache donc à en dévoiler «l'essence», «à savoir la conception,

l'écriture et la perception du timbre, telles qu'elles se construisent ici *via* le rythme, c'est-à-dire le temps». Boucourechliev emprunte au Stockhausen de «... wie die Zeit vergeht...» la notion de «spectre temporel», où s'unifient hauteurs et durées, de formants, où le principe de polyphonie est dépassé, et de groupe, comme «ensemble statistique de notes». Ses remarques sur les œuvres pour le piano – l'instrument est considéré comme «modèle sonore» – sont en ce sens tout à fait lumineuses et stimulantes (ce qui n'enlève rien au fait qu'elles peuvent être, à certains endroits, discutables). Dans le chapitre sur le chant, Boucourechliev relève l'absence «de presque toute figure imitative insistante» au profit de la «parole figurée en musique». «Ce que Debussy mime, ce n'est pas le sens mais *la langue*.» Les structures thématiques dans *Pelléas* ne sont pas pour lui des avatars du leitmotiv wagnérien; elles ne dé-

signent pas plus que les inflexions mélodiques, et se présentent comme des «*masques*», comme des éléments unificateurs sous-jacents: «Debussy glisse ses thèmes dans la trame orchestrale d'une main légère», les intégrant à la matière sonore, «valeur en soi» faite de «couleurs, de reflets, d'éclats ou de murmures». Boucourechliev rappelle au passage l'importance de Wagner dans la pensée musicale de Debussy, non seulement dans certaines œuvres du début, comme les *Cinq Poèmes de Baudelaire* auxquels il consacre de longs passages, mais aussi comme une référence à la fois incontournable et encombrante: «On n'a jamais assez insisté sur cette faille intérieure

de Debussy, génératrice de quels tourments conscients, inconscients, que cache, tout en les trahissant, une ironie crispée!». Ce livre, qui tourne autour de quelques idées centrales, ne vise pas seulement à reconsidérer les critères de la modernité du début du siècle, mais aussi les enjeux de la musique actuelle. Les propos de Boucourechliev sonnent comme un appel aux compositeurs d'aujourd'hui: il faut repartir de Debussy, en revenir à une pensée musicale fondée sur une structuration du sonore qui détermine la construction de la forme, et donc du temps, et qui réconcilie les conceptions compositionnelles avec la perception. En ce sens, Boucourechliev aurait

pu en appeler à Bergson: lorsqu'il affirme que la forme est tendue vers son dénouement, donc dramatique, mais «sans retour, sans symétrie, sans répétition, sans regard en arrière», sans recours à la convention ou à ce qui est préformé, et que «sa règle est l'invention permanente», il reprend en fait l'opposition relevée par le philosophe entre le temps «concret» et le temps «pensé», le temps «concret» que Boucourechliev tente de cerner chez Debussy constituant cette «élaboration continue de l'absolu nouveau» dont parlait Bergson au même moment. (pa)

Callas, l'opéra du disque

Réal La Rochelle

Christian Bourgois, coll. «Musiques», Paris 1997, 369 p.

LE MYTHE DE LA GRANDEUR ABSOLUE

Callas a placé l'opéra au carrefour d'une mémoire fascinée et foudroyée, mise en lumière par la toute dernière technologie. A l'instar d'un musée d'Orsay et de cette sorte d'architecture métissée d'ancien et de contemporain, de *design* remodelant les *artefacts* pour en faire du postmoderne, Callas a pétrifié l'opéra occidental en mausolée, elle l'a scellé dans un magnifique tombeau au dessin «dernier cri». C'est le musée Callas, un des plus inquiétants de notre ère, et dont Pasolini a bien senti la force à la fois fascinante et destructrice: discourir d'opéra en récusant l'opéra, chanter la quintessence de trois siècles d'ouvrages lyriques et les emmurer vivants.» Pour Réal La Rochelle, auteur d'une vaste enquête dans les milieux artistiques et discographiques, le statut mythique qu'a acquis Maria Callas, de son vivant, mais plus encore dès sa mort, et aujourd'hui encore, sans démenti, est dû non seulement à la personnalité de la cantatrice (tragique à certains égards, incarnation d'un talent exceptionnel

doublé d'une exigence hors norme, goût pour une vie brillante et mondaine), mais aussi à l'émergence d'un marché du disque où tous les coups (coûts) sont permis. Le génie musical de Maria Callas a saisi et saisi toujours. Des hommes ont façonné son image: ainsi, Gian Battista Meneghini, son imprésario et premier mari, estimait-il que «les cachets de Maria devaient augmenter sans cesse pour accroître son prestige et créer le mythe de la grandeur absolue, de l'inaccessible». Ses apparitions scéniques, retransmises à la radio, stimulent comme jamais le «piratage»... et contribuent largement à l'apparition du disque *live*: ce qui est souvent perçu comme un produit plus authentique sur le plan artistique est avant tout un produit commercial exceptionnel, qui s'inscrit dans un mouvement d'édition boulimique de concerts enregistrés dans des conditions plus ou moins bonnes. Un produit particulier s'est d'ailleurs développé à outrance avec l'essor de la *diva* et de quelques-un(e)s de ses collègues: l'enregist-

rement d'opéra, dont un producteur disait: «ce n'est pas la transcription d'une interprétation *live*, mais la recreation d'un ouvrage lyrique avec des paramètres auditifs très différents de ceux d'un théâtre.» Et puis, Maria Callas est devenue l'emblème incomparable d'un enjeu esthétique. Selon les propos rapportés de Dominique Fernandez, «la vogue actuelle de l'opéra semble être la vengeance du sens et du plein contre l'esthétique du manque, de la faille, de l'esquive. (...) Où retrouver, aujourd'hui, des hommes et des femmes en proie à des passions violentes, sinon à l'opéra? Quel autre art, en faisant d'aussi impertinents crocs-en-jambe à la réalité, pourrait combler au même point notre besoin d'émotions et notre refus d'être dupes?» Dans un livre qui expose et analyse jusqu'à l'écoeurement les dessous de la commercialisation de la musique, et de l'opéra en particulier, cette réflexion est bienvenue.

Jacques Nicola

Pierre Barbaud: **Schoenberg**; *Main d'Oeuvre*, Nice 1997, 189 p.

Glenn Gould: **La série Schönberg**; *Bourgois*, Paris 1998, 220 p.

François Nicolas: **La singularité Schoenberg**; *L'Harmattan / Les Cahiers de l'IRCAM*, Paris 1997, 218 p.

SCHOENBERG ACTUEL

Y a-t-il une actualité Schoenberg? On pourrait le croire en voyant paraître coup sur coup trois livres sur le compositeur, et en lisant notamment celui de François Nicolas, intitulé *La singularité Schoenberg*. Au moment où Boucourechliev insiste sur la dimension révolutionnaire de la pensée musicale de Debussy et Webern (voir notre critique dans ce numéro), François Nicolas souligne la dimension novatrice de la démarche schoenbergienne, la singularité et l'actualité de ses enjeux. Sa réflexion est moins musicologique ou historique que théorique. Il s'agit d'abord pour

l'auteur, à travers Schoenberg, de revendiquer une «intellectualité musicale» qui marque l'«écart irréductible entre sujet musical et musicien-sujet». C'est l'œuvre qui est le «sujet véritable», le sujet se constituant lui-même. La musique, pour François Nicolas, n'est pas un langage. Elle doit bien davantage être saisie comme «pensée en actes», et l'œuvre comme «pensée de cette pensée». Chercher la singularité Schoenberg, c'est pour François Nicolas tenter de faire advenir à la conscience un impensé de son œuvre, non pas dans une approche totalisante du phénomè-

ne, mais au contraire à travers des moments significatifs, que l'auteur appelle ses «moments favoris»: il s'agit de configurations locales gorgées de sens, qui deviennent, par leur densité même, des enjeux critiques. C'est ainsi que François Nicolas reprend le concept de «diagonale» proposé autrefois par Boulez à propos de Webern (mais dans un esprit différent), soit une construction qui dissout les identités perceptibles à travers «une condensation immanente à l'œuvre de son propre excès, de l'excès de son vouloir être sur son être déjà disposé». La référence à l'antique *clinamen*

rejoint celle au mathématicien Cantor. «*Farben*», des *Pièces pour orchestre* opus 16, sert ici d'exemple.

François Nicolas refuse (et réfute) la dichotomie d'une pensée déchirée entre les pôles constructionniste ou expressionniste, insistant sur le fait que la logique musicale se pose en tant que «logique sensible», et donc à l'intersection de ces deux catégories. Le style diagonal s'incarne alors dans une «ossature» musicale, dans des «points d'arrimage» qui ne sont ni du bâti (style expressionniste), ni de la construction (style constructionniste). Il vise donc moins la cohérence comme condition du sens, ou son retournement dialectique, le désir comme condition de l'expression, qu'une subjectivisation de l'écart intérieur. A travers Schoenberg, François Nicolas tente de dégager des critères pertinents pour la composition actuelle, et notamment pour sa propre activité créatrice. Les idées sont formulées à l'intérieur d'une logique de pensée rigoureuse, dans un style qui assume l'*impetus* de la subjectivité à l'intérieur d'une clarté et d'une précision conceptuelle rares dans les ouvrages sur la musique. Ce livre est extrêmement stimulant.

François Nicolas le conclut sur une analyse lumineuse de *Moïse et Aaron*, où se «joue», pour lui, «l'oeuvre entier de Schoenberg». Il y voit en effet la «faille irréductible entre langage et pensée» qui constitue le fondement de sa réflexion, dans une analogie frappante avec la position du pasteur Bonhoeffer, contemporain de Schoenberg, sur le divorce entre foi et religion. En découvrant l'impasse de la Terre Promise, qui est une déviation de la quête des vérités, Moïse/Schoenberg nous rend attentif à ce point central de l'art moderne: la nécessité de se priver de la beauté afin de «vouloir le sublime», le refus d'enfermer l'immanence du sensible dans l'objectivité du beau, et, dirions-nous avec Adorno, de sacrifier le sujet à une pure logique du matériau.

Face à cette réflexion profonde et actuelle, les livres de Pierre Barbaud et Glenn Gould semblent un peu dépassés, voire anecdotiques. L'ouvrage

de Pierre Barbaud, aussi sympathique soit-il, date (il fut écrit en 1963, et ne fut jamais publié; l'auteur est mort en 1990). Dans une première partie polémique, Barbaud discute la problématique récurrente du divorce entre musique nouvelle et réception publique – «il semble que le phénomène Schoenberg ait consommé, une fois pour toutes, la rupture entre le compositeur et le public» –, et il propose d'accorder aux compositeurs le statut propre aux scientifiques de haut niveau (une proposition à la fois réaliste et absurde). Dans une deuxième partie, Barbaud tente de valider à travers le sérialisme schoenbergien une méthode d'analyse fondée sur la logique mathématique, et notamment sur une numérotation à base douze. La transcription des figures et des structures diastématiques tirées de l'oeuvre schoenbergienne en des tableaux numériques plus ou moins complexes reste pourtant au niveau d'une «traduction», et non d'une analyse véritable.

Quant aux émissions radiophoniques réalisées par Glenn Gould, dans un ton qui est aux antipodes de celui de Pierre Barbaud ou de François Nicolas, elles ne constituent pas à proprement parlé un livre, même avec un appareil critique d'ailleurs tout à fait disproportionné. La forme du dialogue entre Gould et le représentant de l'auditeur moyen (celui qui, *a priori*, n'aime pas Schoenberg), dans le ton d'une fausse spontanéité et d'un humour très *british*, a sans doute son charme à la radio, mais est un peu laborieuse à la lecture. Il n'est pas sûr que la méthode ne crée pas à son tour certains préjugés, même si elle a le mérite de prendre l'auditeur le plus méfiant par le bras pour le convaincre d'écouter des oeuvres qui ne se laissent pas faire.

L'approche gouldienne est marquée par un psychologisme très anglo-saxon, qui tient lieu trop souvent de jugement esthétique. Ainsi, les *Pièces* opus 19 «ne sont que les très influents griffonnages d'un homme terriblement apeuré», d'un compositeur «qui était complètement à la dérive». Ailleurs, Gould souligne le «caractère schyzophrénique» d'un compositeur qu'il qualifie volontiers, et

à plusieurs reprises, de «symphoniste manqué». Ce ton débonnaire, qui laisse de temps en temps passer des erreurs, n'empêche pas quelques remarques judicieuses, que ce soit sur l'écriture du lied ou sur les contradictions entre les intentions artistiques et les formes utilisées. Les parties les plus intéressantes sont peut-être celles où Gould s'entretient avec différentes personnalités, telles Gertrude Schoenberg, la veuve du compositeur, les compositeurs John Cage ou Aaron Copland, le musicologue Henry-Louis de la Grange, ou le chef Erich Leinsdorf (le témoignage de Cage est réellement amusant). Le tout forme un livre étrange, trop décousu pour constituer une bonne introduction à Schoenberg, et trop peu substantiel pour les connaisseurs. On notera que ce livre inaugure une nouvelle collection chez Christian Bourgois, dirigée par Jean-Jacques Nattiez, et manifestement recentrée sur des ouvrages plus accessibles; la caution que Pierre Boulez avait donnée à la collection précédente, dont il était codirecteur, a disparu. L'intitulé «Musique/Passé/Présent» est remplacé par le mot pluriel de «Musiques»; le projet d'une pensée en mouvement, qui relie hier et aujourd'hui, est ainsi remplacé par l'idée épiphanique du «métissage», de l'«hybridation des genres» et du «mélange des styles», cokaï à la mode. (pa)