



HAL
open science

“ Introduction à la notion de ”frontière” dans l’œuvre musicale après 1945 : utopie ou réalité? Exemples d’Ikhoor de Iannis Xenakis, d’Anahit de Giacinto Scelsi et de 4’33” de John Cage ”

Stéphane de Gérando

► **To cite this version:**

Stéphane de Gérando. “ Introduction à la notion de ”frontière” dans l’œuvre musicale après 1945 : utopie ou réalité? Exemples d’Ikhoor de Iannis Xenakis, d’Anahit de Giacinto Scelsi et de 4’33” de John Cage ”. *Frontières et seuils Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire appliquées à la Littérature*, (Bordeaux, Eidolon, 2004, p. 75-86), 2004. hal-02935091

HAL Id: hal-02935091

<https://hal.science/hal-02935091>

Submitted on 10 Sep 2020

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.

Introduction à la notion de « frontière » dans l'œuvre musicale après 1945 : utopie ou réalité ?

Exemples d'*Ikhoor* de Iannis Xenakis, d'*Anahit* de Giacinto Scelsi et de '4'33'' de John Cage

Stéphane de Gérando¹

En référence au sens commun, nous introduisons un concept général de frontière musicale défini comme un espace de délimitation ou de transition entre différents états, sans autres précisions techniques ou esthétiques. Plusieurs types de frontière classés thématiquement sont envisagés et chaque fois illustrés par une analyse critique d'une œuvre contemporaine. D'après un commentaire auditif du trio à cordes *Ikhoor* (1978) de Iannis Xenakis, nous présentons la frontière comme un lieu de passage, une transition ou pont participant à la cohérence de l'œuvre. Le second exemple, *Anahit* (1965), de Giacinto Scelsi, introduit le concept d'« œuvre frontière », espace fermé par une perception continue et indivisible de l'œuvre; l'« œuvre frontière » déplace le concept de frontière hors de l'œuvre. Le dernier exemple - '4'33'' (1952) de John Cage - symbolise un continuum entre l'existence et l'art, c'est l'« œuvre sans frontière ».

Nous nous interrogeons sur la relation esthétique parfois ambiguë entre frontière et œuvre. Le choix de compositeurs comme Xenakis, Scelsi ou Cage permet de penser l'œuvre en dehors du concept de frontière, de délimitation, d'organisation hiérarchique de la forme.

I. La frontière interprétée comme une transition ou pont entre différents états sonores au sein de l'œuvre : l'exemple d'*Ikhoor*² (1978) de Iannis Xenakis

1.1. Introduction à la notion de frontière comme transition entre différents états sonores

Les canons formels du Baroque au Romantisme utilisent très souvent les notions de pont ou transition. A l'époque classique, la forme sonate bi-thématique décrit par exemple un schéma diachronique fondé sur une transition entre le premier et second thèmes de l'exposition, rapports thématiques largement codifiés et hiérarchisés.

La rupture du langage musical avec le développement de l'atonalité au début du XX^e siècle (Schoenberg, 1908) entraîne de nouvelles problématiques. La volonté d'abolir les hiérarchies à travers une utilisation systématique des douze demi-tons sans répétition (Schoenberg, 1923) transforme les aspects structurels et relationnels de l'œuvre. Dans une direction opposée esthétiquement, l'utilisation progressive du hasard au sein même des procédés d'écriture (Cage, 1951) traduit un nouveau contexte propre à bouleverser l'idée de transition sonore.

Le choix d'une œuvre de Xenakis³ est significatif. Sa relation à l'imaginaire musical passe par l'utilisation de modèles mathématiques et physiques : le terme de musique stochastique est employé pour la première fois pour l'œuvre *Pithoprakta* (1956) et Xenakis décrit plus tard, dans l'ouvrage *Musiques formelles* (1963), ce rapport à l'abstraction et à un hasard contrôlé.

Ikhoor fait référence au liquide transparent qui coule à la place du sang dans les veines des Dieux. Xenakis compose son œuvre à partir de mouvements browniens⁴. Sans faire directement référence aux techniques d'écriture, nous axons notre commentaire analytique sur

¹ Directeur Pédagogique du Département Musique du Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique d'Aquitaine (CEFEDEMA), Université Bordeaux III, <http://stephane.degerando.free.fr/>

² Iannis Xenakis, *Ikhoor* pour trio à cordes, Salabert EAS 17333, 1986

³ Iannis Xenakis (1922 /2001)

⁴ Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, PO Editions, 1996

l'écoute de l'œuvre en complétant une présentation d'Harry Halbreich⁵. Sept sections caractéristiques décrivent l'architecture du trio d'une durée de 10 minutes (interprétation du quatuor Arditti, cf. note 3).

1.2. Forme générale d'*Ikhoor* de Xenakis

Section 1 (mesures 1 à 37, 3e temps inclus) (chrono : 0, durée 2'57)

La section 1 est caractérisée par des accords réguliers en double croche arrachés au talon (« premier geste ») se transformant en contrepoint accentué et asynchrone associé à des échelles non-octaviantes (« second geste »). Les variations de hauteurs sont réalisées à partir de combinaisons diversifiées de mouvements parallèles et contraires. Les polyrythmies présentent parfois de fausses idées de synchronisme et engendrent des polytempo. Un mouvement général vers l'aigu abouti à l'apogée de cette première section (premier geste modifié par le second), mesures 28 à 30.

Section 2 (mesures 37, 4e temps à 50) (chrono : 2'57, durée 2'57)

Cette partie est marquée (jusqu'à la mesure 49) par un épisode non pulsé en glissando harmonique (3e geste) de plus en plus dense (de 2 à 6 hauteurs), dans le médium-grave avec une présence ponctuelle de trémolos.

Section 3 (mesures 51 à 65) (chrono : 4'03, durée 1'46)

Xenakis développe une nouvelle polyphonie d'accords liée à un jeu continu, toujours en double corde, de synchronisation-désynchronisation (rappel des gestes 1 et 2) et d'opposition - fixité /mobilité -des hauteurs. Les accords sont accentués par des coups d'archets « tirés au talon » repris sur chaque changement d'harmonie. Cette accentuation est ici devenue une accentuation de timbre plus que de nuance, en favorisant la qualité bruitée du transitoire d'attaque mixée à une couleur harmonie-timbre. La superposition de ces changements harmoniques, d'accents, de rythmes et de nuances engendre quatre cycles de variations segmentées du temps et en conséquence un macro cycle rythmique, à l'image des rythmes traités eux-mêmes en synchronisation /désynchronisation.

Section 4 (mesures 66 à 75) (chrono : 5'49, durée 39'')

L'invasion de glissandi rapides, du violon au violoncelle annonce le début de cette 4e section.

Section 5 (mesures 76 à 94, 2e temps inclus) (chrono : 6'28, durée 1'07)

La disparition progressive des glissandi (qui mutent en fusées rythmiques jouées pianissimi sul ponticello) est tuilée à une apparition de sons harmoniques (du violon au violoncelle) (geste 4).

Section 6 (mesures 94, 2e temps inclus à 117) (chrono : 7'35, durée 1'26)

Une éthérophonie, canon dans l'aigu créant un espace de timbre, rappelle le contrepoint asynchrone de la première section (geste 2).

Section 7 (mesures 116 à 125) (chrono : 9'01, durée 1'07)

Une sorte de coda construite sur la première section variée oppose les gestes 1 et 2.

Cette description de la forme globale ne doit pas occulter l'existence de passages moins caractéristiques mais tout aussi importants : les ponts ou frontières.

1.3. Présentation des ponts ou frontières d'*Ikhoor*

Fin de la section 1

Pont A (mesures 31 à 37, 3e temps inclus) (chrono : 2'24 à 2'57, durée 33 secondes)

Ce pont est symbolisé par un mouvement en forme de chute, résolution du climax de la première section (mesures 28 à 30). Il sert par ailleurs de transition entre les sections 1 et 2 : les hauteurs convergent de l'aigu vers le médium-grave en introduisant le troisième geste, le glissando repris par la suite dans les autres sections. La place d'un nouvel élément thématique ne suffit pour décrire une nouvelle partie, le glissando n'ayant pas, dans ce passage, fonction de thème mais étant intégré à l'énergie du geste précédent. Le pont est pour Xenakis un espace stratégique qui prépare l'auditeur sans dévoiler brutalement la structure de la pièce : le compositeur joue sur l'ambiguïté des fonctions micro et macro formelles, le pont étant perçu comme un élément formel secondaire pourtant parcouru par un nouvel élément thématique. Par ailleurs, la place ponctuelle du trémolo est plus claire.

⁵I. Xenakis *1 Chamber Music 1955-1990*, Enregistrement Audivis Montaigne 1994

- a1 : « sons glissés » (2'24)
- a2 : « médium-grave », trémolos (2'35 (-> 2,57))

Fin de la section 2

Pont B (mesures 49 à 50) (chrono. : 3'54 à 4'03, durée 9 secondes)

Cette transition s'inscrit comme une conclusion et une respiration dans l'œuvre – même accord de six sons en decrescendo pendant deux mesures. Puis l'introduction d'un court signal rythmique réalisé par un mode de jeu isolé du reste d'*Anahit* – pizz levés (joués col legno battuto sur l'enregistrement) - crée une attente. Contrairement au pont A, l'enchaînement se fait ici essentiellement par contrastes rythmique, harmonique et de timbre avec la section suivante. L'idée de contraste sonore est cependant subtilement annoncée par Xenakis par l'utilisation de ce mode de jeu en pizz nouveau et autonome.

Fin de la section 5

Pont C (mesures 91 à 94 deuxième temps) (chrono. : 7'17 à 7'35, durée 18 secondes)

Le pont C conclut l'énergie précédente et introduit la section suivante. Les relations de hauteur et de tessiture sont clairement exposées, de sorte que l'éthérophonie du début de la 6^e section soit une forme d'écho du pont C.

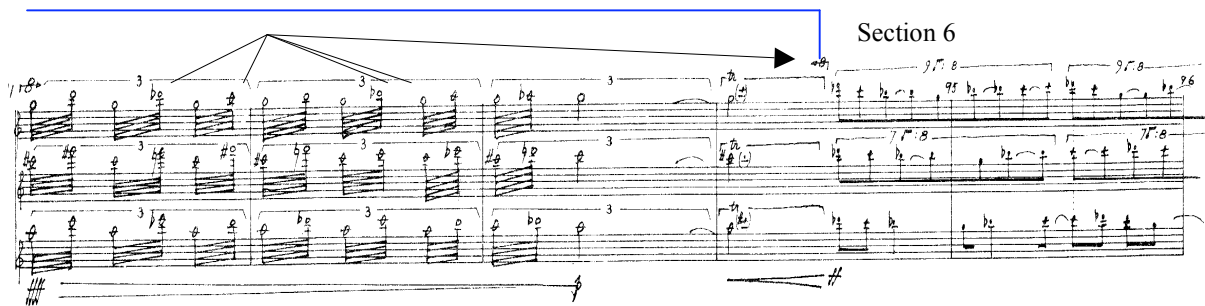


Figure 1 : pont c (fin de la section 5) d'*Ikhoor*

Fin de la section 6

Pont D (mesures 112 - deuxième temps - à 115) (chrono. : 8'46 à 9'01 durée 15 secondes)

A la fin du pont, ce passage est marqué par la présence d'un trille général exploité seulement une seule fois depuis le début d'*Ikhoor* (m. 94). A l'image du pont B de la section 2, la transition se fait essentiellement par contraste, le trille remplaçant la fonction de signal « pizz levés » du pont B de la seconde section.

1.4. Frontières et archétypes

	Geste 1	Geste 2	Geste 3	Geste 4
Section 1	-----	-----	-----	
Pont A		-----	-----	
Section 2		-----	-----	
Pont B	-----	-----	-----	
Section 3	-----	-----	-----	
Section 4		-----	-----	
Section 5		-----	-----	
Pont C	(-----)	-----	-----	-----
Section 6		-----	-----	
Pont D	-----	-----	-----	
Section 7	-----	-----	-----	

Figure 2 : écriture des gestes dans *Ikhoor* de Xenakis

Le tableau ci-dessus résume la présence des gestes dans les ponts en relation avec les sections d'*Anahit* : un geste peut conclure le précédent, introduire le suivant, ou créer un jeu de séparation par contraste ou absence de préparation à un nouveau geste.

- Pont A : conclut (geste 2) et introduit (geste 3)
- Pont B : introduit (préparation des gestes 1 et 2)

- Pont C : sépare
- Pont D : introduit (geste 1)

Pour simplifier, le concept de frontière traduit trois « fonctions élémentaires combinables » :

- La frontière comme conclusion
- La frontière comme introduction
- La frontière comme séparation (absence, contraste)

Le tableau montre la diversité des situations qui oscillent entre mobilité et fixité, une forme tripartite se dévoilant à la lumière de chaque articulation des frontières. Frontière et transition font en effet figures d'invariants (première et troisième parties) alors que le milieu du trio est plus chaotique, la frontière C étant vécue comme une séparation. Par ailleurs, l'ambiguïté des relations entre frontières et états sonores est révélée par la vision diachronique « gestes - sections - ponts » du trio.

1.5. Ambiguïtés fonctionnelles : confusion entre section (état) et pont (frontière)

Les sections 1, 2, 5 et 6 comportent des ponts (frontières) alors que les sections 3 et 4 en sont privées. Si l'on se réfère à la description de la section 4, les glissandi absorbent progressivement le temps pulsé. Ce commentaire pourtant associé à une section correspond bien à la définition d'une transition ou d'un pont. Il montre l'ambiguïté fonctionnelle de cette 4^e section que l'on pourrait élargir au début de la 5^e section (disparition progressive des glissandi). Cette analyse est troublante, mais nous constatons que la seule absence de pont liée à la 3^e partie de l'œuvre aurait déclenché, dans un rapport de cause à effet, une excroissance de la frontière (pont), la 4^e section (voir le début de la 5^e) se confondant avec une transition en devenant aussi élément de symétrie architectonique.

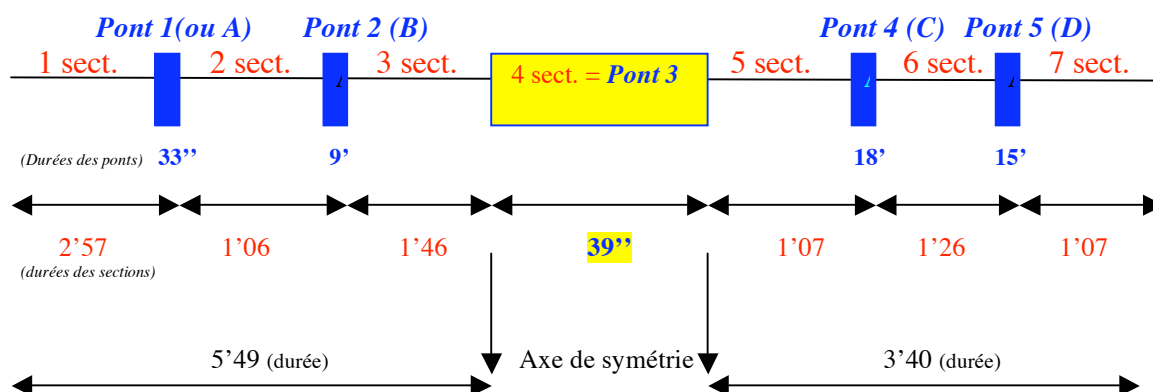


Figure 3 : plan formel d'*Ikhour* de Xenakis

1.6. Lorsque la référence défigure l'œuvre...

Nous constatons que la frontière est introduite par Xenakis à divers niveaux de perception d'*Ikhour*. Il s'agit d'un jeu de segmentation du temps et de formes perceptives stratégiquement hiérarchisées en décrivant une structure arborescente sujette à l'ambiguïté des interprétations. Frontières locales, micro-structurelles, perceptions plus globales, il serait intéressant de comprendre comment cette organisation a pu naître, si elle est le résultat d'une pensée consciente et systématisée ou au contraire, le produit d'une écriture plus intuitive. Car

la structure globale de l'œuvre semble répondre à une forme symétrique et téléologique, à un finalisme et une directionnalité du temps symbolisés notamment par le retour final de la première partie. Si l'enchaînement des hauteurs et des rythmes paraît original et répond en ce sens à l'utilisation de systèmes formels abstraits, nous pouvons difficilement penser que cette présence archétypale de la frontière qui souligne la cohérence et le déterminisme de la forme soit le résultat de la même abstraction et imagination.

II. Le concept d'« œuvre frontière » ou l'idée d'unité indivisible de l'œuvre

2.1. Interprétations historiques du concept d'œuvre frontière ; transition unique, continuum, unité de l'œuvre

Imaginons que la frontière devienne l'unique processus d'écriture d'une œuvre. Le compositeur décrirait un état sonore de départ A, un état final B, l'œuvre symbolisant une transition unique de A à B. Nous pourrions interpréter l'exemple du *Boléro* de Ravel comme une interpolation globalement linéaire entre A et B. Plus proche de notre époque, le parcours de A à B peut être réalisé en passant par une multitude d'autres états sonores décrivant une forme chaotique.

En dehors de cette association entre œuvre et transition, la question de l'unité indivisible de l'œuvre a été traduite différemment selon les compositeurs du XX^e siècle. Wyschnegradsky évoque l'idée d'un continuum et découpage micro-tonal des hauteurs, Varèse parle de « transmutation » du matériau, Xenakis développe les notions de cluster et de glissandi⁶, Ligeti compose des trames micro-polyphoniques⁷. En 1968, le chant diphonique, dans un rapport à un temps dilaté et continu, est utilisé par Stockhausen dans *Stimmung*, œuvre pour six chanteurs. Dans ce prolongement historique, la personnalité d'un compositeur comme Scelsi⁸ influencera la naissance d'un courant esthétique très axé sur la transformation progressive et systématique du timbre, l'école spectrale (1973).

2.2. Présentation d'*Anahit*⁹ de Scelsi

Composé pour violon solo et 18 instrumentistes, *Anahit*¹⁰ ou *poème lyrique sur le nom de Vénus* (1965) de Scelsi est à l'image d'une matière en constante évolution, se métamorphosant pour mieux fusionner, se séparer, devenir rugueuse ou lisse, créant parfois des polymorphismes.

Les voix se perdent dans un continuum d'espace et de timbre toujours en relation avec une matière originelle. Car même s'il y a évolution sonore, il n'y a jamais rupture avec l'origine, le processus d'écriture qui structure l'unité de la forme et du temps. La seule respiration de l'œuvre (m. 126 – chrono. 8'54) est assimilée à une métamorphose de l'énergie, comme si d'éventuels silences ne pouvaient troubler le processus constant de transformation.

A la première écoute, il pourrait sembler paradoxal de vouloir sectionner la forme à l'instar du trio de Xenakis ou d'une sonate de Mozart. La relation matière sonore / temps est en effet imbriquée et la perception est avant tout attirée par une évolution continue du timbre. Nous sommes bien dans ce cas face à l'idée d'unité indivisible de l'œuvre qui nous renvoie à

⁶ *Metastasis* (1954).

⁷ *Atmosphère* (1961).

⁸ 1905-1988.

⁹ Giacinto Scelsi, *Anahit* pour violon et orchestre, Salabert EAS 17968p.

¹⁰ Giacinto Scelsi, *Anahit* pour violon et orchestre, enregistrement Kairos, 1999 (durée de treize minutes).

notre définition de l'œuvre frontière, déplaçant le concept de frontière hors de l'œuvre, entre sa perception et un contexte extérieur.

2.3. Commentaire critique : lorsque la référence défigure l'œuvre

Mais il semble que l'unité de l'œuvre qui garantit l'existence du concept d' « œuvre-frontière » ne soit pas absolue. Au-delà d'une métamorphose continue du timbre, la perception de la forme globale apparaît rapidement comme archétypale : crescendo-decrescendo global, tension chromatique, accélération puis décélération agogique. Par ailleurs, l'intimité de l'œuvre se révèle fragmentée, à travers la répétition systématique des alternances entre le violon solo et l'orchestre. Le mélisme chromatique micro-intervallique globalement ascendant de ré à sol dièse du violon solo conditionne l'organisation de l'œuvre en deux parties. L'absence du sol dièse final à la fin de l'œuvre, le choix du triton séparant l'octave en deux sans utiliser l'intervalle complémentaire sol dièse/ré montrent comment Sclesi renouvelle la perception, écrivant la mémoire - entre répétition et non répétition - présence et absence (polarités), entre fermeture et ouverture de la forme. La désynchronisation des processus de variation du son, de l'enveloppe d'amplitude (nuance globale) à la variation continue du timbre (cf. tableau ci-dessous) ne suffit cependant pas à camoufler la réalité des archétypes compositionnels.

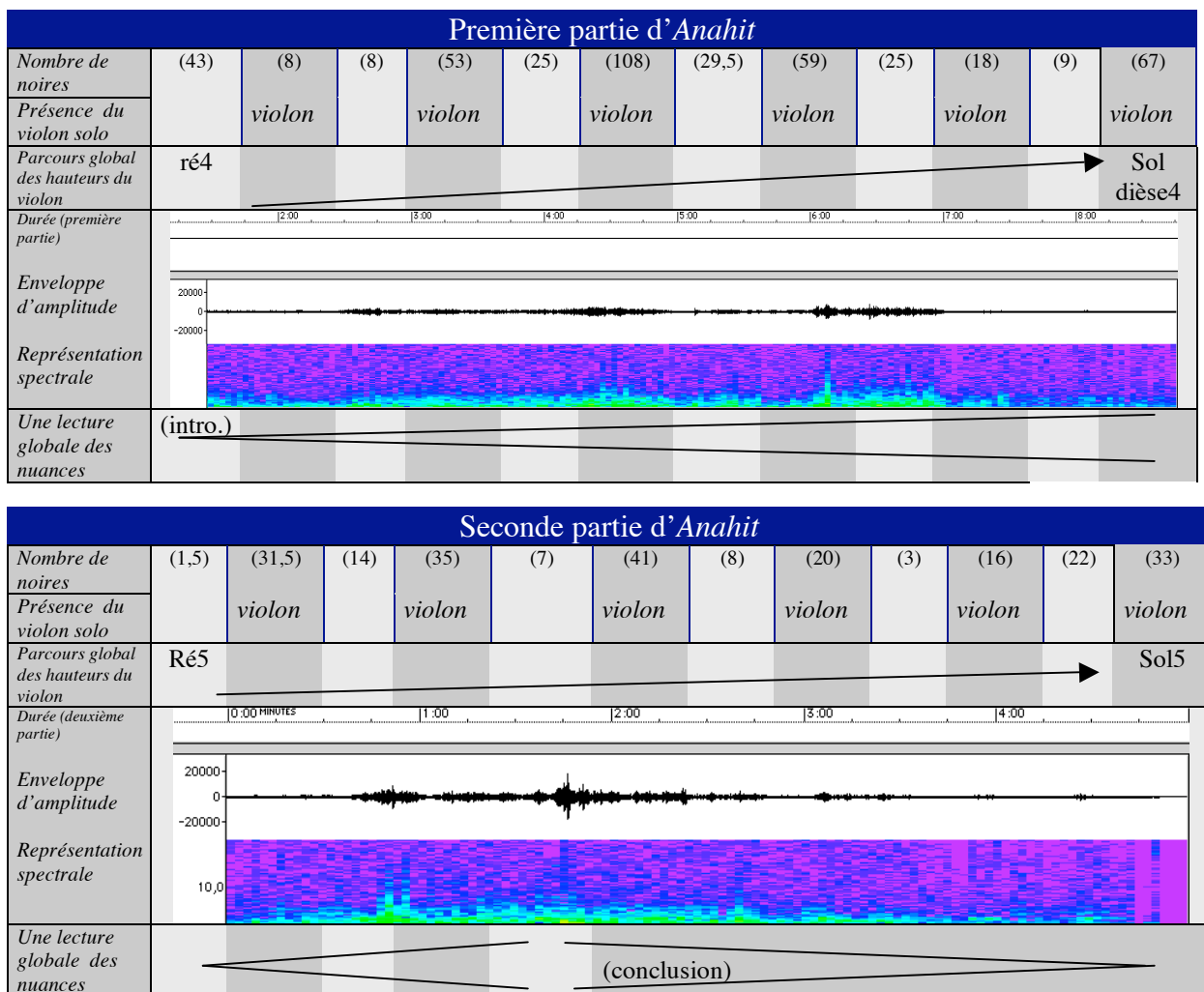


Figure 4 : représentation de la forme d'Anahit

Plus encore, la proportion entre les première et deuxième parties répond de très près au nombre d'or. A la lecture d'une rapide analyse de la partition, les frontières apparaissent, moments stratégiques systématiques de « calme plat avant la tempête », signaux en forme d'écho créant une attente vers la conduite finale de l'énergie. Le tableau ci-dessus nous aide à imaginer les zones de calme qui préfigurent les moments de précipitation sonore (en clair pour l'analyse spectrale). Dans ces moments, l'écriture est souvent caractérisée par des hauteurs en glissando, des changements de couleurs harmoniques et de polarités, des variations spécifiques du timbre (*sul tasto*, *sul pont*, *flautendo*, *legno*, vibrer largement, trille, sourdines), des accélérations agogiques marquées par l'apparition de rythmes dissociés ou synchronisés.

Pour conclure, passés les premiers moments de l'écoute, l'absence d'unité esthétique détruit le concept d'« œuvre frontière ». De plus, la présence de délimitations formelles élimine la possibilité d'envisager une seule frontière extérieure à l'œuvre.

III. L'œuvre sans frontière : les 4 '33'' de « silence » de John Cage

3.1. Présentation des 4'33'' de Cage

L'« œuvre sans frontière » symbolise une absence de frontière entre l'existence et l'art. Emblématique de l'œuvre de John Cage, 4'33'' (1952) est constituée de trois mouvements silencieux, le ou les instrumentistes interprétant quatre minutes trente-trois secondes de silence.


<hr style="border-top: 3px double #000;"/>  <h1 style="text-align: center;">JOHN CAGE</h1> <p style="text-align: center;">4' 33"</p> <hr style="border-top: 3px double #000;"/>	<p style="text-align: center;">I</p> <p style="text-align: center;">TACET</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p style="text-align: center;">TACET</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p style="text-align: center;">TACET</p>
---	--

Figure 5 : partition des 4 '33 de Cage

Ce qui intéresse Cage n'est pas l'absence de son, mais le bruit provoqué par la réaction du public. Le rapport à la création et à l'écoute de l'œuvre est ici fondamentalement modifié : les auditeurs réalisent l'œuvre que les interprètes écoutent, dans une forme de contingence émotionnelle non intentionnelle. Cette composition n'est en aucun cas humoristique ou résultant d'une quelconque fantaisie. Jean-Yves Bosseur rappelle que 4'33'' est une œuvre fétiche pour Cage, qu'« il a travaillé sur ce projet plus que tout autre », près de quatre années : « il ne se passe pas de jour sans que j'en fasse usage dans ma vie et dans mon

travail ; j’y pense toujours avant d’entreprendre une nouvelle pièce »¹¹. D’une certaine manière, l’analyse perceptive des 4’33 confirme la réussite du projet de Cage sur un point : l’existence d’une continuité sonore et symbolique entre l’œuvre et le contexte extérieur à l’œuvre. Rappelons en effet que les études concernant l’acoustique des salles de concert montrent l’absence du silence absolu, la présence d’un bruit de fond minimum situé entre dix et vingt décibels. De ce fait, la notion de bruit voulue par Cage dans son œuvre se métamorphose effectivement de façon continue en dehors même de l’existence de l’œuvre. A la manière d’un processus d’écriture stochastique algorithmique contrôlant un modèle de synthèse granulaire, Cage réalise – à partir d’une situation visuelle et théâtrale - des variations liées principalement au contrôle de l’agogique (nombre d’évènements sonores dans une unité de temps) et de l’intensité (bruits des auditeurs).

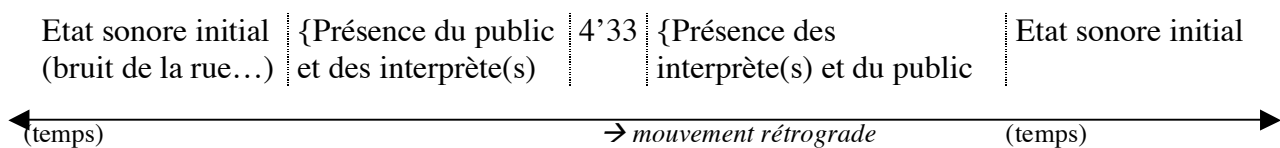


Figure 6 : Évènements qui participent à l’écriture, l’interprétation et la perception des 4’33’’ de Cage

L’œuvre infinie¹² se décompose ici en cinq moments : une première période correspond à un état sonore initial hors du contexte de l’œuvre, un second moment est caractérisé par l’entrée du public et des interprètes dans la salle de concert, une troisième partie dure 4’33’’, le mouvement rétrograde des deux premières parties correspondant au retour vers l’état sonore initial, soit un découpage de la forme en cinq moments différents.

Cette non-rupture peut être interprétée comme une absence de transition ou de frontière entre l’existence et l’œuvre.

3.2. Commentaire critique : lorsque la référence défigure l’œuvre

Voici les propos de Cage recueillis par Bosseur en 1979 lors d’un entretien :

*Je trouve les sons autour de moi suffisants. Il ne m’est même plus nécessaire d’écrire de la musique, mais j’en écris parce que je reçois parfois des demandes, y compris des demandes de moi-même. Comme auditeur, comme musicien, je préfère l’absence de musique ; je trouve les sons de l’environnement aussi intéressants que ceux des musiciens.*¹³

Les influences liées au Bouddhisme zen dès la fin des années 1940 ont probablement été déterminantes dans le développement de l’imaginaire du compositeur souhaitant effacer toute opposition entre son et silence, forme et fond. Cage assimile le silence « à tous les sons qu’il ne détermine pas »¹⁴ et introduit une notion d’imprévisibilité, une absence d’intentionnalité et de finalité. Cette conception forte dans son principe d’invention est-elle réalisée? Nous avons rappelé que Cage contrôle essentiellement une variation de la densité des évènements sonores, voire des nuances. On n’a par exemple peu de chance de voir un auditeur se mettre à chanter en tournant autour de la salle pendant l’exécution de l’œuvre. Il existe en conséquence des

¹¹ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, 1993, p. 37

¹² Conception restreinte de la notion d’infini.

¹³ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, 1993, p. 165

¹⁴ Ibid., p. 137

paramètres sonores stables dans leurs productions et contraires à toute notion d'imprévisibilité, car ils ne sont pas directement mis en jeu dans le processus d'écriture et d'interprétation des *4'33''*. Contrairement au projet cagien, il est simple de prévoir la forme des « *4'33''* » en relation avec la réaction du public : une évolution en crescendo et decrescendo liée à une accélération - décélération de l'agogique. A l'opposé de l'idée de Cage, ce passage est l'archétype d'un processus directionnel prévisible, forme qui traduit de nouveau plusieurs siècles d'écriture occidentale. La référence, trop isolée du contexte de l'œuvre, annihile l'idée d'œuvre sans frontière.

IV. « ...lorsque la référence défigure l'œuvre... »

Comment décrire l'existence du concept de frontière dans l'œuvre musicale après 1945 si ce dernier est attaché à traduire des périodes de l'histoire musicale bien antérieures au XX^e siècle? Malgré les fortes personnalités musicales liées à l'écriture des trois œuvres citées, l'originalité des principes de transition ou de délimitation ne correspond pas toujours à la singularité des projets esthétiques dans leur globalité. L'homogénéité des relations entre les procédés formels d'écriture et l'imaginaire chez Xenakis, le son-timbre-espace comme objet d'expression chez Scelsi, la remise en cause des valeurs européennes occidentales artistiques, philosophiques et esthétiques chez Cage, auraient pu nous faire entrevoir un renouvellement du concept de frontière tel que nous l'avons défini. Mais ces interrogations tendent à complexifier la réflexion, car c'est bien une forme de présence qui traduit en définitive une absence de frontière, une présence dissimulée derrière les paravents de la modernité, comme pour mieux être ce que nous avons toujours été : nous avons l'étrange sentiment que le compositeur pourrait se trouver dans l'incapacité de transcender l'existant en dépassant les limites chronologiques et historiques de la connaissance et des cultures. Cette situation symboliserait un lieu frontière, une séparation définitive, une limite individuelle et collective, l'échec de l'imagination face au déterminisme de la compréhension, l'incapacité fondamentale de réinventer les marges et les limites, la capacité de toujours reproduire différemment, une esthétique du palimpseste défigurée par la suppression du temps.