Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 74

Buchbesprechung: Livres
Autor: Albèra, Philippe / Michel, Pierre / Weid, Jean-Noël von der

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: 08.01.2026

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

Les écritures du temps
Fabien Lévy (éditeur)
Ircam/L'Harmattan, Paris, 2001 (237 pages).

Ô TEMPS, RÉTRÉCIS L'ESPACE !

Il est rigoureusement impossible de rendre compte d'ouvrages collectifs présentant des études relativement poussées sur des sujets aussi divers que « L'invention du temps mesuré au XIIIe siècle » (Anna Maria Busse Berger), « Inventions rythmiques et écriture du temps dans les musiques après 1945 » (François Decarsin), « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan » (Catherine Basset), ou « Flèches du temps et processus dans les musiques après 1965 », auxquels s'ajoutent de brefs textes d'Adorno et de Cage, et une étude sur Feldman par Éric De Vischer. On aura compris que le dénominateur commun de sujets aussi éloignés est la question du temps, une question qui hante la musique moderne depuis au moins un siècle. Le livre agencé par Fabien Lévy provient d'un colloque lié à une grande exposition du Centre Georges-Pompidou, destinée à marquer le passage de l'an 2000 : *le temps, vite*. En soi, chacune de ces études est du plus grand intérêt ; il ne s'agit pas de généralisations hâtives, ou de considérations plus ou moins philosophiques, dans lesquelles la musique trop souvent se dilue en tant que telle, mais d'une tentative de formalisation, ou tout au moins de description des conceptions temporelles liées à la pensée musicale, et donc aux dimensions techniques du langage. Il est significatif que l'éditeur ait rassemblé des « sujets » musicaux où s'entrelacent les polyphonies naissantes de l'Occident, celles immémoriales de l'Indonésie, et les recherches de l'après-guerre. Lorsqu'il est question de temps musical, le présent entre en résonance avec des passés lointains, contredisant le slogan un peu superficiel de l'exposition susmentionnée : le temps intérieur, le temps vécu des musiciens de la modernité s'écarte du temps fractionné et rempli que nous impose la société. Il y a là sans nul doute une tentative de résistance et, en même temps, l'expression d'une utopie. On peut y lire aussi l'effort pour définir le sujet contemporain en dehors du cercle pervers de la domination, où subjectivité, liberté d'expression et exaltation des pulsions primaires sont aussitôt récupérées, réifiées et retournées comme des forces d'aliénations. Mais le paradoxe, qui mériterait un travail philosophique de grande envergure, tient à l'équation asymétrique entre un sujet hautement individualisé (du moins fantasmatiquement) et une collectivité qui fut autrefois communauté, devenue aujourd'hui la masse manipulée de la mondialisation. Peut-on répercuter ce temps du partage communautaire, propre aux Balinais comme aux Anciens, dans la réalité actuelle, comme semblent le suggérer Feldman, Stockhausen ou Grisey ? La question n'est pas abordée dans ce livre, mais l'un de ses mérites, c'est peut-être de nous conduire à la poser en toute connaissance de cause. *Philippe Albèra*

Machinations de Georges Aperghis
Peter Szendy (éditeur)
Ircam/L'Harmattan, Paris, 2001 (154 pages).

GRÉSILLEMENTS DE PHONÈMES

Ce petit livre est éminemment sympathique ; destiné à accompagner l'une des dernières œuvres d'Aperghis, ou d'en prolonger le charme, il est fait d'un montage d'interventions et de documents qui permettent d'entrer dans l'atelier du compositeur. Les entretiens menés par Peter Szendy, agrémentés de fins commentaires, livrent la parole de tous ceux qui ont participé au spectacle, sous la forme d'une petite « encyclopédie » que l'on feuillette avec plaisir. Aperghis y révèle sa passion des phonèmes, qu'il assimile à une « espèce vivante » grâce à laquelle il pourrait remonter aux origines du temps, aux origines d'un langage dont il pourrait reconstruire une ligne d'évolution bien à lui. De fait, ses constructions linguistiques tiennent de la langue inventée, comme si le compositeur se tenait au point où musique et verbe n'ont pas encore opéré de séparation décisive : la langue répond à des critères musicaux, elle s'accompagne du geste, mais ne débouche pas sur des significations précises et univoques. Une façon de célébrer à nouveaux frais les noces de la poésie et de la musique, et d'inclure, comme le dit le compositeur lui-même, « l'affect dans la construction. L'animalité, le piaulement, l'aboiement... » (p. 21). Cette musique du corps se confronte paradoxalement à la machine, moins pour s'y soumettre dans l'idée d'étendre son pouvoir, que d'en exploiter les défauts, afin d'aiguiser la poésie des situations et d'accroître la part d'imprévisible. Comme le suggère la construction du livre, *Machinations* a partie liée avec *Hamletmaschine*, une œuvre dans laquelle Aperghis entendait célébrer le passage de l'an 2000 en dénonçant « l'ignominie du siècle » (p. 101). Chez ce compositeur atypique, l'humour cache toujours une part de tragique, comme c'est le cas dans les situations les plus désespérées. Les voix de Georges Aperghis, d'Olivier Pasquet et de François Régnault (les concepteurs), de Sylvie Levesques, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun et Geneviève Strosser (les quatre actrices, toutes formidables), se croisent dans ce bréviaire des machinations ; le livre comporte quelques reproductions des esquisses du compositeur, ses papiers de travail, et le livret intégral.

Post-scriptum

On rappellera que dans la même collection, un livre simple et éclairant d'Arnold Whitall avait été publié en 1999 sur Jonathan Harvey – il nous avait échappé ! Un entretien, suivi d'une étude synthétique sur l'œuvre du compositeur, et complété par le catalogue des œuvres, permet d'aborder de façon intelligente et sensible l'univers de l'un des compositeurs les plus attachants de sa génération. [Arnold Whitall: *Jonathan Harvey*, Ircam/L'Harmattan, Paris, 1999 (138 pages).] *Philippe Albèra*

Littérature et musique dans la France contemporaine
Textes réunis par Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone,
Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2001 (331 pages).

L'INCONTINENCE DU SENS

Un colloque international, tenu à la Sorbonne en mars 2000, et réunissant comparatistes, compositeurs, musicologues ou spécialistes des langues et civilisations étrangères, eut pour but de traiter des rencontres entre texte et musique, qui prennent « des formes très nouvelles » dans la France contemporaine : « La réflexion sur ces rencontres amène à poser des questions autrement négligées : les mots peuvent-ils décrire la musique ? Qu'en est-il de la métaphore ? » L'ouvrage est articulé en deux grandes parties : « Explorations : réflexions et reflets » (textes de Christian Doumet, Jean-Jacques Nattiez, Danièle Pistone, Theo Hirsbrunner, Jean-Yves Bosseur, Pierre Albert Castanet et Claude Coste entre autres), « Quelques figures : écritures et résonances » (textes de Marc Battier, Jean-Louis Backès, Michèle Finck, Michel Guiomar, Jean-Pierre Armengaud, Geneviève Mathon et Márta Grabócz entre autres).

Au-delà de sa forme un peu prévisible (les « actes de colloque » ont ceci de frustrant qu'on aimerait lire des essais plus développés des divers intervenants, fussent-ils moins nombreux), le livre est digne d'intérêt. Ce type de problématique a pourtant déjà fait l'objet de plusieurs publications ces dernières années (on en trouve les références dans l'introduction de Jean-Louis Backès et Danièle Pistone). Le présent ouvrage présente des approches très diversifiées, au point qu'il serait impossible de les énumérer intégralement ici. Soulignons tout d'abord l'intérêt de l'essai de Jean-Jacques Nattiez : « 'Fugue' littéraire et 'récit' musical : du bon usage des métaphores. » Cette réflexion, solidement argumentée, porte entre autres sur la question de savoir si la musique est porteuse d'un récit ; prenant appui sur le *Finale de l'Homme nu* (quatrième volume des *Mythologiques*) de Claude Lévi-Strauss, Nattiez évoque en fin d'article l'analyse dite narratologique de la musique qu'il conteste dans certains de ses fondements : « La coordination syntaxique de la musique ne fonctionne pas au niveau des figures topiques, émotionnelles et affectives. C'est l'auditeur, pratiquant ce que François Delalande appelle si pertinemment, au sein des conduites musicales, une 'conduite d'écoute narrative' ; c'est l'auditeur qui construit, s'il le veut, un fil narratif à partir de ce qui lui est donné à entendre [...] Pratiquée comme elle l'est trop souvent, l'approche narratologique de la musique me paraît être un des derniers avatars de cette tendance, autrefois si répandue, qui consistait à ramener la musique au langage verbal pour la considérer comme un langage. » On ne regrette qu'une chose à la fin de l'article : l'absence de la transcription de la discussion qui a sans doute suivi cette intervention ! Notons aussi l'intervention « Dire la musique aujourd'hui : l'exemple du roman français contemporain », de Danièle Pistone qui analyse un ensemble de 170 romans « où le thème musical revêt une réelle importance ». Theo Hirsbrunner traite de « L'intelligibilité du texte poétique dans la composition musicale à partir des points de départ de Debussy et Ravel lorsqu'ils mettaient en musique les poèmes de Mallarmé » ; cette intervention, développant notamment une suite de remarques concernant Boulez, Méfano et Dalbavie, est relativement brève et un peu frustrante, typique du temps limité de ce type de colloque. Dommage ! *Idem* à propos du texte de Jean-Yves Bosseur : « Musique/verbe : interactions », où il est question de « différentes formes de 'conflit' qui surgissent entre les domaines des écritures poétique et musicale ». Sur la base de l'exemple de Pierre Boulez (notamment dans son article « Son et verbe »), Bosseur ouvre de nouvelles pistes : la poésie sonore, le théâtre musical, le *Hörspiel*, et aborde le cas de Michel Butor, puis ceux de Pierre Henry, Iannis Xenakis, André Boucourechliev, Maurice Ohana. Quelques idées fortes et originales ont tout de même le temps d'émerger : la mise en parallèle de l'« attitude des compositeurs par rapport au choix des textes ou à l'articulation entre plusieurs de ceux-ci », avec le principe des tropes dans le chant liturgique, tels que les définit notamment Jean-Yves Hameline (dans *Le chant grégorien*).

L'article de Michel Sicard, « Mobilité et sérialisme de Sartre à Michel Butor », propose « quelques réflexions sur les rapports entre musique contemporaine et littérature », cela à partir d'un interview avec Sartre et de la « fréquentation de la collaboration du tandem Butor/Pousseur ». Michèle Finck, qui avait réuni les actes du colloque de Strasbourg « Yves Bonnefoy : poésie, peinture, musique » en 1993 (Presses Universitaires de Strasbourg), aborde ici la « poétique du 'gong' », autour de Rilke, Michaux et Bonnefoy. Son essai prend appui sur la notion du « sentiment rétractile », qui, selon Thomas Mann, « structure le rapport de l'écriture et de la musique ». Michèle Finck traite ensuite les origines et les fonctions de la poétique du « gong », puis les bouleversements de la matière sonore du poème par le « gong » ; elle en vient finalement à l'idée selon laquelle « le nom 'gong' a peut-être pour vocation majeure de contribuer à intensifier, dans la poésie moderne, la quête difficile (forcément problématique, utopique) d'un lien insécable entre le mot et la chose, le son et le sens ».

Autre contribution intéressante : celle de Geneviève Mathon, intitulée « Musique et polyglottisme — Une lecture de *La Melancholia* de Pascal Dusapin ». L'idée de Schoenberg dans *Un survivant de Varsovie* de mélanger plusieurs langues permet à la musicologue de souligner que ce mélange des langues « répond, fait écho, au questionnement sur l'unité de l'œuvre » à notre époque. Geneviève Mathon a retenu *La Melancholia* (1991), une œuvre où Dusapin a choisi et agencé lui-même les textes, d'Homère à Shakespeare, pour son livret. La composition repose par ailleurs sur un livre de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (publié en 1964 à New York, traduit en français en 1989). L'étude de ces trois auteurs est déjà en elle-même une synthèse des écrits et travaux effectués sur la mélancolie de l'Antiquité au XVIIe siècle, qui cite des textes de tous genres, toutes époques et en différentes langues. Une longue et intéressante exploration de la nature du polyglottisme dans *La Melancholia* amène Geneviève Mathon à résumer en quatre points les divers niveaux du « tenir ensemble » qui soutient cet énoncé multiple choisi par Dusapin. Parallèlement, Márta Grabócz aborde le travail de réécriture dans *Meadeamaterial* de Heiner Müller et Pascal Dusapin. Les travaux de Christian Klein sur la réécriture et le dialogisme chez Heiner Müller et l'essai de Jean-Pierre Morel intitulé *L'Hydre et l'ascenseur* introduisent la réflexion du compositeur, et sa conception de l'œuvre tributaire notamment de deux enjeux : d'une part les liens avec le déchirement yougoslave et le drame de Srebenica, de l'autre celui des affects, des émotions. Suivent alors des développements sur les tempéraments, sur le diapason (l'œuvre avait été écrite pour un ensemble de musique baroque), sur le recours à l'« architecture » de *Didon et Enée* de Purcell. L'essentiel des propos repose sur la mise en relation d'une œuvre contemporaine avec des moyens expressifs et des techniques d'écriture propres à la musique ancienne. L'auteur rappelle finalement « les causes, les motifs différents de la 'réécriture' chez l'écrivain et chez le compositeur » : « L'un répondait à un défi à la fois politique et personnel, l'autre au défi de l'utilisation de l'orchestre et de l'« architecture » baroques offerts par la soirée de création et par la commande. » *Pierre Michel*

Chroniques musicales
Octave Mirbeau. Édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet
Éditions Séguier Archimbaud, Paris 2001 (256 pages).

FERMÉ POUR CAUSE DE RÉPUBLIQUE !

Cet ouvrage est d'une actualité toute fraîche, que nous vécûmes voici peu : l'exténuation est universelle, celle de la fin du siècle qui approche, tandis que pétillent les ricanements de la nouvelle aurore ; le vice est suprême, titre un certain, « la putain est muée en synecdoque de la société moderne, en même temps qu'elle concrétise l'esthétique moderniste comme exaltation paradoxale du bas et de l'ignoble » (Edouard Drumont). (Le poncif du harassé seuil séculaire ? il mérite d'être asséné toujours.)

Octave Mirbeau (1848-1917) fait partie de ces écrivains, et souvent feuilletonistes (la presse écrite, qui atteint alors des records de tirage, permet de banaliser l'écriture, mais aussi de la déterger de tout populisme en la rehaussant d'euphuisme ou la bouffissant de mots rares, insolites, comme Tailhade dans ses *Poèmes élégiaques*) de ces écrivains donc, bien trop sous-estimés tels que Huysmans, Louÿs, Gourmont, Lorrain, Schwob, Rops ou Villiers de l'Isle-Adam. Mirbeau, cet anarchiste fut, au même titre que Léon Bloy et Laurent Tailhade, un polémiste et pamphlétaire féroce, qu'il est ravigotant de lire et relire à cette heure où règne une critique toussive et connivente. Ce talent, il l'utilisa pour défendre Monet et Rodin, Van Gogh ou Pissarro, et, moins connu encore, des musiciens ; comme le dévoilent ces Chroniques.

Mirbeau n'est pas musicien, non plus que compositeur, n'appartient à aucune école, n'est pas critique de son état ; mais il « aime passionnément la musique », qui a « cela de très intéressant, écrit-il, que chacun peut y trouver ce que bon lui semble, et, si nous ne sommes pas, vous et moi, du même avis, cela ne nous empêchera pas d'avoir raison tous deux ». L'émotion prime, le « charme très langoureux et pénétrant », l'oreille demeurée enfantine.

Parmi ces trente-quatre Chroniques, trois ne sont seulement, et par bonheur, que musicales ; car, « impressionnistes », elles évoquent plutôt des beignets fourrés de fatrasies doucereuses. Les autres traitent de musique, indirectement, par le biais politique, sociologique, vaticinateur. Là, le style pourfendeur – et célinien ! (voir Chronique 25) – de cet admirateur de Flaubert, fulgure. Parmi les « colosses » dont on se gausse alors, et que Mirbeau défend (Wagner, Franck, Debussy), parmi ses « ferveurs » (Beethoven…), que de parvulissimes qui l'encolèrent ! Gounod « à la barbe fleurie d'extases », Massenet et ses « soporifiques flûteries », ou encore « cet affreux M. Saint-Saëns » avec son « bon sens » (Mirbeau changera d'avis en 1883). L'Opéra, même s'il n'est pas « fait uniquement pour gagner de l'argent, comme une fabrique de savon, et enrichir ses directeurs », s'il n'est pas l'endroit où « l'opulent banquier et le rastaquouère millionnaire [viennent] contempler les jambes de Mlle X », ou les « grâces écroulées » de la chanteuse Judic, conserve tout son prestige ; ainsi, dans *La torche renversée*, de Josephin Péladan, autre monstrueux décadent, le luxurieux notaire Chézal se propose d'emmener Tiphrine, sa jolie nièce encore inaltérée, à Paris où ils iront à l'Opéra. Mirbeau vitupère aussi les interventions de l'État dans tout ce qui ressortit à l'art, les subventions, les éditeurs, ces « marchands de cervelles humaines », l'Administration, la censure, le patriotisme, bref la France et ses pourrissements thésaurisés. (Malgré certaines lacunes, l'appareil critique est remarquable.)

Jean-Noël von der Weid

Lutosławski Studies
Zbigniew Skowron (Ed.)
New York / Londres, Oxford University Press, 2001 (370 pages).

STIMULATION ET DÉGORGEMENT D'UNE NOUVELLE CRITIQUE

Witold Lutosławski est mort, il y a près de dix ans. Cet ouvrage collectif – dont l'initiative remonte à 1995 – témoigne du passage de relais des pionniers (Steven Stucky aux États-Unis, Martina Homma en Allemagne, Charle Bordman Rae en Angleterre, pour ne citer que les principaux) à une nouvelle génération de chercheurs, tant européens qu'américains, pour lesquels le corpus est clos et les bases du travail sont déjà établies – ce qui rend l'exégèse plus difficile mais aussi plus stimulante.

En ouverture du volume, l'éditeur scientifique, Zbigniew Skowron, résume les principales orientations de l'esthétique lutosławskienne telle que ce dernier l'a formulée dans divers écrits et entretiens substantiels. Tenant compte de la partialité de ces sources dont les nombreux recoupements, en outre, ne doivent pas cacher l'évolution sur une trentaine d'années, Skowron trouve un intéressant correctif dans le carnet de notes manuscrit tenu par Lutosławski à partir des années 1950, et désormais conservé à la Fondation Paul-Sacher (Bâle). D'une manière générale, de nombreuses études présentées dans cet ouvrage tiennent compte des documents inédits (esquisses, projets, notes diverses) consultables dans le fonds Lutosławski de Bâle.

Plusieurs travaux explorent l'ensemble de l'œuvre selon telle ou telle thématique générale. L'essai de Charles Bodman Rae sur le « monde de contrastes sonores » lutosławskien part de la distinction entre beau et sublime, et décline des contrastes « conceptuels », « compositionnels » puis « harmoniques » dont l'hétérogénéité semble malheureusement insuffisante pour constituer un outil pertinent d'analyse esthétique, malgré l'intérêt ponctuel de certains développements. En revanche, l'essai de John Casken sur le « visionnaire et le dramatique », s'il néglige de définir précisément des notions si glissantes, parvient à faire ce dont l'auteur du principal livre sur Lutosławski (Charles Bodman Rae, *The Music of Lutosławski*, Londres, Faber & Faber, 1994) s'était avéré incapable, à savoir : s'abstraire du matériau sans laminer les différences. Cela passe par des comparaisons parfois audacieuses – mais convaincantes – avec des éléments extérieurs à la seule musique de Lutosławski (cf. tel détour par Ives et le transcendantalisme, p. 39-44). Une investigation approfondie des schèmes poétiques et dramatiques dans les œuvres vocales par Benoît Aubigny et un essai parfois simplificateur sur les thèmes de la mort et de la nuit [du *Requiem* de jeunesse (1937) aux toutes dernières œuvres] par Maja Trochimczyk, complètent cette première partie du livre intitulée « Aesthetics ».

La seconde partie, intitulée « Style and compositional technique », constitue, avec neuf articles, les deux autres tiers de l'ouvrage. Elle s'ouvre respectueusement par une contribution du vétéran des études lutosławskiennes en langue anglaise, Steven Stucky. Choisissant de marquer la distance qui nous sépare de son livre publié il y a vingt ans (*Lutosławski and his Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981), Stucky propose de réviser la périodisation de l'œuvre qui s'était imposée à l'époque, à savoir une caractérisation un peu hâtive comme « style tardif » de la maturité des années 1970. Le renouvellement compositionnel des années 1980 (*Symphony n° 3*, *Chain 2* et *3*, *Concerto for Piano and Orchestra*, etc.) a modifié notre perception des continuités et des ruptures à l'échelle des

soixante ans d'activité du compositeur, et incite Stucky tant à repenser les phases de transitions qu'à établir des liens incontestables entre premières et dernières œuvres. S'appuyant sur certaines déclarations de Lutosławski quant au « poids spécifique » de la symphonie, James Harley retrace quant à lui un parcours chronologique de l'œuvre orchestrale (concertos, symphonies, etc.) afin d'étayer (fragilement) la thèse selon laquelle le compositeur aurait métamorphosé le néoclassicisme très présent en Pologne, tant à l'époque de sa formation avec Maliszewski qu'à la fin du XXe siècle, en « une forme de postmodernisme » (p. 193). À l'inverse de cette interprétation, Arnold Whittall s'attèle à la tâche, plus intéressante car moins simpliste, de mettre en évidence le paradigme moderniste dans les dernières œuvres de Lutosławski. Cependant, oscillant entre la plus neutre description technique et une interprétation plus ou moins adornisante (le Concerto pour violoncelle comme exaltation de l'individualité démocratique), la démonstration reste faible. Côté défense de l'option néoclassique, l'étude stylistique du corpus des œuvres pour instrument solo avec accompagnement de piano par Jadwiga Paja-Stach n'emporte pas davantage la conviction. Ces quatre textes (Stucky, Harley, Whittall, Paja-Stach) ne sont pas si différents, dans leurs démarches et leurs préoccupations, des articles d'« esthétique » qui les précédaient ; on peut se demander si la séparation en deux grandes parties aux titres très généraux a vraiment un sens méthodologique ou disciplinaire.

D'autres travaux s'appuient sur quelques œuvres de référence pour questionner un genre ou une « méthode de travail ». Andrzej Tuchowski compare le *Livre pour orchestre* et la *4e Symphonie* dans une perspective post-schenkérienne. Adrian Thomas donne une analyse génétique fouillée des *Jeux vénitiens* en croisant deux séries d'esquisses (les premières et les dernières). Plusieurs textes explorent, pour en produire une typologie ou une simple recension, des questions résolument techniques (tel principe formel, telle caractéristique du langage musical). Le principe de la chaîne, cher au Lutosławski des années 1980, est étudié à partir de brouillons préparatoires pour *Chain 1* et *Chain 3*, par Irina Nikolska ; elle montre que le concept de chaîne ne peut jamais suffire à caractériser formellement une œuvre de Lutosławski de part en part, c'est donc un procédé beaucoup plus local et statique que ce qu'on a l'habitude de croire. Martina Homma revient en détail sur les esquisses dodécaphoniques de Lutosławski : on sait que le compositeur rejetait tout à fait l'influence du sérialisme et déclarait utiliser parfois le total chromatique comme une unité harmonique parmi d'autres, mais l'étude de Homma pointe bien le caractère omniprésent en profondeur d'une « logique dodécaphonique » (p. 210) dans la plupart des périodes créatrices de Lutosławski. Enfin, Peter Petersen questionne l'écriture microtonale de Lutosławski, du Quatuor à cordes de 1964 aux *Preludes and Fugue* (1972), en passant par le point culminant que représente le Concerto pour violoncelle (1970). Comme le montre bien Petersen, Lutosławski se contente le plus souvent de transposer à l'échelle du quart de ton l'ensemble des procédés déjà forgés au sein du système hémitonique traditionnel.

Sous certains angles, Lutosławski est un objet d'étude dont la personnalité empirique laisse à l'exégète la possibilité d'une émancipation : dans l'anthologie de très grande qualité que représentent les *Lutosławski Studies*, beaucoup de chercheurs sont visiblement fiers d'exhiber leur sens critique en proposant des interprétations qui contredisent ses propos les plus assurés (que soit sur sa méthode de composition ou sur les influences qu'il se reconnaissait). Cette autonomie est rare dans le champ d'une musicologie vingtiémiste souvent rivée aux clefs fournies par le compositeur lui-même. Néanmoins, tout ce qui concerne l'ancrage social et politique d'une figure de l'avant-garde de l'ex-Europe de l'Est paraît éludé : ni le sens de l'activité pédagogique de Lutosławski dans l'immédiat après-guerre, ni l'extraordinaire circulation de l'innovation autour de 1960 au sein de ce qu'on a appelé l'« école polonaise », ni la réception et la diffusion de son œuvre dans la sphère d'influence de l'ex-U.R.S.S. ne sont envisagés. Même du point de vue classique de l'analyse stylistique des œuvres, généralement adopté dans ce livre, de telles problématiques auraient une valeur explicative indéniable. La mise à distance de la personnalité du compositeur devra donc s'accompagner un jour ou l'autre de la mise à distance des outils interprétatifs qu'on lui destine.

Nicolas Donin

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

LES AFFECTIONS DE L'ÂME ET DU CORPS

Louons le courage d'éditeurs comme Mardaga qui, loin des salons parisiens où l'on cause beaucoup mais où l'on ne publie guère les textes essentiels, offrent au lecteur francophone des livres de référence dans le domaine en partie sinistré de la musicologie. C'est à l'intérieur d'une collection savante, où des ouvrages de référence comme les *Nuove Musiche* de Caccini, les écrits de Marcello et Algarotti sur l'opéra, ou le célèbre traité de Fux, *Gradus ad Parnassum*, ont été publiés, que paraît cette intégrale des textes de Monteverdi, jusqu'ici jamais traduits en français. Le livre est d'un format imposant (il n'est pas sûr que cela fût nécessaire et contribuât à une diffusion plus large...), où les originaux sont mis en regard de la traduction. On voudrait alors percer quelque chose du mystère de l'un des plus grands compositeurs de notre histoire : les lettres ne nous apportent hélas qu'assez peu d'indications proprement musicales. Une fois vaincues les formules alambiquées qui soulignent les rapports hiérarchiques entre serviteur et maître, une fois épuisées les métaphores par lesquelles Monteverdi cache son originalité sous les images de l'humilité, on entre dans les travers de la biographie. Monteverdi exprime répétitivement ses retards et ses impossibilités, se plaint de sa faible santé, promet les compositions demandées, déjoue les suspicions, intercède pour son fils emprisonné... Bien des lettres commencent par des excuses contournées du genre : « Votre Illustrissime Seigneurie me fera la grâce de ma pardonner si je n'ai point fait aussitôt réponse... » Monteverdi y est maître dans l'art d'esquiver les reproches, sans que l'on sache très bien quelle est la part de la vérité et celle de la ruse, ou dans quelle mesure le compositeur protège sa liberté de choix tout en s'agenouillant humblement devant son maître auquel il adresse des éloges superlatifs. « Il y a huit jours, j'eus le premier acte de la *finta pazza* du sieur Giulio Strozzi, et sans tarder un seul jour, je me mis à l'ouvrage ; or, soudainement, voilà trois soirs, m'a envahi un tel accès de catarrhe, accompagné d'une forte douleur du côté de l'œil droit avec gonflement, et flux de ventre, que je crus ne pas pouvoir m'en libérer avant longtemps... » (p. 177) Sans présenter des symptômes aussi alarmants que son collègue Gesualdo, Monteverdi témoigne de nombreuses affections physiques qui apparaissent comme le symbole même de cette sensibilité à fleur de peau que l'on trouve composée dans les *Madrigaux*. « Ahi ! », « Dolore ! ». Mais il y a aussi derrière de telles parades la réalité de la condition du musicien, que le corps souffrant exprime si éloquemment. Dans une lettre de 1608, Monteverdi écrit : « [...] j'ai bien compris l'ordre de Son Altesse Sérénissime de m'en retourner au plus vite à Mantoue. Très Illustre Seigneur Chieppo, si c'est

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

C'est ce que le frère de Claudio exprimera en réponse à la critique lancée par Artusi lorsqu'il parle du « discours » comme le « maître de la musique et non le serviteur » (p. 247). Cette fameuse polémique sur la *Seconda Prattica* rebondit dans le commentaire fraternel de la lettre publiée que Monteverdi avait placée en tête du *Cinquième Livre de Madrigaux* : il est heureux qu'elle soit enfin présentée en français intégralement. L'opposition entre les lois anciennes de l'harmonie et celles qui découlent de la mélodie, où s'opère un renversement fondamental, est évidemment liée à une expression nouvelle, où les « affections de l'âme » sont sollicitées. On en trouve la confirmation dans la préface aux *Madrigaux guerriers amoureux*, où Monteverdi exalte le contraste des passions (colère, tempérance et humilité), qui débouche sur les styles *concitato, molle* et *temperato* (le compositeur souligne que le premier était inconnu des Anciens) : « ce sont les contraires qui émeuvent fortement notre âme, l'émotion étant le but que doit rechercher toute bonne musique. » (p. 269)

Comme on aimerait sur tous ces points avoir le livre théorique projeté par Monteverdi, et décrit sommairement dans les lettres à Doni de 1633 : « Le titre du livre sera *Mélodie ou Seconde Pratique Musicale*, seconde – j'entends – au regard de la pratique moderne, mais première au regard de celle des Anciens. Je divise le livre en trois parties correspondant aux trois aspects de la mélodie : dans la première, je traite du discours, dans la deuxième de l'harmonie, la troisième partie étant consacrée au rythme. » (p. 215)

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

Philippe Albèra