MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

À quelle condition une « hypothétique solidarité » entre les arts est-elle encore pensable ?

Marik Froidefond

10.58048/2263-7664/567

Littérature comparée et Esthétique(s)

Dans un article publié en 1954, Pierre Boulez constate qu'un tournant est en train de s'opérer dans les relations entre les arts :

> « Quant au rapprochement entre les "arts", autrement dit entre musique et poésie, poésie et peinture, la faillite de l'art total, du *Gesammtkunstwerk*, avait rendu tout le monde très circonspect, et chacun paraissait vouloir faire œuvre dans son propre domaine sans s'occuper davantage d'une hypothétique solidarité. Il semble que, sans en revenir aux rêves romantiques d'unité, la pensée actuelle veuille marquer plus de confiance réciproque, en prenant pour base le principe très général des structures[1] […]. »

Après la suspicion jetée sur le fantasme synesthésique dans l'immédiat après-guerre au moment où sont récusées toutes les prétentions à la Totalité dont Wagner est devenu le symbole, une certaine, une « *hypothétique* solidarité » entre les arts pourrait donc redevenir pensable. C'est à cette époque que Boulez reconnaît trouver davantage modèle dans la littérature que dans la musique pour penser le renouveau de la forme

musicale[2]. Il souligne notamment la prégnance du modèle mallarméen dans l'écriture de sa *Troisième sonate*, qui deviendra l'un des parangons de l' « œuvre ouverte » théorisée par Umberto Eco en 1962. En empruntant à Mallarmé ce « principe très général des structures », il s'agit pour Boulez de parvenir à créer une œuvre qui ne soit pas une « suite de compartiments [...] étanches[3] » mais qui soit douée d'une « vitalité organique » et d'une unité intime due à cette « continuelle germination de relations internes[4] » en son sein, susceptible de réparer ce « scandale de l'unité » dénoncé par Boucourechliev dans les formes musicales traditionnelles[5]. Semblent donc aller de pair, pour Boulez, la foi en une solidarité entre les arts fondée sur l'idée d'une possible transposition des structures littéraires à la musique, et une conception de la forme elle-même centrée sur la notion d'unité, d'unité *organique*. Bien qu'il s'en défende, Boulez ne s'éloigne donc pas tant des « rêves romantiques d'unité » si l'on se souvient à quel point la naissance de l'esthétique chez les Romantiques allemands était associée à cette double exigence d'unité (unité organique de l'œuvre, unité entre les arts). Plus récemment, le compositeur Henri Dutilleux, dont on sait les affinités avec la notion baudelairienne de « correspondances », dit lui aussi chercher dans ses œuvres à s'« écarter de cette [...] convention du découpage d'une œuvre en mouvements séparés par une pause » pour se rapprocher d'une forme organique qui se déploierait en « un seul tenant », à partir d'une « sorte de noyau central » ou « un peu à la manière de l'arbre[6] ». Il poursuit ce vœu notamment dans *L'Arbre des Songes* et dans son Concerto pour violoncelle *Tout un monde lointain...*, dont le titres et les titres des sections intérieures sont empruntés à des poèmes de Baudelaire. À la même époque, un certain nombre de poètes revendiquent parallèlement un « besoin de musique », comme si la musique pouvait offrir à la poésie « hantée par le souvenir d'une réalité une, indéfaite » le modèle d'une forme à la fois souple et rigoureuse permettant de « trouver l'unité dans l'épars », pour reprendre les mots de Bonnefoy[7].

À la même époque toujours, la même recherche d'unité conduit Levi-Strauss à faire appel à la musique, en tant que méthode, pour mettre à jour l'homologie structurale entre les mythes : ce recours à la musique repose lui-même sur l'idée qu'il existe, pour Levi-Strauss entre la musique et le mythe une relation *analogique*, voire *homologique*, Levi-Strauss faisant de Wagner, à partir de l'analyse des réapparitions du thème de la Renonciation à l'amour dans le *Ring*, « le père irrécusable de l'analyse structurale des

mythes[8] ». Si tous les travaux des structuralistes manifestent bien cet effrangement des lignes de démarcation entre les différents arts dans les décennies qui suivent la Seconde guerre mondiale, effrangement allant de pair avec une conception de l'œuvre comme totalité manifestant, par sa *structure*, « l'unité d'une forme et d'une signification » (Derrida[9]), même chez Deleuze ces deux traits se retrouvent lorsqu'il redécouvre le baroque, dans les années 1980 et s'emploie à montrer que le baroque a « instauré un art total ou une unité [extensive] entre les arts, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde[10] », et chaque œuvre d'art baroque manifestant elle-même, dans les plis de sa forme, le désir d'accéder à une unité supérieure.

Tout se passe donc comme si derrière cette « confiance réciproque » entre les arts progressivement retrouvée après la Seconde guerre mondiale, c'était cependant toujours *aussi* le spectre de l'unité formelle et la hantise du tout qui revenaient. Spectre éminemment romantique, dont les recherches actuelles s'employant par exemple à explorer les modes de comparaison entre forme musicale et forme poétique semblent tout aussi difficilement parvenir à se défaire : que ce soient celles, majoritaires, qui tentent de voir dans quelle mesure un texte littéraire peut être lu selon le prisme de la forme sonate, du thème et variations ou de telle autre forme plébiscitée par les romantiques, ou celles qui essaient d'en rester au « principe très général des structures », pour reprendre l'expression de Boulez. Toutes, indifféremment, semblent tributaires, par leur objet et la manière même dont elles le pensent, des postulats sur lesquels se fonde la conception romantique de la forme.

Faut-il en conclure que le comparatisme interartistique se donnant pour objet l'étude des structures est condamné à cet assujettissement parce que l'esthétique ne pourrait être *que* d'obédience romantique, ou peut-on essayer de penser cette « hypothétique solidarité » entre les arts hors du spectre romantique ?

Prenons d'abord garde à une chose : au moment où Boulez redécouvre Mallarmé, Kafka, Joyce, il redécouvre aussi Berg. Après avoir été considéré comme la « dernière fleur de serre du post-romantisme », Boulez dénonçant le « hiatus inacceptable » entre la forme et le contenu de sa musique[11], Berg devient subitement « actuel » et se substitue à Webern comme modèle pour penser la forme. Boulez valorise chez lui son refus de

l'œuvre en numéros et sa prédilection pour les « formes à transformation[12] », c'est-à-dire ce qui le rattache à la tradition musicale germanique de *durchkomponiert* et de l'*Entwicklung*. En prônant l'actualité de Berg (un Berg lecteur de *Die Metamorphose der Pflantzen* de Goethe[13]), et donc en acceptant de renouer avec la tradition germanique du travail thématique, il s'agit pour Boulez de se démarquer de la tradition française des formes courtes et ramassées illustrée notamment par la génération précédente du Groupe des Six, afin de s'élever comme chef de file d'une nouvelle avant-garde française.

C'est au même moment que Boucourechliev et un certain nombre d'autres compositeurs de l'avant-garde sérielle redécouvrent Beethoven, et surtout le dernier Beethoven, celui qui « annonce » Wagner par son travail sur les retours thématiques et sur la forme « d'un seul tenant » visant à décloisonner les mouvements et à créer une unité plus forte[14]. Pousseur redécouvre parallèlement Schumann : il s'emploie à montrer comment au-delà de la discontinuité de *Dichterliebe*, « un autre, un plus profond et plus essentiel niveau de solidarité » charpente l'œuvre, par un réseau de « rimes » et de « correspondances » multiples, et invite ses contemporains compositeurs à prendre modèle sur Schumann qui offre la promesse d'un « "or enfin léger" pour éviter […] certains faux-pas monumentaux [15] ».

Toutes ces redécouvertes, qui sont des appropriations et des relectures, se font au service d'une stratégie : pour la jeune avant-garde française des années 1960 les figures de Beethoven, Schumann, Berg deviennent les cautions d'une nouvelle conception de la musique. Boulez parle lui-même d'une « entreprise de récupération[16] » et d'un « cannibalisme historique[17] » nécessaire pour se trouver soi-même. En s'accaparant ces figures, ces compositeurs s'inventent des ancêtres, selon la loi du « grand père[18] » (Molino), et légitiment par exemple l'écriture de la *Troisième sonate* de Boulez, des *Archipels* (1967-1971) de Boucourechliev. Si ces figures sont réactualisées par ces compositeurs comme autant d'avatars tacites de Wagner, et montrent comment, en ce moment aigu du XXe siècle, il est progressivement redevenu possible de penser l'unité dans l'art et entre les arts, faut-il cependant plus radicalement y voir le signe que nous serions tous, *in fine*, et même à corps défendant, encore Romantiques, comme le suggèrent Lacoue-Labarthe et Nancy[19] ?

À bien y regarder, que ce soit dans la manière dont les Viennois relisent Goethe, ou celle dont les compositeurs français de la deuxième modernité eux-mêmes s'approprient les Viennois et les compositeurs allemands de l'époque romantique, leur conception de la forme et de l'unité ne recoupe cependant pas exactement la conception organique des Romantiques allemands. S'esquisse plutôt une nouvelle conception de l'unité, qui à la fois s'approche et diffère sensiblement de la conception romantique. Ce que Boucourechliev retient et valorise en particulier chez Beethoven, c'est précisément la mise en question radicale du principe de variation : en présentant les *Variations Diabelli* comme une série d'éléments autonomes, flottants, dont l'unité ne réside pas dans la succession et que l'interprète est d'ailleurs libre de jouer dans le désordre, Boucourechliev tire Beethoven vers la pensée du non-développement. Il insiste en effet sur la capacité de ces Variations à se transformer en oubliant l'origine, c'est-à-dire à se *métaboliser* et fait des *Variations Diabelli* le ferment d'une nouvelle conception de l'unité et de la totalité – une totalité anti-wagnérienne qui se décentre sans cesse –, celle-là même qui aujourd'hui encore, une fois l'utopie de l'œuvre ouverte passée, retient l'attention de nombreux compositeurs et écrivains contemporains[20]. Cet exemple montre que la réactualisation du mythe Beethoven dans les années 1960 ne peut pas se comprendre de manière univoque, et qu'elle est en tout cas moins le signe d'un asservissement que d'une réévaluation complexe de l'héritage romantique. On pourrait dire la même chose de Pousseur relisant Schumann ou de Boulez qui, disant son admiration pour Berg, insiste sur la singularité de ces « formes à transformations » qui témoignent, selon lui, d'une pensée *à la fois* organique et non organique[21]. Plus globalement, tous ces artistes ont en commun, passés la phase de doute et le rejet en bloc de toute idée d'unité en art, de relever frontalement la question du *devenir* de l'œuvre, celle-là même que pose Berg[22], dans la *Suite lyrique* notamment, et qui pourrait être résumée ainsi : comment créer une œuvre qui soit à la fois extensive et présente une cohésion, sans recourir à la tonalité et sans que cela implique un retour naïf à la forme romantique.

Ce sur quoi j'aimerais surtout insister maintenant, c'est sur ce rapport *fantasmatique* à l'histoire de l'art, dont témoignent tous ces exemples, qu'il s'agisse de compositeurs s'inventant des ancêtres, se construisant une généalogie par récupérations et mauvaises lectures pour justifier leur modernité historique, ou que ce soit, jouant à plein le jeu de la

« solidarité entre les arts », des poètes qui en appellent à la musique, à la peinture, ou des musiciens à la littérature ou à l'architecture pour en faire de même. Ce type de construction procédant par faisceau de mauvaises lectures idéologiquement déterminé est en soi intéressant. Il n'est d'ailleurs pas *forcément* condamnable et peut s'avérer convaincant dès lors qu'il produit du nouveau. Ainsi les lectures que Pousseur fait de Schumann, Boulez de Mallarmé, Dutilleux de Baudelaire ou Stockhausen de Webern sont à la fois « objectivement fausse[s] », ou du moins partielles, et à l'origine cependant d'œuvres qui « convainquent ».

Tous ces exemples invitent à réfléchir sur la manière dont on écrit l'histoire. Ce besoin de s'inventer des ancêtres, de revendiquer une filiation pour justifier sa propre place dans l'histoire suppose une conception historiciste de l'histoire héritée des Romantiques, conception fondée sur le modèle biologique où l'art va de sa naissance à sa mort, dont les écrits de Brunetière sont par exemple emblématiques. Cette prégnance historiciste a beaucoup de conséquences. Il n'est en tout cas jamais inutile de considérer avec attention la manière dont les artistes et les critiques justifient leur intérêt, à un moment donné, pour telle œuvre du passé, ou tel autre art, et y décèlent un écho ou une filiation avec leur présent. Toutes ces contextualisations du présent qui s'apparentent souvent bien plus à des « récits » qu'à de l'histoire, renseignent autant sur le fantasmeur que sur l'objet du fantasme.

Il peut ainsi se révéler fécond de mettre à la chaîne tous les « récits » générés sur un même artiste et la manière dont tel ou tel trait de son art est tour à tour donné comme identificatoire, en fonction des époques : la concision des pièces de Couperin est ainsi louée par la critique française au milieu du XVIIIe siècle pour s'opposer au style italien, et à nouveau par Debussy au début du XXe siècle, pour s'opposer cette fois au style allemand et à la forme symphonique, alors que quelques années plus tôt Debussy met surtout en avant l'élégance et la légèreté de cette musique qu'il rapproche de la peinture rococo ; dans les années trente, la référence à Couperin revient en filigrane des *Soirées de Nazelles* de Poulenc, Poulenc trouvant dans l'éclectisme des *Folies françaises* de Couperin un écho à l'esprit des années folles et le modèle d'une écriture par juxtaposition de petites sections; en 1956, l'historien Pierre Citron rapproche quant à lui la musique de Couperin des petites fables morales de La Fontaine et La Bruyère[23], tandis que trente ans plus tard, pour Philippe Beaussant qui insiste surtout sur la frivolité

« sérieuse » de cette musique et l'esthétique des « goûts réunis » qu'elle véhicule, Couperin devient au contraire le double de Satie et de Watteau[24]. Cet exemple met en évidence, là encore, que tout rapprochement d'un art avec un autre ne va pas forcément de pair avec une pensée romantique de la forme, précisément dans le cas de Couperin qui a été plutôt récupéré, au début du XXe siècle, comme modèle pour se démarquer de la forme organique de la symphonie. Le « cas Couperin », pour gloser Nietzsche à la suite d'Esteban Buch qui se livre à ce type de démonstration à propos du « cas Schönberg » et de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven[25], exemplifie surtout comment l'histoire procède par réécritures successives, à coup de relectures plus ou moins biaisées de la part non seulement des compositeurs, mais aussi de la critique et des théoriciens.

La manière dont chaque *réactualisation* est le plus souvent justifiée par le contexte du temps présent est capitale : elle renseigne là encore sur un des travers de notre manière de penser l'art. L'« accent fraternel[26] » que Jean Rousset entend dans certains poèmes allemands du XVIIe siècle, ceux d'Andreas Gryphius, qu'il redécouvre en 1947 et qui lui semblent faire *écho* à la fois aux « temps troubles » de l'immédiat après-guerre et à des œuvres d'art plastique réalisées à l'époque dite « baroque » sont ainsi significatifs : ils témoignent d'une pensée plus ou moins essentialiste de l'art, selon laquelle l'art serait la *traduction* d'une époque (c'est ce que fait Adorno dans son analyse de la musique de Schönberg[27], ou ce qu'on fait quand on dit que la musique de Beethoven est la « traduction » des Lumières). « Le livre comme image du monde, de toute façon quelle idée fade[28] » : Deleuze met ainsi en garde contre une telle conception homologique, tributaire d'une tradition qui postule, plus largement, que toutes les manifestations d'une époque doivent être considérées comme l'expression d'un esprit identique et que chaque époque est une totalité dans laquelle tout se tient. Du paradigme holiste résulte en effet aussi la croyance qu'il y a une unité, une homologie entre les arts, que les arts se *ressemblent*.

La « coprésence », pour reprendre la notion de Dahlhaus[29], de discours contradictoires sur un même compositeur à la même époque (par exemple « Schönberg est grand », « Schönberg est mort »), pourrait permettre de mettre en échec le paradigme holiste en suggérant que tous les styles sont eux-mêmes coprésents, une forme de pratique pouvant être ponctuellement par les uns mise au devant de la scène tandis qu'elles est

laissée dans l'ombre par d'autres. La prise en compte des discours des artistes est donc particulièrement précieuse, en révélant leur dimension « construite », ces discours jettent le doute sur notre manière de penser l'histoire de l'art, montrant qu'elle dépend bien souvent des grilles de lecture induite par nos projets actuels.

Cette prise de conscience n'est pas forcément stérile.

Elle peut-être à l'origine de nouvelles méthodes de travail. Penser l'art en terme de réécritures incessantes, comme le souligne Molino[30], peut, en retour, nous aider à nous débarrasser de tous ces vieux démons hégéliens remis au goût du jour par les structuralismes et nous inciter par exemple, dans nos analyses, à nous défaire de la soumission au contexte, en refusant que le contexte sature l'interprétation d'une œuvre.

On pourrait par ailleurs s'inspirer de tous ces « récits » construits par les artistes pour développer une nouvelle manière d'écrire l'histoire : Kaltenecker propose ainsi de faire « en tant qu'historien un peu ce que font les artistes eux-mêmes, c'est-à-dire de poser des intrigues dans le temps, de s'inventer des ancêtres, en construisant des généalogies qui sont toujours plus ou moins des appropriations, des mauvaises lectures ou un "mi-lire [31]" ». On pourrait par exemple faire de cette façon un « récit » du XXe siècle, sur le modèle de ce que fait l'historien d'art Didi-Huberman qui aligne, dans un de ses livres, les plis d'une nymphe sculptée, les draperies enchevêtrées d'un tableau de Poussin et la photographie de serpillères par Brassaï[32] : cette mise en série de choses très différentes résulte de mauvaises lectures assemblées en une « constellation », pour reprendre, avec Kaltenecker, le terme d'Adorno, la constellation étant fabriquée par le commentateur qui lui fait prendre sens par son commentaire. L'histoire adopterait ainsi la démarche artistique comme méthodologie (« J'aimerais bien faire de la musicologie comme il [Didi-Huberman] fait de l'histoire de l'art » reconnaît Kaltenecker[33]). Ce qui n'est pas sans danger, cette fabrique d'intrigues et de constellations étant à la fois fascinante, car elle produit du sens, et source d'inquiétude épistémologique.

Une partie de la musicologie actuelle semble en avoir pris acte : celle qui interroge ses propres récits, ses propres constructions de « mythe », d' « intrigues », de « cas », comme Esteban Buch qui s'applique à déconstruire les « intrigues » plaquées sur Beethoven, Schönberg, Berg ou Jean Molino qui déconstruit le « grand Récit » du XXe siècle[34]. On pourrait faire de même avec les intrigues plaquées par la musicologie

allemande sur Bach. Cette déconstruction est nécessaire[35], elle permet de mettre à jour les logiques – c'est-à-dire les *idéologies* – qui préludent à élaboration des discours sur un compositeur et l'étrange manière dont l'histoire de l'art s'écrit par réévaluations successives. Mais une telle « musicologie autophage » peut aussi s'avérer stérile si elle ne s'occupe pas, en retour, de mieux éclairer les œuvres.

De manière plus féconde, on pourrait, une fois pris acte que tout rapport revendiqué à un « modèle » ou à une filiation est nécessairement construit, en appeler à une anti-généalogie et à l'anachronisme, cette part maudite de l'historien : si les œuvres entre elles ne peuvent avoir de rapport qu'anachronique, il devient en effet possible, en poussant la logique à l'extrême, de comparer entre elles des œuvres sans qu'aucun lien de filiation, d'imitation ou d'influence ne les relient *a priori*.

Ainsi, à partir du moment où on estime que cela *fait sens*, de rapprocher tel cycle de Schumann de la conception de la forme dans l'œuvre ouverte, il peut ne pas être non plus insensé de comparer Couperin à Schumann[36], à Satie[37] ou à Poulenc[38], à condition qu'on ne prétende pas légitimer la comparaison par un discours postulant un lien de généalogie, d'imitation ou d'influence.

Faire le pari que les œuvres entretiennent entre elles un dialogue qui échappe au temps de la chronologie, un dialogue *anachronique*, c'est admettre que les œuvres du passé peuvent être relues par celles du présent, et qu'elles redeviennent *actuelles* pour les problèmes compositionnels qu'elles posent aujourd'hui. Au nom de cet anachronisme, les œuvres deviennent toutes contemporaines, ou si l'on veut intemporelles, s'inscrivant dans un éternel présent[39].

Ce suspens, cet oubli de l'historique est d'une grande vertu, il permet de se débarrasser de la tyrannie de l'histoire historiciste et de restituer la force du présent, grâce à l'irruption intempestive de l'oubli, comme le propose Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*. En disant cela, je m'inscris dans le sillage des propositions que Didi-Huberman formule dans *Devant le temps*, où il repense les rapports de notre « Maintenant » avec « l'Autrefois », à la suite de Benjamin qui propose de « *mettre à jour* des modèles de temporalité à la fois moins idéalistes et moins triviaux que les modèles en usage dans l'historicisme hérité du XIXe siècle[40] » et qui, pour ce faire, commence à marquer son entrée dans l'histoire de l'art en disant qu'elle n'existe pas[41]. Il ne s'agit

pas d'en « finir avec la généalogie », pour reprendre l'expression de Noudelmann[42], mais de ne pas s'en contenter, en prenant conscience que la généalogie peut devenir un instrument de pouvoir quand elle est utilisée comme outil normatif des savoirs et prétend déterminer des hiérarchies et des valeurs. Il ne s'agit pas non plus ici, en refusant la conception linéaire de la temporalité, de nier la force irruptive de l'œuvre d'art et de se satisfaire d'une simultanéité généralisée, comme celle véhiculée par le kitsch postmoderne, mais de conserver la « force du différend », par laquelle l'œuvre d'art survient dans l'indifférencié[43], sans pour autant assujettir cette force à une vision linéaire et progressiste de l'art.

À la question posée en titre de cet exposé, je proposerais donc de répondre que l'« hypothétique solidarité » entre les arts redevient pensable à condition de ne croire ni en la généalogie, ni en l'influence, c'est-à-dire à condition d'être conscient que notre rapport à l'art est construit, voire en grande partie fantasmé. À condition aussi, mais cette condition n'est que le revers de la précédente, de ne pas *croire* en « l'équivalence » entre les arts, ni même en leur « correspondance », dans le sens baudelairien du terme. On peut bien *imaginer* des ressemblances entre les arts, mais celles-ci n'existent pas : elles sont construites, ce qui ne veut pas dire que, comme telles, elles ne peuvent pas avoir du sens. Cela impose de considérer avec la plus grande vigilance tous les prétendus « systèmes équivalences[44] » (Merleau-Ponty) ou de « transposition », et leurs prétentions à penser les « similitude[s] de structure[45] » (Eco) entre les arts. Rousset lui-même, tout en faisant l'hypothèse d'une possible « transposition » de l'art à la littérature pour justifier l'invention du baroque littéraire, se montrait immédiatement conscient du problème épistémologique posé par le passage d'un système de signes à un autre[46].

Calque, connexion, transfert, etc.: ces propositions empruntées, dans leur formulation, à Deleuze et Guattari, offrent peut-être une première voie pour repenser les « correspondances » formelles entre les arts afin de croire à nouveau en leur « confiance réciproque » et échapper tout à la fois aux définitions essentialistes et à l'exclusivité d'un discours sur la forme hérité des romantiques. Dans ses cours au Collège de France, Dusapin explique comment ses rêveries autour de la morphogénèse de René Thom ou du rhizome deleuzien ont fécondé sa pensée de la forme musicale. Il serait cependant inexact de dire que le rapport de la musique de Dusapin à ces théories soit un rapport d'imitation ou d'équivalence, et le compositeur s'en défend d'ailleurs fermement. La

notion d'« intercesseur », proposée par Deleuze dans *Pourparlers*[47], paraît beaucoup plus adéquate pour cerner le rapport que la musique de Dusapin entretient avec ces textes. Dusapin n'est pas et ne fait pas du Deleuze, de même que Debussy n'est pas Couperin, Jaccottet Purcell, ni Pousseur Schumann. Les intercesseurs sont, pour les artistes, des leviers pour penser. Il y a là, pour nous comparatistes, matière à réflexion, et de quoi nous aider à justifier la comparaison entre des œuvres qu'aucun rapport de filiation ou d'influence ne relie. À charge alors, pour nous aussi, d'inventer nos propres « intercesseurs » et de fabriquer nos propres « constellations » pour en faire des outils qui nous aident à penser et offrir à tout un pan de la littérature comparée une manière singulière de composer avec l'histoire et avec l'esthétique.

1 Pierre Boulez, « … Auprès et au loin » [1954], *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966, p. 186.

2 « Finalement, ma forme de pensée a pris naissance plus des réflexions sur la littérature que sur la musique. Loin de moi le dessein d'écrire une musique à référence littéraire, l'influence aurait alors été bien superficielle. Il m'apparaît plutôt que certains écrivains sont allés, présentement, beaucoup plus loin que les musiciens dans le domaine de l'organisation de la structure mentale d'une œuvre » (Pierre Boulez, « Sonate "que me veux-tu" » [1964], *Points de repère*, Paris : Bourgois, 1984, p. 163).

3 Pierre Boulez, « Recherches maintenant » [1954], *Relevés d'apprenti*, *op. cit.*, p. 32.

4 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* [1962], Paris : Seuil, Points, 1979, p. 35.

5 « Les sonates, les trios, les symphonies classiques, de Mozart, Beethoven ou Brahms, dont nous faisons notre consommation quotidienne, ne sont-ils pas […] le théâtre inépuisable d'un *scandale de l'unité*, incessamment refoulé ? Car la sonate […] en tant qu'œuvre, en tant que l'ensemble de ses mouvements – ne défie-t-elle pas toutes les notions possibles d'unité, de cette unité que nous nous évertuons à repérer à l'intérieur de ses "parties constitutives" ? Où gît-elle, en l'occurrence, cette unité d'ensemble, réputée consubstantielle de l'œuvre musicale ? Quels liens thématiques ou autres, quels éléments communs, quels fils conducteurs la véhiculent et la garantissent d'un mouvement à l'autre ? » (André Boucourechliev, « L'unité en question » (1984), *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995, p. 19-20).

6 Henri Dutilleux, texte de présentation de *L'arbre des songes. Concerto pour violon et orchestre (1983/85)*, Studien-und Dirigerpartitur ED 7627, Mainz : Schott, 1985, n.p.

7 Yves Bonnefoy, « Prière d'insérer », *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris : Galilée, 2007, n.p.

8 Claude Levi-Strauss, *Le Cru et le Cuit* (*Mythologiques I*), Paris : Plon, 1964, p. 23. Voir aussi dans « Mythe et musique » [1978], *Magazine littéraire*, n°311, juin 1993, p. 42 : « Manifestement, nous rencontrons [dans la musique du *Ring*] le même problème que dans la mythologie : nous avons un thème qui apparaît à trois moments au cours d'un long récit. […] La seule façon de comprendre cette mystérieuse réapparition du thème, c'est, bien qu'ils semblent très différents, de traiter les trois événements, *de les empiler les uns sur les autres*, et de s'efforcer de découvrir s'ils ne peuvent pas être traités comme un seul et même événement ». À propos de la « tentation homologique » de Levi-Strauss, voir Jean-Jacques Nattiez, *Levi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles : Actes Sud, 2008.

9 Jacques Derrida, « Force et signification », *L'écriture et la différence* [1967], Paris : Seuil, Essais, 1979, p. 25.

10 Gilles Deleuze, « Un critère pour le baroque », *Chimères*, n°5/6 (article disponible à l'adresse URL : http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=taxonomy/term/113, mis à jour le 10/01/2007), 1990, p. 3.

11 Pierre Boulez, « Incidences actuelles de Berg » [1948], *Relevés d'apprenti*, *op. cit.*, p. 239.

12 Pierre Boulez, « Options et jugements », *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris : Lattès, 1975, p. 17.

13 On redécouvre que les Viennois lisaient Goethe, y compris Webern ayant reçu *La métamorphose des plantes* en cadeau de Berg (voir par exemple Henri Pousseur qui évoque Webern « qui lisait avec passion la *Pflanzenlehre* de Goethe et adhérait à sa théorie d'une *Urpflanze* » (Henri Pousseur « Webern et nous » [1983], *Musiques croisées*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 169).

14 Ainsi, à propos du *Quatorzième Quatuor* dont les sept mouvements avaient été qualifiés par Beethoven, « par plaisanterie, de “volés de ci, delà, et mis ensemble” », Boucourechliev remarque que le compositeur « en réalité […] a établi entre eux des liens peu visibles mais forts […] qui font de ce chef-d’œuvre une forme à épisodes d’un seul tenant. D’ailleurs Beethoven a aboli les épaisses doubles barres entre les mouvements, marquant ainsi sa volonté de continuité » (André Boucourechliev, « Les quatuors de Beethoven » [1988], *Dire la musique*, *op. cit.*, p. 92-93). Avant même cet article, Boucourechliev publie en 1963 un ouvrage sur Beethoven au Seuil dans la collection Solfèges, et coordonne un numéro de l’Arc consacré à Beethoven qu’il ouvre par un éditorial significativement intitulé « Modernité de Beethoven ». À cet éditorial fait écho l’étude à laquelle il se livre sur la variation chez Beethoven (« Transmutations », *L’Arc*, n°40, 1970, p. 49-56). Dans le même numéro se trouve par ailleurs l’article demeuré célèbre d’Adorno sur « Le style tardif chez Beethoven » (*ibid.*, p. 27-31).

15 Henri Pousseur, *Schumann le poète. Vingt-cinq moments d’une lecture de* Dichterliebe, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993, p. 90 et p. 175. Dans le propos liminaire de l’ouvrage, Pousseur précise que ces réflexions ont été élaborées au début des années 1970, sur la base d’un travail d’analyse fait pour ses étudiants de composition du Conservatoire de Liège.

16 Pierre Boulez, « Incidence de Schönberg », *Par volonté et par hasard, op. cit*., p. 36.

17 Pierre Boulez, « Lulu : court post-scriptum sur la fidélité » [1979], *Points de repère*, *op. cit.*, p. 469.

18 Jean Molino, « Pour une autre histoire de la musique. Les réécritures de l’histoire dans la musique du XXe siècle », *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome IV « Histoire des musiques européennes », (dir. J-J Nattiez), Arles : Actes Sud, Cité de la Musique, 2006, p. 1386-1440.

19 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978, p. 27-28.

20 C’est notamment le cas de Henri Dutilleux dans ses *Métaboles* (1964), ou encore de Pascal Dusapin dans son travail sur ce qu’il nomme la « dérivation » mené par exemple dans *Loop* (1995) ou *Cascando* (1997) où il s’agit pour lui de créer une musique qui

s'accroît sans *développer*, renvoyant explicitement à la « technique de l'oubli » mise en œuvre par Beethoven dans ses *Variations Diabelli* et remarquée par Boucourechliev (voir à ce sujet Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Paris : Seuil, La Librairie du XXIe siècle, 2009, p. 77).

21 Voir à ce sujet Pierre Boulez, « Options et jugements », *Par volonté et par hasard*, *op. cit.*

22 Voir à ce sujet Anne Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Septentrion, Opuscule, 1999, p. 90-94.

23 Pierre Citron, *Couperin* [1956], Paris : Seuil, Solfèges, 1996, p. 182.

24 « [I]l y a toujours un peu de Satie chez Couperin » ; « Et l'on ne peut s'empêcher de rapprocher le cheminement de Couperin de celui qu'a suivi Watteau dans sa peinture » (Philippe Beaussant, *Couperin*, Paris : Fayard, 1980, p. 331 et p. 525).

25 Esteban Buch, *Le cas Schönberg*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2006 ; *La Neuvième de Beethoven*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1999.

26 Jean Rousset, « Andreas Gryphius » (1947), *L'aventure baroque*, Genève : Editions Zoé, 2006, p. 64.

27 Pour Adorno, « les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents. » (Theodor W. Adorno, « Schönberg et le progrès », *Philosophie de la nouvelle musique* [1958], Paris : Gallimard, Tel, 2004, p. 53).

28 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris : Minuit, 1976, p. 17.

29 Carl DAhlhaus, « *Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte* », *in* Reinhart Herzog et Reinhart Koselleck, Ed., *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München : W. Finck, 1987.

30 Jean Molino, *op. cit.*

31 Martin Kaltenecker, « La fabrique des constellations », propos recueillis par Elsa Rieu et Yann Rocher, janvier 2009, disponible à l'adresse URL : http://musique.ehess.fr/document.php?id=382, p. 3.

32 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Paris : Gallimard, 2002.

33 Martin Kaltenecker, *op. cit.*, p. 8. Kaltenecker met en œuvre cette méthode dans *La Rumeur des batailles* (Paris : Fayard, 2000).

34 Jean Molino, *op. cit.* Voir aussi Jann Passler, « Déconstruire d'Indy », *Revue de Musicologie*, T. 91e, n°2, 2005, p. 369-400.

35 Voir à ce sujet Kevyn Korsin, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

36 À l'instar de Pierre Citron, *Couperin*, *op. cit.*, p. 118.

37 Comme le fait Philippe Beaussant (*Couperin*, *op. cit.*, p. 331).

38 En s'appuyant sur les *Soirées de Nazelles* pour piano (1936) de Poulenc notamment.

39 C'est sur ce postulat que repose par exemple la démarche artistique de Pascal Dusapin dans son rapport aux *Variations Diabelli* de Beethoven. C'est aussi ce postulat, parfois revendiqué explicitement par les auteurs, qui fonde bien des études critiques : ainsi Boucourechliev qui justifie l'intérêt « actuel » pour la variation chez Beethoven en raison du « lien profond avec la poétique musicale de notre temps » (« Transmutations », *op. cit.*, p. 50), ou encore Jean-Yves Masson qui introduit sa réflexion sur Hofmannsthal en disant que « si le temps de la réception de Hofmannsthal en France est venu, c'est que son époque ressemble étrangement à la nôtre, et que les questions qu'il nous pose sont aussi les nôtres » (Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose* , Lagrasse : Verdier/ Poche, 2006, p. 10-11).

40 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris : Minuit, Critique, 2000, p. 86.

41 « Je tiens désormais pour acquis qu'il n'y a pas d'histoire de l'art » (« *dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt*) » (Walter Benjamin, lettre n°126 à F. C. Rang (9 décembre 1923), *Correspondance, I. 1910-1928*, (éd. G. Scholem et T. W. Adorno), Paris : Aubier Montaigne, 1979, p. 294).

42 François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris : Léo Scheer, 2004.

43 Voir à ce propos Henri Garric, « Le post-modernisme est il une arrière-garde ? », *in* William Marx, Ed., *Les arrière-gardes au XXe siècle*, Paris : P.U.F., Quadrige, 2004.

44 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Paris : Folio, Essais, 2000, p. 71.

45 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 309.

46 Voir Jean Rousset, « Mon baroque » [1994], *L'aventure baroque*, *op. cit.*, p. 57 sq. Manfred F. Bukofzer de même, lorsqu'il propose en 1947 d'emprunter cette notion à l'art pour l'appliquer à la musique, souligne « qu'il y a pourtant quelque danger à transposer à l'histoire de la musique des termes provenant de l'histoire de l'art, si cette transposition est faite d'une façon trop littérale », et dénonce « la manière assez grossière d'appliquer cette terminologie à la musique » telle qu'elle a été tentée depuis les *Principles of Art History* de Wölfflin (Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque* [*Music in the Baroc Era*, 1947], Paris : Lattès, 1988, p. 10).

47 « Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création c'est les intercesseurs [...] Fictifs ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu » (Gilles Deleuze, « Les intercesseurs. La transformation du boulanger », *Pourparlers (1972-1990)*, Paris : Minuit, 1990, p. 171).