

"LA MUSIQUE DEVIENT CE QU'ELLE EST": DYNAMIQUE MUSICALE ET TRACES MATÉRIELLES

Raphaël Brunner

L'un des éléments sur lesquels se fondait la critique adornoïenne de la musique de Stravinsky relevait de cette fameuse «pseudomorphose de la musique sur la peinture»,¹ laquelle allait lui permettre non seulement de mettre l'accent sur le statisme de la musique du compositeur russe, mais aussi d'étendre cette lecture à la production musicale du second après-guerre. En effet, dans sa réactualisation de la critique stravinskienne, datant des années 60, le philosophe notait la proximité que lui paraissait entretenir la musique récente avec la musique de Stravinsky, bien qu'elle semblât dériver plus directement de celle de Schönberg:² là aussi, la musique ne serait plus en mesure de satisfaire l'«obligation qu'elle a de devenir».³

Un bref regard sur la situation actuelle, tant du côté des pratiques compositionnelles que du côté de leur appropriation musicologique, inciterait à poursuivre une telle réflexion. Dans le moment des approches de la *narrativité* et de la perception musicales, où le réel viendrait, comme du dehors, au secours de ce *devenir*, on serait ainsi tenté d'appeler ici une approche dans le cadre non seulement d'un concept viable de l'historicité, mais aussi d'un concept d'œuvre réactualisé, eu égard à une situation épistémologique particulière.

Confrontée aux apories de la réception esthétique de la musique composée au cours du second après-guerre, l'attention du musicologue semble en effet se déplacer fréquemment hors de la dynamique musicale. Elle va parfois jusqu'à porter de manière exclusive en aval de l'œuvre, sur l'institutionnalisation du fait musical en des cadres de réception fonctionnalisés, en amont de l'œuvre, sur la reproduction du cadre précompositionnel, voire sur l'établissement de contraintes cognitives précompositionnelles.

Il ne paraît cependant pas impensable — même si l'opération encourt les risques inhérents à toute approche esthétique, aujourd'hui — de procéder à quelques conciliations et réappropriations. Le soupçon structuraliste qui a pesé sur l'herméneutique, et notamment sur le discours musicologique traditionnel, n'a pas seulement conduit, d'une part au renforcement de l'artefact de l'immanence de l'œuvre, d'autre part aux approches périphériques que je viens d'évoquer, mais il a pu également conduire, dans des développements plus récents, à déplacer l'attention portée à la réception de l'œuvre vers la réception de son activité génétique.

Si les mises en perspective portant sur la modernité musicale tirent traditionnellement leur légitimité de l'appréhension d'un sujet se positionnant par rapport au donné historique, l'interprétation procéderait donc bien plus de la lecture d'un *devenir* formel et langagier au sein de l'œuvre musicale elle-même; elle s'attacherait moins à l'approche de l'«intention créatrice», à laquelle demeure liée la musicologie traditionnelle, qu'à l'«intention de l'œuvre». En d'autres termes, il conviendrait d'approcher ici la modernité du fait musical moins comme la métaphore d'un sujet réagissant au travers de son œuvre à une situation de problème que comme la métaphore d'une écriture demeurant elle-même aux prises avec la réalisation maté-

¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1958), Paris, Gallimard, 1962, pp. 196-97.

² Theodor W. Adorno, «Stravinsky. Une image dialectique» in *Quasi una fantasia* (1963). Paris, Gallimard, 1982, p. 164.

³ Theodor W. Adorno, «Vers la musique informelle» in *Quasi una fantasia*, p. 317.

rielle —ce serait une mise en perspective herméneutique assumant le soupçon porté par le structuralisme.

L'œuvre musicale moderne n'appelle donc pas seulement l'actualisation d'un sens, reçu mais dès lors esthétiquement figé, elle convoque également le geste qui la produit, sans que ce dernier ne parvienne jamais à s'y fixer, actualisant ainsi un *devenir* —sa structure de signification propre, pour parler avec la sémiotique, s'étant affranchie d'une structure communicationnelle stable et normée. En effet, une fois émancipée des contraintes langagières, liées à la convention, l'œuvre musicale a produit un effort incommensurable pour assumer son autonomie, notamment par la théâtralisation de sa propre activité langagière, de son propre *devenir*, qui peut aller parfois, comme le note Adorno, jusqu'à la critique du langage, voire au sacrifice de l'art.⁴

Pour utiliser des formules éloquentes, il s'agit moins de décrire comment l'œuvre «est reçue» que de décrire comment elle «se reçoit» elle-même. Et heureusement, l'œuvre se reçoit mal, ne se recopie pas sans ratures — pour ainsi dire. L'approche de la dynamique musicale à partir des traces matérielles que l'œuvre laisse en amont d'elle-même lui restituerait donc une historicité, quoique, une fois encore, il n'y ait pas lieu de céder au confort des données vérifiables. Pour nécessaire qu'elle puisse être, cette so disant objectivité n'en constituerait pas moins un leurre: elle courrait à tout instant le risque d'assimiler l'œuvre au procès-verbal des opérations compositionnelles qui présidaient à son établissement, la privant de la sorte de la possibilité d'être reçue esthétiquement.

Dans quelle mesure l'approche de la genèse d'une œuvre à partir des traces matérielles qu'elle laisse ne contredit-elle donc pas l'idée d'une réception esthétique? Comment, à partir des données réelles, restituer au fait musical un *devenir*, pour autant qu'il le mette en scène?

Je me contenterai dans le cadre très réduit de cette contribution de suggérer que le *devenir* de la musique pose non seulement la question de son aspiration au rang d'objet historique, la question de son *historicité*, mais également celle de sa dynamique langagière spécifique. Si l'on considère que «l'art moderne favorise la connaissance génétique des formes», qu'il constitue une «formulation de notre expérience dynamique»,⁵ on notera donc également qu'il met en scène la part vive du langage, qui est simultanément un *devenir* et une *inquiétude* portant sur le *devenir*. L'intérêt ne serait pas tant de décrire comment l'on aboutit à l'œuvre, ni même de décrire comment l'œuvre est ou peut être reçue, servir de prétexte à une interprétation philosophique ou à une mise en perspective historique traditionnelle, mais bien de saisir de quelle manière le *devenir* de l'œuvre, que l'on peut approcher sur la base des données génétiques, nous informe sur les possibilités d'une expérience esthétique.

⁴ Theodor W. Adorno, «Fragment sur les rapports entre la musique et le langage» in *Quasi una fantasia*, pp. 4 et 8.

⁵ Hugues Dufourt, «Le Déluge, Philosophie de la musique moderne» in *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 23.