



HAL
open science

LE DEVENIR DU MATÉRIAU MUSICAL AU XXEME SIECLE

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. LE DEVENIR DU MATÉRIAU MUSICAL AU XXEME SIECLE. Cahiers de Philosophie du Langage, 1998, n° 3, p. 137-152. hal-01202919

HAL Id: hal-01202919

<https://hal.science/hal-01202919>

Submitted on 21 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE DEVENIR DU MATÉRIAU MUSICAL AU XXÈME SIÈCLE¹

Makis Solomos

1. Le devenir du matériau musical au XXème siècle

La notion de matériau musical est une des plus difficiles à manier. Tout d'abord, parce que, comme on le sait, le matériau musical a un caractère fortement historique. Écoutons Marie-Elisabeth Duchez: la notion de matériau musical a évolué

"du continuum formulaire de la voix chantée (VIe-VIIe siècle) à l'échelle chromatique des sons discrets instrumentaux, puis au retour au continuum sonore dans le matériau électronique contemporain (XXe siècle) —en passant par le matériau sonore intervallique (IXe-Xe siècle), les sons discrets hiérarchisés dans l'échelle diatonique (Xe-XIe siècle), l'échelle diatonique fixée (XIe-XVe siècle), l'échelle diatonique et le chromatisme (XVI-XIXe siècle). Cette historicité concerne la conception du son aussi bien comme phénomène naturel (structure physique et réception psychoacoustique dont la connaissance évolue) que comme phénomène culturel (moyens de production, caractère esthétique, valorisation philosophique). Que le son soit un "fait de culture", un "phénomène de civilisation", est devenu une idée triviale"².

En effet, il n'est pas nécessaire de s'étendre sur cette question: peu de théoriciens soutiendraient aujourd'hui une approche anhistorique du matériau musical.

Cependant, les difficultés que pose la notion de matériau musical ne reposent pas seulement sur l'historicité du matériau, mais aussi sur l'historicité de la notion *même* de matériau. On sait que cette notion est récente. Certes, elle est présente dans toute la théorie de la musique occidentale au moins depuis la naissance de la polyphonie³. Mais, jusqu'au XXème siècle, elle reste diffuse: on ne la rencontre pas en tant que telle dans les traités théoriques. Et, même au XXème siècle, il faudra attendre l'époque de Darmstadt et les jeunes compositeurs-théoriciens sériels pour qu'elle acquiert un statut épistémologique à part entière. D'ailleurs, au XXème siècle, le décalage entre la théorie et la pratique est frappant. Ainsi, pour l'œuvre musicale de Schönberg, cette notion est déjà devenue capitale, alors que ses textes théoriques ainsi que ceux de ses contemporains ne l'abordent pas véritablement. Une exception de taille cependant: les écrits d'Adorno. Celui-ci l'a placée dès ses premiers écrits au centre de sa réflexion, par exemple dans son extraordinaire analyse de l'op.16 de Schönberg, qui date de 1927 et dans laquelle il montre la continuité entre la libre atonalité et le dodécaphonisme⁴. On sait que, dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, dont la partie sur Schönberg a été rédigée en 1940-41, la réflexion sur le matériau occupe une place plus qu'essentielle (notamment dans le concept de "tendance du matériau"), une réflexion qui, prolongeant

¹Ce texte recoupe et prolonge deux autres écrits: "La question du matériau", *Les Cahiers du CIREM* n°30-31, Tours, 1994, pp.63-70 et "La storicità della nozione di materiale musicale" (L'historicité de la notion de matériau musical), *Musical/Realtà* n°44, Milan, 1994, pp.107-119. Il est fondé sur une conférence donnée dans le cadre des *Séminaires sur la musique contemporaine*, Université Européenne de la Recherche, Paris, février 1995.

²Marie-Elisabeth DUCHEZ, "L'évolution scientifique de la notion de matériau musical", dans Jean-Baptiste BARRIÈRE (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.54.

³"La notion de matériau musical est solidaire de la notion de composition et est née sans doute en même temps, au IXe siècle, à l'époque de la naissance de la polyphonie" (*ibid*, p.53).

⁴Cf. Theodor W. ADORNO, "Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op.16" (1927), *Gesammelte Schriften* vol.18, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp.335-344.

la tradition hégélienne, travaille l'analogie entre la relation compositeur-matériau d'une part et celle sujet-objet, d'autre part.

L'historicité de la notion même de matériau devient manifeste lorsque l'on tente de définir ce qu'est le matériau. Comme il en va d'ailleurs pour toutes les grandes catégories musicales, la définition du matériau dépend strictement de l'histoire de la musique. Prenons le cas de la musique tonale. Pour simplifier à l'extrême, deux grandes conceptions se sont historiquement succédées. La première appréhende le matériau tonal comme la somme des aspects les plus tangibles de l'œuvre et aboutit à une définition positive, un répertoire en quelque sorte des accords, motifs, etc. utilisés dans une œuvre, chez un compositeur ou à travers l'histoire de la musique tonale. La seconde grande conception cerne le matériau par rapport aux deux autres niveaux de l'œuvre tonale, le langage et la forme; il s'agit donc d'une perspective fonctionnelle. Ces deux conceptions se sont chronologiquement succédées —même si la première survivait jusqu'à il n'y a guère longtemps⁵. Car la première (définition positive du matériau), qui appartient à la tradition physicaliste (celle de Rameau), théorise une musique quasiment pré-tonale (au sens strict du terme), une musique où n'ont pas encore émergé les fonctions tonales, alors que la seconde (approche fonctionnelle du matériau), qui est issue des théoriciens allemands du XIX^{ème}, correspond à la musique classico-romantique.

La question que l'on souhaite poser dans ce qui va suivre est la suivante: que devient la notion de matériau musical dans la musique du XX^{ème} siècle ? Avec cette question, le but recherché n'est pas de dresser une liste des nouveaux matériaux —une liste qui a certainement son utilité, puisque l'analyste, le théoricien, l'historien de la musique du XX^{ème} doit partir d'elle, de même d'ailleurs que le compositeur—, puisque il s'agit de se pencher sur le statut de la notion même de matériau et non sur l'historicité des matériaux: le but est de tenter de comprendre quelle conception du matériau correspond à la musique du XX^{ème} siècle —quelle approche du matériau s'est substituée aux deux conceptions précédentes qui correspondaient *grosso modo* (avec le décalage nécessaire entre la théorie et la pratique) aux débuts et à l'affirmation de la tonalité (approche d'essence combinatoriale et approche fonctionnelle, respectivement).

2. Recentrement sur le matériau

La première constatation à effectuer est que, tout au long de ce siècle, on observe un *recentrement*, une focalisation de plus en plus prononcée sur le matériau, lequel prend le pas sur les niveaux qui, dans la musique tonale affirmée, chapotaient le matériau, c'est-à-dire le langage et la forme. On pensera bien sûr en premier à la tradition française de ce siècle qui, de Debussy à la musique spectrale —en passant par Varèse, la musique concrète et Xenakis—, a mis de plus en plus ouvertement l'accent sur le son, c'est-à-dire, pour simplifier, sur le matériau. Mais le mouvement fut beaucoup plus général et il n'est guère possible ici de mentionner tous les compositeurs qui ont contribué à ce recentrement, où le langage disparaît et où la forme semble découler du matériau: Ives, Cage, Feldman, la période atonale de Schönberg, le premier Stockhausen, Lachenmann, Ligeti, Scelsi, Nono, etc.

Bien sûr, il y a le cas du sérialisme, qui aurait continué à se revendiquer d'une tradition fonctionnaliste, voulant maintenir le matériau sous l'emprise d'une

⁵Notamment chez Jacques CHAILLEY et son *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1951.

"superstructure" et refusant le fait que la — que la "libération du matériau" — pour reprendre l'expression adornienne la plus connue — soit synonyme de sa prédominance dans l'œuvre. Mais, précisément, qu'en est-il du sérialisme ? Certes, les compositeurs sériels — on se réfère ici exclusivement à Boulez — ont été les premiers à prendre conscience de l'importance du matériau et ils ont eu pour intention, une fois la révolution matériologique accomplie, de créer une nouvelle syntaxe, qui ne laisserait pas à nu le matériau et qui se substituerait au langage tonal. Cependant, il me semble qu'ils n'ont jamais réalisé un tel projet. Dans son célèbre article "Schönberg est mort" de 1952, Boulez reprochait à Schönberg de s'être contenté de proposer un nouveau matériau, sans en tirer les conséquences quant au langage, c'est-à-dire sans inventer un nouveau langage⁶; il résumait ainsi les besoins pressant des jeunes compositeurs sériels, qui étaient en quête d'un nouveau langage universel, pressenti comme la généralisation du principe sériel. Cependant, vingt ans après, il reconnaissait l'aspect utopique de la recherche d'un "style collectif", d'un "langage commun"⁷ et surtout, il écrivait: "l'évolution du matériau musical tendait à désagréger l'idée même que l'on pouvait se faire du langage"⁸. En outre, l'analyse de sa musique qui ne se contente pas de dénombrer les séries peut aisément montrer que — peut-être par défaut, mais en tout cas d'une manière assez claire si l'on accepte de prendre le recul nécessaire — on a affaire à des œuvres pour lesquelles le matériau est la seule catégorie pertinente. On ne dénie pas l'existence très forte de "structures", mais celles-ci sont mises — d'une manière indirecte — au service d'une structuration du matériau même et ne jouissent pas de l'autonomie dont jouissait la forme dans la musique tonale; ou bien, si elles jouissent d'une telle autonomie, c'est seulement au niveau de la composition proprement dite qui, dans le cas du sérialisme, n'intéresse pas nécessairement la musique. Je ne me réfère pas seulement à une œuvre comme *Eclat*, qui tranche dans la production de Boulez — lors de sa création, les critiques ont justement mis l'accent sur l'"hédonisme" de la pièce qui offrait une autre image de ce dernier⁹; mais à une grande partie des compositions de Boulez, qui vont dans ce sens, même si c'est à un moindre niveau¹⁰. Pour simplifier à l'extrême et conclure sur Boulez, il me semble que, sous un certain angle, il peut être appréhendé dans une filiation — qui reste à construire — avec Debussy.

D'ailleurs et pour parler cette fois du sérialisme en général, on sait que, dans les années 1950, l'idée d'extraire la structure d'une œuvre à partir du matériau était en vogue. Citons seulement pour mémoire les commentaires agacés, face à cette idée, d'un ami de Nono, Massimo Mila, qui écrivait en 1960:

⁶Cf. Pierre BOULEZ, "Schönberg est mort" (1952), repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.269.

⁷Cf. "Perspective-prospective" (1974), dans Brigitte OUVRY-VIAL (éd.), *Recherche et création. Vers de nouveaux chemins*, Paris, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1992, pp.125-126.

⁸*Ibid*, p.126.

⁹Cf. Jean-Pierre DERRIEN, "Pierre Boulez", *Musique en Jeu* n°1, 1970, p.121: "Il suffit d'en énumérer quelques-uns [des instruments] pour comprendre la séduction que l'œuvre a exercée sur le public: glockenspiel, vibraphone, cymbalum, mandoline, harpe... On a déjà évoqué les effets de séduction, les hommages peu candides à la "clarté et à l'élégance françaises" du musicien récemment exilé. Les réserves viennent souvent des proches: Boulez se voit — enfin! — accusé pour crime d'hédonisme".

¹⁰Cf. Makis SOLOMOS, "L'interrelation conception-perception dans le *Marteau sans Maître*. Esquisse d'un modèle d'analyse", dans *Actes de la 3ème Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*, Liège, ESCOM, 1994, pp.205-206: ce texte met l'accent sur la notion de "sonorité" qui, tout en ne s'identifiant pas au travail sériel, en découle automatiquement.

"Il se peut parfaitement qu'aujourd'hui, pour qu'aujourd'hui, pour s'exprimer, il soit nécessaire au compositeur de reconnaître et de mettre en œuvre les lois intrinsèques qui régissent la structure de la matière sonore. [...] Mais] la réalisation des lois qui gouvernent la structure du matériau sonore a souvent l'air de vouloir se donner comme une fin en soi, et prétend épuiser entièrement la nature même et les fins de la musique, d'une "nouvelle musique" qui serait essentiellement différente de celle qui s'est faite jusqu'à hier, pour cause de brutale rupture. Comme si aujourd'hui, dans la composition musicale, il n'y avait plus de place pour l'initiative humaine. Comme si la musique devait se réduire à n'être rien de plus que le produit nécessaire, la sécrétion chimique pour ainsi dire, d'une structure déterministe de la matière sonore. [...] Si l'on réduit la musique à cela, alors la part laissée à l'invention du compositeur est à ce point insignifiante qu'on en vient facilement à céder à la tentation dialectique de l'offrir en sacrifice sur l'autel de la pleine objectivation et dépersonnalisation de la matière sonore"¹¹.

Le recentrement sur le matériau que l'on peut observer durant le XX^{ème} siècle se manifeste aussi dans certaines expressions marquantes du discours sur la musique. Ainsi, on a souvent parlé d'"immersion" (dans le matériau, dans le son), d'une plongée dans le microscopique. Les compositeurs spectraux et les chercheurs-compositeurs en synthèse du son ont mis à la mode l'idée que le compositeur pourrait désormais observer le son comme au microscope et que l'œuvre serait comme la métaphore d'une telle observation. Mais cette double métaphore vaut aussi pour un grand nombre d'œuvres antérieures. D'ailleurs, elle a déjà été revendiquée avant la musique spectrale. "Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur, écrivait Stockhausen: considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l'intérieur d'un son"¹². Cette phrase aurait pu être la devise (d'un grand nombre de compositeurs) de la modernité musicale. Certes, celle-ci continue à s'intéresser aux macro-structures. Mais, peut-être parce qu'elles sont devenues de plus en plus difficiles à organiser d'une façon pertinente, parce que, au XX^{ème} siècle, le temps musical tend à récuser l'organisation linéaire et à se replier sur l'espace, l'œuvre se concentre dans la microstructure. Le matériau n'est plus livré à la combinatoire ni soumis à une organisation fonctionnelle, mais ausculté de l'intérieur: le compositeur est en quelque sorte happé par le matériau. Depuis Debussy, chez qui "le mode d'organisation des séquences importe beaucoup moins que leur facture interne" comme l'affirme Célestin Deliège¹³, l'instant musical a cessé d'être simplement un moment précis, une transition, le prétexte à une dynamique globale. Il s'ouvre à l'infini et, animé d'une fluidité extrême, dévoile ses moindres détails. La recherche du détail, son observation microscopique caractérisent d'ailleurs tout l'art moderne: selon Pierre Francastel, dans l'art moderne survient "l'agrandissement presque hallucinatoire des détails"¹⁴. En musique, c'est la recherche d'une vie intérieure à l'infiniment petit: "J'essayais de me rapprocher le plus possible d'une sorte de vie intérieure, microscopique, comme celle que l'on trouve dans certaines solutions chimiques, ou à travers une lumière filtrée"¹⁵, disait Varèse à propos de la section de cordes en divisi d'une œuvre qu'il détruisit, *Bourgogne*; on peut aisément émettre l'hypothèse que d'autres compositeurs du XX^{ème} siècle auraient souscrit à sa recherche.

¹¹Massimo MILA, "La ligne Nono" (1960), trad. V. Aliberti, dans "Luigi Nono", *Contrechamps/Festival d'automne à Paris*, 1987, pp.56-57.

¹²Karlheinz STOCKHAUSEN dans Jonathan COTT, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.C. Lattès, 1979, p.76.

¹³Célestin DELIÈGE, "De la forme comme expérience vécue", dans Stephen MCADAMS, Irène DELIÈGE (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, p.36.

¹⁴Pierre FRANCASTEL, *Art et technique*, Paris, Denoël, 1956, p.178.

¹⁵Edgar VARÈSE, *Ecrits*, textes réunis et présentés par L. Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p.184.

3. Dissolution du matériau

On vient de mettre l'accent sur la métaphore de l'immersion (dans le son, dans le matériau), car, sous un certain angle, le recentrement sur le matériau est aussi synonyme de son "évaporation". Si l'on examine les matériaux que met en œuvre la musique du XXème siècle, on peut aisément constater qu'ils sont de moins en moins tangibles, de moins en moins palpables, de moins en moins "matériels". Si l'expression n'était pas trop forte, on pourrait parler d'une *dissolution du matériau*. Une grande partie des nouveaux matériaux ne sont pas des matériaux au sens traditionnel du terme: leur caractéristique principale est leur extrême fluidité. Le matériau traditionnel, qui était circonscrit à un champ précis et qui se prêtait aisément à la taxinomie, se définissait par son aspect en quelque sorte "solide". Par contre, le "flou" debussyste, la dissonance schönbergienne, la condensation webernienne, l'informel sériel, les sons inouïs extrêmement élaborés qui ont fleuri depuis, ouvrent un univers où les choses perdent leur consistance: la musique tend vers le "bruit de fond" dans le meilleur sens du terme. De ce fait, ces matériaux sont difficilement manipulables: on ne peut que s'y immerger et non y agir de l'extérieur. Ici aussi, de nouvelles métaphores sont possibles. On connaît l'importance du thème de l'eau chez Debussy¹⁶ et on sait que son "impressionnisme" signifiait d'abord le refus de fournir des contours précis à ses thèmes, ses rythmes ou ses formes. Aussi, on pourrait dire que, dans sa musique, il y aurait, en quelque sorte, une "liquéfaction" du matériau. Par ailleurs, si l'on pense à Xenakis et l'image qu'il emploie très fréquemment pour décrire ses masses (l'image de "nuages" de sons), il serait possible de se référer à un état "gazeux" du matériau (d'ailleurs, on sait que, dans ses premières oeuvres probabilistes, Xenakis a employé la loi de Poisson qui décrit l'état de molécules !). On peut aussi préférer l'expression de Grisey: "le matériau n'existe plus en tant que quantité autonome mais est sublimé en un pur devenir sans cesse en mutation"¹⁷. Ces métaphores convergent: "ramolli", le matériau perd sa consistance, il n'est plus saisissable, mais seulement saisissant. Il se déleste de sa qualité d'ob-jet et c'est sans doute pourquoi Jean-François Lyotard et Jacques Derrida évoquent "la disparition [...] du matériau comme objet opposé à un sujet"¹⁸. Mises bout à bout, ces métaphores sont encore plus éloquentes: état "liquide" chez Debussy, déjà "gazeux" chez Xenakis, carrément "sublimé" chez Grisey" (et on pourrait aussi intercaler, dans ce processus linéaire de dissolution du matériau, l'"ionisation" de Varèse).

Ces métaphores tiennent bien sûr du jeu de mots, mais, comme d'ailleurs tout jeu de mots, elles ont leur pertinence: elles décrivent à merveille le fait que le recentrement sur le matériau qui se produit au XXème siècle, est en fait synonyme de sa dissolution. Et si l'on a mis au bout de la chaîne précédente Grisey, c'est pour ouvrir une parenthèse sur un phénomène qu'on observe très fréquemment chez les compositeurs du XXème siècle, à commencer par Scriabine, phénomène qui, me semble-t-il, est justement lié à cette dissolution du matériau. Il est question de la popularité de certaines pensées de nature mystique (théosophie, référence à des philosophes chrétiens dits mystiques, aux

¹⁶Cf. notamment Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, *passim*.

¹⁷Gérard GRISEY, pochette du disque ERATO STU 71157, à propos de son oeuvre *Modulations*, composée en 1978.

¹⁸Cités par Marie-Elisabeth DUCHEZ, *op. cit.*, p.75.

religions asiatiques les plus ésotéristes, ésotéristes, etc.). Dès 1923, Rudolf Steiner pouvait prophétiser: "Dans le futur, nous ne reconnâtrons plus le son individuel seulement dans sa relation avec d'autres sons [...], mais nous l'appréhenderons dans sa profondeur. [...] Dans l'art musical moderne, il y a un désir de comprendre le son dans sa profondeur spirituelle et un souhait —de même que dans les autres arts— de passer de l'élément naturaliste à celui spirituel"¹⁹. Sous cet angle, le recentrement sur le matériau, l'immersion dans le matériau, revient à le connaître et, de là, à s'y reconnaître soi-même en lui prêtant une dimension ontologique. Lorsque le compositeur cesse de traiter le matériau comme une matière inerte et le contemple de l'intérieur, n'est-il pas naturel qu'il l'hypostasie, qu'il lui accorde une valeur "spirituelle", celle d'un autre sujet²⁰ ? Parce que la musique est le plus subjectif des arts, les musiciens ont toujours été tentés par l'attitude que l'on qualifie habituellement de mystique; cependant, le fait que cette tendance se soit accentuée au XXème siècle est significatif. L'évolution de Stockhausen serait intéressante à analyser: le tournant mystique qu'il opéra dès la fin des années 1960 ne résulte pas chez lui, me semble-t-il, d'une conversion, mais, précisément, de l'analyse très poussée du matériau qu'il fut le premier à réaliser²¹. Le "vide" du positivisme peut facilement se renverser dans le "trop-plein" du mysticisme —et c'est pourquoi Hugues Dufourt peut écrire que "l'autoritarisme technologique de Stockhausen se retourne en mystique, l'ineffable s'abîme en hypnose"²²— à condition de préciser que, dans le cas de Stockhausen, le renversement a dû se produire d'une manière imperceptible.

Refermons cette parenthèse sur le penchant mystique de certains compositeurs du XXème siècle —penchant qu'il faut prendre au sérieux—, pour revenir à l'idée que le recentrement sur le matériau serait synonyme de sa dissolution. Le pas décisif menant à l'"évaporation" du matériau a été mené avec la "paramétrisation" du son, d'abord dans l'écriture instrumentale sérielle, puis avec la synthèse du son. Dans le sérialisme, la paramétrisation de l'écriture fut précisément synonyme de l'éclatement de la surface sonore, puisque l'écriture procédait par couches de composantes dont l'évolution ne coïncidait que rarement. De la sorte, le matériau des œuvres paramétrisées n'offrait plus aucune consistance. En ce sens, la musique sérielle recherchait une fluidité absolue. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que c'est dans la musique sérielle que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont puisé leur concept célèbre de "rhizome"²³, qui conviendrait aussi sans doute aux "arborescences" de Xenakis. Quant à la synthèse du son, elle a mis en pièce la dernière (et très forte) illusion du XXème siècle: la foi dans l'existence d'une entité stable, solide, sur laquelle la musique pourrait fonder à nouveau un langage et qui contrebalancerait la dissolution des dimensions traditionnelles du son. Il est question, on l'aura compris, de la notion de timbre. On sait désormais que le

¹⁹Cité par Jonathan HARVEY, "Reflection after composition", *Contemporary Music Review* vol.1 n°1, 1984, p.85.

²⁰Cf. Makis SOLOMOS, "L'identité du son (notes croisées sur Jonathan Harvey et Gérard Grisey)", *Résonances* n°13, Paris, IRCAM, 1998, pp.12-15.

²¹Cf. son célèbre article de 1957 "...wie die Zeit vergeht..." ("...comment passe le temps...", trad. C. Meyer, *Contrechamps* n°9, 1988, pp.26-65).

²²Hugues DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.312.

²³"En mettant en variation continue toutes les composantes, la musique devient [...] un système surlinéaire, un rhizome au lieu d'un arbre, et passe au service d'un continuum cosmique virtuel, dont même les trous, les silences, les ruptures, les coupures font partie" (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.121).

timbre ne peut être conçu comme une — une entité figée, une réalité acoustique précise, un objet ou une dimension. L'introduction de l'ordinateur pour l'analyse du son a obligé les chercheurs-compositeurs à se débarrasser de cette notion trop "qualitative". Le timbre n'est rien, sinon le son lui-même, c'est-à-dire cette immatérialité et cette "pure intériorité" qui firent l'admiration des philosophes allemands du XIX^{ème} siècle.

4. Rationalisation

A présent, posons-nous la question de savoir ce que signifie le recentrement sur le matériau qu'on observe dans la musique du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire sa dissolution. En rester à l'idée d'une mise à nu, en quelque sorte, du fondement même de la musique, le son, le matériau et de la disparition des langages n'est qu'une constatation et pas une explication (bien qu'il existe une explication qui part précisément de cette mise à nu, l'explication phénoménologique, qui ne sera pas mentionnée ici). De même, en rester à la notion de dissolution du matériau conduirait un peu trop vite au discours sur l'"immatériel" qui, fort heureusement, est passé de mode. Le moment est venu de nous arrêter sur le théoricien qui s'est le plus penché sur la notion de matériau et qui a été mentionné au début: Adorno. La notion qui se situe au centre de la théorie adornienne du matériau —une notion empruntée à Max Weber— est celle de *rationalisation*. En d'autres termes, le recentrement sur le matériau serait synonyme de sa rationalisation de plus en plus poussée. Tâchons d'éclairer cette proposition.

Tout d'abord, on ne confondra pas la notion de rationalisation avec les spéculations ratiocinantes de tout ordre qui ont fleuri au XX^{ème} siècle. Les spéculations de tout ordre —mais, de préférence, numériques— sur le matériau instaurent une *domination* aveugle où celui-ci en vient parfois à être évacué (on le constatera aisément dans les pièces d'un sérialisme scolaire, dans les productions de la période exclusivement "stochastique" de Xenakis, dans ces quelques œuvres qui jalonnent négativement la musique contemporaine en versant dans un univers immatériel au sens littéral du terme). A l'encontre de cette domination se situe la *maîtrise* réelle du matériau, un concept adornien clef et qui explique, me semble-t-il, le recentrement sur le matériau. La domination autoritaire s'érige en fin en soi, tandis que la maîtrise véritable n'est qu'un moyen, le meilleur moyen précisément pour laisser le matériau révéler ses propres potentialités. Le matériau n'est alors pas traité comme une matière inerte juste bonne à se combiner avec d'autres matières. C'est en ce sens que maîtriser le matériau revient à se focaliser sur le matériau: émanciper la dissonance, le son ou le bruit ne signifie pas être à la recherche perpétuelle, selon une logique de fuite en avant, de nouveaux objets insolites qu'on continuerait à traiter à distance, mais, au contraire, inscrire l'insolite au cœur de la démarche compositionnelle, placer au centre d'intérêt le son lui-même dans sa généralité. Sur ce point, les démarches diamétralement opposées de Cage et des avant-gardes européennes de l'après-guerre se rejoignent. L'"intuitionnisme" du premier et l'"axiomatisme" des secondes²⁴ —là bien sûr où les spéculations cèdent le pas sur une véritable maîtrise— aboutissent au même résultat: le matériau est appréhendé dans son intériorité. De ce fait, le matériau prolifère ou, plus exactement, *tout a tendance à devenir matériau*. La musique tonale concevait la maîtrise comme domination et c'est pourquoi son matériau, étroitement surveillé, était très limité. Au XX^{ème} siècle, au

²⁴Termes empruntés à Jean-François LYOTARD, "L'obéissance", *Inharmoniques* n°1, 1986, p.114, qui lui-même fait référence à la querelle des "fondements" des mathématiques.

contraire, la maîtrise du matériau est est synonyme de sa prolifération. "Avec la libération du matériau, écrit Adorno, s'est en même temps accrue la possibilité de le maîtriser techniquement"²⁵. Cette proposition est réversible: le recentrement sur le matériau, la richesse en matériaux de la musique du XX^{ème} siècle ne découlent pas d'une simple recherche de renouvellement dans le cadre de laquelle les matériaux continueraient à être traités comme par le passé (par le biais d'un langage ou syntaxe, c'est-à-dire d'une domination); ce recentrement résulte d'une conscience aiguë de la notion même de matériau, de la possibilité de le maîtriser.

Si nous poussons plus loin cette idée que le recentrement sur le matériau découlerait et serait synonyme de sa rationalisation, c'est-à-dire de sa maîtrise de plus en plus accrue, on aboutit à l'idée suivante: maîtriser le matériau signifie lui ôter définitivement toute qualité naturelle, toute qualité qui le rattacherait à la nature. Depuis Hegel, il était admis que l'art n'avait pas pour finalité d'imiter la nature —la naissance de la grande forme, "psychologisant" définitivement la musique, en était la preuve la plus convaincante—, mais le matériau, en tant que niveau inférieur, continuait à être rattaché en partie à la nature. Le XX^{ème} siècle a éliminé ce résidu de nature dans la musique, en ôtant au matériau sa qualité naturelle. C'est d'ailleurs sur ce terrain que la musique moderne a rencontré le plus de résistances: en historicisant le matériau à l'extrême, elle s'est heurtée à de violentes protestations de la part du public ou de penseurs éminents tels que Claude Lévi-Strauss²⁶. C'est sans doute la raison pour laquelle les premiers écrits d'Adorno, qui opèrent encore la distinction entre matière (*Stoff*) et matériau (*Material*), prennent parfois un ton militant: ils soutiennent une musique qui supprimerait le "droit naturel"²⁷, qui arracherait le matériau à la contrainte de la nature et à la "dernière illusion d'ordre"²⁸. Cette position devait par la suite être modérée, notamment dans *La dialectique de la Raison* où est dénoncée la domination sans fin sur la nature²⁹. Mais Adorno ne l'abandonna pas: il continua à distinguer entre la domination aveugle où la raison s'autoanéantit et la maîtrise véritable. Cette distinction, qui se situe sans doute au centre de sa pensée, est clairement explicitée dans un article de 1961, "Vers une musique informelle", que je voudrais citer longuement:

"Si l'art cherche à révoquer vraiment la domination de la nature, s'il vise un stade où l'esprit cesserait d'être pour les hommes un instrument de pouvoir, le seul moyen pour lui d'atteindre ce but est la domination de la nature. Seulement une musique entièrement maîtrisée s'affranchirait également de toute contrainte, y compris de la sienne propre. [...] La tâche d'une musique informelle serait de

²⁵Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique* (1947), trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p.62. Par souci de cohérence avec ce qui précède, j'ai modifié la traduction en employant "maîtriser" au lieu de "dominer". Dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno emploie les termes uniques de *Beherrschung* (maîtrise, domination) et de *Materialbeherrschung* (maîtrise, domination du matériau).

²⁶Claude LÉVI-STRAUSS, dans l'"Ouverture" de *Le cru et le cuit* (Paris, Plon, 1964, p.32), reproche à la musique contemporaine d'avoir éliminé un des deux "niveaux d'articulation" de toute musique, celui "physiologique", "naturel".

²⁷Cf. Theodor W. ADORNO, "Warum Zwölftonmusik?" (ca. 1935), *Gesammelte Schriften* vol.18, *op. cit.*, pp.116-117.

²⁸Cf. Theodor W. ADORNO, "Zur Zwölftontechnik" (1929), *Gesammelte Schriften* vol.18, *op. cit.*, p.364.

²⁹"La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes: il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. [...] Dans cette métamorphose, la nature des choses se révèle toujours la même: le substrat de la domination. [...] La nature disqualifiée devient la matière chaotique, objet d'une simple classification, et le moi tout-puissant devient simple avoir, identité abstraite" (Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la Raison* (1944), trad. E. Kaufholtz, Paris, Gallimard, 1974, p.27).

dépasser ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. Seule l'oeuvre d'art complètement articulée offre l'image d'une réalité non mutilée, et du même coup de la liberté. Une telle oeuvre, qui, par sa maîtrise extrême du matériau, échappe le plus complètement à la simple existence organique, est également la plus proche d'une réalité organique"³⁰.

Adorno maintient la nécessité d'une maîtrise de la nature car, loin d'être une fin en soi, elle devrait mener, nous dit-il, à son auto-dépassement et, de là, au dépassement de toute domination. Il serait vain de se demander si, aujourd'hui, une telle position appartiendrait aux utopies du passé. Par contre, l'enjeu premier de cette maîtrise est, plus que jamais, d'actualité. On sait que, la modernité connaissant une nouvelle crise, on assiste de nouveau à une tentative de restauration. Toutefois, à la différence du passé (de l'entre-deux guerres notamment), cette nouvelle tentative ne vise pas à rétablir la tonalité en tant que langage, mais le simple matériau tonal. Une oeuvre comme *Tabula rasa* de Arvo Pärt, déjà ancienne, dont la première partie est fondée exclusivement sur un seul accord mineur, est exemplaire à cet égard. L'idée implicite d'un tel procédé — procédé sans rapport avec le minimalisme classique, dans lequel l'appauvrissement extrême du matériau rejoint la volonté de s'y immerger — n'est pas tant de redécouvrir la consonance que de restaurer l'*autorité* du matériau. Le matériau traditionnel, parce qu'il tient encore de la nature, resplendit d'une aura, d'une force particulière, qui repose sur son caractère d'authenticité. Sa consistance, son épaisseur, sa résistance à l'analyse rappellent encore le moment où la musique pouvait faire tomber les murs de Jéricho. Il est donc naturel que la rationalisation du matériau, qui en détruit l'aura, entraîne des réactions nostalgiques. Écoutons Adorno: "Le prix du progrès est inhérent au progrès lui-même. Le symptôme le plus grossier de ce prix, le déclin de l'authenticité et du caractère obligatoire, le sentiment croissant de contingence, est immédiatement identique au progrès de la maîtrise du matériau en tant qu'élaboration complète et croissante de l'oeuvre particulière"³¹.

La rationalisation du matériau, qui explique le recentrement sur le matériau, a donc pour enjeu le dépassement de son autorité due à son caractère naturel, à son authenticité, à sa consistance, son opacité — d'où le fait que le recentrement sur le matériau est synonyme de sa dissolution. Aussi, très logiquement, cette rationalisation est synonyme, pour Adorno, de l'évolution de la musique vers l'oeuvre d'art intégralement *construite*, c'est-à-dire de l'oeuvre où même le matériau serait construit. La recherche d'une fluidité extrême du matériau, où ne subsistent plus des entités prégnantes, cette évolution vers la dissolution du matériau converge vers un état où le matériau peut être produit de toute pièce. Ici il faut faire très attention aux mots employés et, en quelque sorte, compléter Adorno. Car il serait facile d'assimiler purement et simplement l'idée d'un matériau produit de toute pièce aux sons synthétiques. Or, une telle assimilation serait fautive. Prenons un exemple grossier, celui de la musique dite légère (on pourrait trouver d'autres exemples dans le cadre de la musique dite sérieuse). La musique légère est envahie depuis longtemps par les sons synthétiques, donc construits de toute pièce. Or, elle traite ces sons comme des sons figés (même lorsqu'il s'agit de sons qui n'imitent pas les sons instrumentaux), c'est-à-dire comme des sons naturels et elle tente désespérément d'y ajouter une expression; en d'autres termes, elle essaie de naturaliser les sons synthétiques, de leur dénier précisément leur qualité d'artefact. Aussi, l'idée de l'oeuvre musicale comme pur artefact, où même le matériau serait intégralement

³⁰Theodor W. ADORNO, "Vers une musique informelle" (1961), dans *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p.337.

³¹Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique* (1969), trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p.281.

construit, ne s'épuise pas dans la littéralité du principe de construction; elle exige en outre une volonté de dépasser l'autorité du matériau brut ou traité comme tel même lorsqu'il est fabriqué.

Si l'on accepte l'idée que le recentrement sur le matériau serait synonyme de sa rationalisation, qui signifie, en fin de compte, le fait qu'il tend à être intégralement construit — avec toutes les réserves qui viennent d'être émises quant à la notion de construction —, on est peut-être en mesure de répondre à la question initiale de cet écrit: celle de savoir quel statut accorder à la notion de matériau face à la musique du XXème siècle. Ici, on s'écartera d'Adorno — il le faut bien: quelque trente ans sont passés depuis son dernier ouvrage, la *Théorie Esthétique* ! Il me semble que la réponse ne peut être que celle-ci: *la notion de matériau est devenue caduque*. Il n'y a pas lieu de rechercher un nouveau statut, une nouvelle conception du matériau musical (qui remplacerait les conceptions combinatoriale et fonctionnaliste qui se sont succédées à propos de la musique tonale). On peut bien entendu dresser l'inventaire des matériaux employés par les compositeurs. Cependant, plus rien ne distingue le matériau des autres éléments de l'œuvre qu'on pouvait distinguer par le passé, le langage ou la forme. Certes, la distinction reste effective à un niveau pratique. Mais, à un niveau conceptuel, cette différence devient inopérante: matériau, langage et forme relèvent du même principe, celui de la construction.