



**HAL**  
open science

## Citation et altération musicales à la fin du XXe siècle

Etienne Kippelen

► **To cite this version:**

Etienne Kippelen. Citation et altération musicales à la fin du XXe siècle. Presses universitaires de Provence. L'altération dans la création contemporaine, pp.39-51, 2019, Arts, 979-10-320-0212-4. hal-04459752

**HAL Id: hal-04459752**

**<https://hal.science/hal-04459752v1>**

Submitted on 15 Feb 2024

**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.

Copyright

# Citation et altération musicales à la fin du xx<sup>e</sup> siècle

## De *Hymnen* (1967) de Stockhausen au *Quatuor à cordes n° 2* (2006) de Campo

ÉTIENNE KIPPELEN

Toute citation implique son altération : altération de la mélodie, du timbre, de la structure, du contexte social, etc. Face à la saturation des styles et des genres<sup>1</sup> de l'ère postmoderne, le recours à la citation est devenu un temps l'antidote facile, le remède à l'angoisse de la feuille blanche. Altérer des objets qui ont fait leurs preuves permet non seulement d'enrayer la crise de la création mais aussi de mélanger à un langage plus ou moins moderne des éléments issus d'un passé qu'on avait voulu un temps conjurer. Confinant parfois au grotesque ou au tragique, selon les deux exemples divergents de la *Symphonie n° 15* (1974) de Chostakovitch ou de la *Sinfonia* (1968) de Berio, la citation est un « objet trouvé », selon le mot de Boulez, qui conditionnerait le sens de l'œuvre à la faculté de reconnaissance du public<sup>2</sup>. Or, c'est bien par le processus d'altération que la citation nous semble tirer sa signification profonde, et ce, qu'elle soit apparente, masquée, ou qu'elle navigue dans tout le nuancier intermédiaire. Si le niveau d'altération du modèle joue un rôle déterminant, le collage de citations, l'écriture « polystylistique », dont Schnittke rappelle qu'elle recouvre des réalités multiples dans des répertoires divers et parfois anciens<sup>3</sup>, offre au tournant des années 1980 un croisement fécond de références, parfois assemblées de manière brute. En cela, l'altération réside moins dans la variation d'un élément exogène que dans la réinterprétation du rapport entre plusieurs citations, laquelle altère nécessairement notre perception par modification de leur contexte. Ces réinterprétations, collages et variations constituent des formes prégnantes d'altération, fort diversifiées, tant par les

1 Cf. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

2 Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 190.

3 Alfred Schnittke, « Les tendances polystylistiques dans la musique moderne », *Analyse musicale*, n° 33, novembre 1988.

procédés techniques qu'elles mettent en œuvre que par les déterminants esthétiques auxquels elles réfèrent. Seront donc abordés différents types d'altération de la citation: de la transformation électroacoustique du timbre dans *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen jusqu'à la déconstruction ludique d'un motif de la *Flûte enchantée* dans le *Quatuor à cordes n° 2* (2006) de Régis Campo, en passant par le collage du *Quatuor n° 3* (1984) d'Alfred Schnittke.

## De l'altération en musique

Le terme altération a bien évidemment de multiples acceptions en musique. La plus immédiate d'entre elles, affectant a priori le niveau du solfège, mérite toutefois d'être questionnée. La profuse *Encyclopédie de la musique* de François Michel nous indique ainsi que l'altération est un « changement de hauteur d'une note par rapport à son *état naturel*<sup>4</sup> », cet état naturel – bien difficile à assumer d'ailleurs – étant entendu comme une disposition originelle au sein du mode ou de la gamme choisie. Dans les modes anciens déjà, certaines notes étaient abaissées ou élevées d'un demi-ton, notamment lors des cadences, afin de favoriser une résolution plus franche que ne permettait un certain « flottement » typiquement modal, à moins qu'il ne s'agisse d'une inflexion laissée à la libre fantaisie de l'interprète, comme on le trouve encore dans ce nombreuses musiques de tradition orale. Au sens propre, ces échelles deviennent autres, introduisant dans la modalité un soupçon de système tonal que l'histoire contribuera à forger; les modes altérés perdent au fil du temps leurs caractéristiques essentielles, à savoir un certain statisme au profit d'un discours téléologique de la phrase musicale. Ce qui n'était alors qu'une mutation « accidentelle » devient désormais un élément systémique dont résulte la dialectique de tension et de résolution chère en premier lieu aux compositeurs de *l'Aufklärung*. Dans la musique romantique, la multiplication des altérations, annonçant soit une modulation, soit de simples inflexions mélodiques, conduit directement au chromatisme généralisé; la filiation Wagner-Schoenberg montre clairement comment ce qui était altération avant, devient la norme dans la musique atonale, qui n'en admet ainsi plus, dans la mesure où se généralisé l'usage des douze demi-tons sans distinction. Il existe aussi des acceptions rythmiques de l'altération – décrivant un schéma métrique modifié subrepticement – et des acceptions liées à tous les paramètres, dans la mesure où ceux-ci pourraient être prédéterminés avant la composition.

D'après Bernard Sève, l'altération caractérise « le rapport qui lie la variation et la temporalisation musicales<sup>5</sup> ». Altérer, c'est tout à la fois « interpréter, honorer,

4 François Michel (dir.), *Encyclopédie de la musique*, t. 1, Paris, Fasquelle, 1958, p. 270. L'auteur souligne.

5 Bernard Sève, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

déformer, s'inspirer et trahir<sup>6</sup> ». Il distingue trois types principaux d'altération : le premier décrit l'altération des gammes et échelles diverses, « qui délimite l'ensemble virtuel des choses musicalement faisables<sup>7</sup> ». Le deuxième concerne le travail thématique, l'altération d'un matériau immanent à l'œuvre, qui détermine les procédés de développement et de variations. C'est en quelque sorte une auto-altération dont le résultat influe sensiblement sur la perception du temps musical. Le troisième type est protéiforme, il intervient généralement *a posteriori*, principalement par l'interprétation, selon Sève, mais peut aussi se produire dans le cœur de l'écriture par la « citation ou l'instauration d'une œuvre "classique" comme modèle ou paradigme pour une autre œuvre<sup>8</sup> ». Cette démarche, qu'il s'abstient de développer, constitue ici le cœur de notre propos.

La musique déploie à travers le temps qui est le sien quantité de procédés d'altération citationnelle. Ceux-ci exercent sur les implications esthétiques de l'œuvre une influence presque aussi forte que le choix des modèles eux-mêmes. L'altération trahit ainsi l'interprétation personnelle du compositeur et son rapport intime à l'histoire. De la confrontation tragique des modèles à la déconstruction ludique, de l'ironie détournant le modèle à la mise en exergue, quasi didactique, de leur structure intime, plusieurs catégories de l'expression peuvent être aisément identifiées. En contrepartie, l'œuvre engendrant ce type d'altération obère une large partie de son intérêt à la confiance que le compositeur porte à son auditeur pour reconnaître l'origine du substrat et appréhender ses distorsions. Il peut être également choisi de rendre ces emprunts totalement ou partiellement méconnaissables, à l'instar des centaines de fragments indétectables de *Gruppen* dans *Souvenir* (1967) de Donatoni ; dans ce cas, seul le devenir-autre du matériau ne comporterait de traces de son état antérieur que des scories ténues, parfois purement conceptuelles. D'après Boulez, seule cette métamorphose intégrale aurait quelque chose de véritablement innovant, ce qui, à l'évidence, se situe à l'opposée des principales poétiques citationnelles émergeant dans les années 1970 :

Je ne crois pas que la référence puisse jamais mener très loin, car elle implique souvent, sinon toujours, un attachement suspect au passé, et l'*invention* ne peut que radicalement transformer la référence, au point de la rendre méconnaissable, voire inutile. [...] Les objets dont on se sert ont perdu leur sens profond sans acquérir pour autant autre chose qu'une vertu vainement décorative<sup>9</sup>.

Que l'œuvre soit ainsi plus fragile, moins progressiste au sens où l'entend Boulez, n'enlève toutefois rien à sa force expressive, voire à sa capacité de faire naître l'inouï à

6 *Ibid.*, p. 182.

7 *Ibid.*, p. 169.

8 *Ibid.*, p. 169.

9 Pierre Boulez, *op. cit.*, p. 192.

partir du déjà-entendu. Aussi, il n'est pas rare de constater que les musiques à citations usent généralement de morceaux bien connus du public auquel elles s'adressent : les caricatures de la *Marche militaire* de Schubert dans *Circus Polka* ou de l'*Ouverture de Guillaume Tell* de Rossini dans la *Symphonie n° 15* de Chostakovitch, le panel d'hymnes nationaux sélectionnés par Stockhausen, le *Scherzo* de la *Symphonie n° 2 « Résurrection »* de Mahler comme toile de fond au troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, des fragments issus de la musique de Beethoven dans *Ludwig van* de Kagel, le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach – objet déjà « altéré » l'*Ave Maria* de Gounod – dans le *Credo* de Pärt. L'allusion peut aussi tourner court dans le cas où la notoriété de la citation s'éteint, mais que l'œuvre qui la contient accède à la notoriété ; le cas emblématique du *Quolibet*, dernière des *Variations Goldberg*, nous rappelle que l'auditeur allemand d'antan devait être amusé par le canon des deux chansons populaires et passablement triviales<sup>10</sup>, superposé à la basse idiomatique de l'*Aria*, alors que ce finale est écouté avec le plus grand sérieux par le public d'aujourd'hui, qui a perdu toute connaissance de son origine. En l'espèce, l'esthétique de l'œuvre empreinte d'une ou plusieurs citations paraît moins déterminée par le choix du modèle que par l'altération qui l'affecte, plus celle-ci s'écarte de l'original, plus la dimension créative s'affermite et plus elle en neutralise les contingences de son époque et la mène vers un horizon intemporel.

## Altération et postmodernité

Bien que l'usage délibéré de la citation remonte aux plus anciens temps de notre art<sup>11</sup>, une tendance notable paraît se dessiner chez les compositeurs, de la fin des années 1960 jusqu'aux années 1980, « à reprendre, varier, transformer, manipuler [...] les œuvres d'un passé proche ou lointain<sup>12</sup> », alors que les décennies précédentes avaient plutôt connu un reflux des poétiques citationnelles assumées. Le rattachement de ce courant à une forme originelle de la postmodernité musicale, autrefois établie, fait aujourd'hui débat. En 1977, le critique d'architecture Charles Jencks affirme sans détour que la citation représente « la plus puissante figure postmoderne<sup>13</sup> » ; vingt ans plus tard, elle acquiert, aux yeux de Béatrice Ramaut-Chevassus, « une valeur particulière dans

10 Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière*, Paris, Fayard, 1998, p. 486.

11 Si l'on s'en tient strictement à la polycitation, plus rare, la longue tradition du quolibet et des genres apparentés (fricassée, amphigouri, pot-pourri, *medley*) montre combien l'altération et le collage d'un ensemble d'œuvres écrites par un ou des tiers, parfois à des fins de virtuosité technique, d'effet humoristique ou, plus rarement, d'hommage, constitue un genre majeur dans l'histoire de la musique, occidentale comme extra-européenne, savante comme populaire. Cf. Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard-Lemoine, 2010, p. 1000-1006.

12 Françoise Escal, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984, p. 181.

13 Charles Jencks, *Le langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 6.

le cadre du postmodernisme », devenant « le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir<sup>14</sup> ». À cet égard, Schnittke représenterait ainsi le paragon d'une postmodernité, dont le polystylisme chercherait de manière assez paradoxale à « exprimer l'idée philosophique de continuité<sup>15</sup> », en embrassant la diversité du temps et du monde par le collage et la recomposition d'emprunts multiples à l'histoire de la musique. Souhaitant faire dialoguer passé et présent dans ses œuvres, il multiplie les hommages croisés, les citations affirmées, les collages et les stylisations de toutes sortes, favorisant la mélodie limpide associée à des techniques d'écriture plus contemporaines.

Or, cette acception du postmodernisme comme éclectisme, hétérogénéité décomplexée, incluant le collage-citation se voit relativisée par les récents travaux de Jacques Amblard qui postule la modernité résolue et fondamentale de certains compositeurs (Berio notamment) dont les œuvres auraient été un peu trop rapidement rangées sous cette étiquette commode, à cause d'une importation abusive de topiques issues des arts visuels<sup>16</sup>. En l'occurrence, ce sont moins les modèles choisis par le compositeurs que les procédés d'altération qui déterminent la signification esthétique de l'œuvre. Selon Amblard, la postmodernité est un « retour à l'innocence<sup>17</sup> », porté par la musique « friande de complaisantes et commodes lenteurs mineures<sup>18</sup> » de l'Europe orientale et nordique, ou, au contraire, par les minimalismes tardifs des anglo-saxons. Jameson y voit également une situation nouvelle du « pastiche, pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrières-pensées de la parodie<sup>19</sup> », une sorte de méta-citation dépourvue de sens critique. L'altération induit au contraire une distance vis à vis du modèle, celui-ci étant alors considéré alors comme un matériau parmi d'autres, support d'une exploration créatrice qui serait le propre des modernes. Même si l'on admet, ainsi que le déclarait prosaïquement Berio, ce nouvel appétit pour « se salir les mains de cette histoire [de la musique]<sup>20</sup> » comme une inflexion dans le progressisme porté par le projet moderne, il existe des démarches d'altération citationnelle indissociables des principaux procédés compositionnels mis en œuvre par l'avant-garde.

14 Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998, p. 44.

15 Alfred Schnittke, *op. cit.*, p. 133.

16 Jacques Amblard, « Postmodernismes », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1388-1390.

17 *Ibid.*, p. 1391.

18 *Ibid.*, p. 1409.

19 Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007, p. 57.

20 Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, La Revue musicale, n° 375-377, 1985, p. 394.

## Le timbre : principal enjeu de l'altération

Défenseur résolu de l'avant-garde occidentale durant les années 1950-1960, Stockhausen est probablement l'un des premiers de sa génération à s'intéresser à la citation altérée, en particulier à la citation multiple, à travers la composition de *Hymnen* (1966-1967), une vaste fresque de deux heures pour bande magnétique et instruments *ad libitum*, compilant une quarantaine d'hymnes nationaux, de cris d'animaux, de bruits de foule et de discours. Passées au crible de transformations électroacoustiques et superposées à des sons d'origine électronique, ces citations sont tantôt à peine reconnaissables, tantôt exposées sans altération, avec toute la palette intermédiaire de voilage sonore. Le choix du matériau tente de rendre sensible les différents processus appliqués aux hymnes, plongeant l'auditeur dans l'intérieur du son, par exemple à l'occasion de l'extrême ralentissement de l'hymne russe. Ce jeu de cache-cache avec la perception est capital pour le compositeur, qui a justement choisi ses hymnes, notamment en raison de leur grande popularité :

Les hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer. Chacun connaît l'hymne de son pays et peut-être encore quelques autres, du moins leur début. Si on intègre de la musique connue dans une composition de musique nouvelle, inconnue, alors on peut fort bien entendre *comment* elle a été intégrée : non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc.<sup>21</sup>.

De plus, la composition de l'œuvre succède aux premières retransmissions télévisuelles des Jeux olympiques, confidentielle en 1960, véritablement internationale en 1964, qui a permis de diffuser auprès d'un public toujours plus nombreux les hymnes des pays vainqueurs. Le choix de ces modèles marque de toute évidence un rapprochement opéré avec l'auditeur moyen, dont on peut augurer qu'il voit s'accroître sa connaissance des hymnes par le truchement du sport massivement diffusé sur les ondes, olympisme et football notamment. La prise en compte de la perception à travers son vécu musical et culturel révèle d'une préoccupation nouvelle, de la part d'un compositeur dont les œuvres précédentes, en particulier *Kontrapunkte*, *Zeitmasse*, *Kontakte*, ainsi que les *Klavierstücke*, cultivent une certaine ascèse, une volonté ouvertement affichée de table rase, espérant bannir toute référence. L'important travail de création sonore autour de la citation – car le compositeur tient à rappeler avec insistance qu'il ne s'agit pas d'un collage<sup>22</sup> – participe néanmoins d'un changement de paradigme, qui pour autant n'obère en rien l'intensité créatrice, ni une forme d'hermétisme de nombreux sons électroniques, fort stridents, assimilables pour l'oreille non accoutumée aux sons émis involontairement par des postes de radio ou de télévision brouillés ou défectueux,

21 Karlheinz Stockhausen, *Text zur Musik*, Köln, DuMont Schauberg, 1971, p. 98. Nous traduisons.

22 *Ibid.*, p. 98. L'auteur souligne la négation dans le texte, comme pour signifier son hostilité au principe.

un autre indice troublant évoquant justement les retransmissions sportives, déjà fréquentes à la radio.

Par ailleurs, l'assemblage et la succession des hymnes offre un sens éminemment politique à l'œuvre. La première région juxtapose *La Marseillaise* à l'*Internationale*, singulièrement admise au rang d'hymne national; morcelées et entrecoupées, les deux citations assises sur une vaste plage temporelle fusionnent et se mélangent, oserions-nous y voir une prophétie des éruptions sociales du futur printemps 1968? La deuxième section intègre l'hymne allemand à plusieurs hymnes africains peu distincts et mixés avec le début de l'hymne russe, serait-ce la revanche de l'universalité du monde sur la barbarie nazie? Dans la troisième partie, l'hymne américain et l'hymne soviétique voisinent; il s'agit d'une allusion évidente à la Guerre froide, peut-être motivée par la récente crise de Cuba qui représenta alors l'une des plus graves tensions entre les deux blocs de cette période. La dernière région mêle l'hymne suisse, symbole de la neutralité, à un hymne imaginaire, « le plus long et le plus poignant de tous<sup>23</sup> ». Cette fin idéalisée semble nourrir les aspirations mystiques et universalistes que le compositeur réalisera pleinement quelques années plus tard; au sujet de *Mantra*, il déclare: « Je veux me rapprocher d'un vieux rêve qui ne cessait de me hanter: aller plus loin, non en écrivant *ma* musique, mais une musique de la terre tout entière, de tous pays, de toutes races<sup>24</sup> ». S'il y a assez peu de convergences techniques et encore moins de similitudes de matériau entre les deux œuvres, tout porte à croire qu'*Hymnen* initie déjà ce mouvement utopiste vers une musique de l'universel.

Stockhausen utilise des procédés d'interpolations harmoniques, permettant ainsi d'altérer progressivement le timbre en modulant en série certains paramètres d'un hymne avec un autre, puis du suivant avec les deux précédents. Il s'ensuit la création d'hybrides où le matériau s'altère en épousant une partie des morphologies sonores d'un autre. L'un des exemples les plus singuliers intervient au milieu de l'œuvre, lorsqu'un bref fragment de la *Marseillaise* est mélangé à une prise de sons de canards et diffusé très ostensiblement. La dimension humoristique sinon grotesque est alors bien présente dans un passage pourtant fugace, toujours marqué par la rigueur des procédés de construction.

Il apparaît de toute évidence que l'usage de la citation multiple n'induit aucune exigence de quelque dialogue avec l'histoire ou de délégitimation de l'acte créateur, tels que la postmodernité, dans ses moments les moins inspirés, a pu parfois véhiculer. L'acte compositionnel, aux techniques fortement enracinées dans son époque, traite le matériau des hymnes comme n'importe quel objet sonore, thème, motif, ou séquence

23 *Ibid.*, p. 97.

24 Karlheinz Stockhausen, « Cinq textes », *Revue d'esthétique*, Paris, 1968, p. 46, cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1999, p. 163.



sonore. Altérer l'objet, même fortement référencé, c'est le faire devenir autre, jusqu'à ce que l'auditeur puisse parfois en ignorer l'origine, ou le découvre sous une identité différente, mélangé à un autre modèle, qu'il soit un son de canard ou un autre hymne.

### Collage et altération

D'autres formes de citation se manifestent à travers le collage ou plutôt le montage, la juxtaposition de modèles appartenant à différentes périodes ou genres de l'histoire, qui puisent leur expression dans l'effet saisissant et anachronique qu'elle procure. Répandu notamment en Europe de l'Est, dès les années 1960, elle porte également un regard nostalgique, sinon désabusé, sur le passé, tout en réagissant aux circonstances contraintes auxquelles étaient soumis les créateurs. Ainsi la citation du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach, dans plusieurs espaces chaotiques du *Credo* de Pärt, sans aucune altération apparente, provoque un tel contraste qu'il altère lui-même la perception du modèle, plutôt caractérisée par le caractère calme et répétitif donné par son fluide continuum de doubles croches. Une fois placée au milieu d'un chaos orchestral et vocal, la citation devient angoissante, presque dissonante, tant l'oreille anticipe les déflagrations suivantes.

**Andante**

The musical score consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. Each staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and an accent mark. The music is in 4/4 time, with a change to 5/4 time in the final measure. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp*.

Exemple 1: Citation du *Stabat Mater* de Roland de Lassus, *Quatuor à cordes n° 3* de Schnittke, 1<sup>er</sup> mouvement (m. 1-4)

Un choc anachronique se produit à partir de plusieurs emprunts dans le premier mouvement *Quatuor à cordes n° 3* (1983) de Schnittke. Trois d'entre eux appartiennent à l'histoire et sont exposés chronologiquement, sans esprit de transition, durant les premiers instants de l'œuvre. Un extrait du *Stabat Mater* de Roland de Lassus précède ainsi le sujet de la *Grande fugue opus 133* de Beethoven, puis une citation, certes peu

audible, en transcription allemande du nom de Chostakovitch (DSCH). La première citation est aussi la plus littérale, le compositeur cultivant cet archaïsme délibéré avec gourmandise, semblant se délecter d'un énoncé musical en complet décalage avec les habitudes de la musique contemporaine :

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Violon I staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The Violon II staff starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a *pizz.* marking at the beginning. The Alto and Violoncelle staves both start with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Exemple 2 : Citation de la *Grande fugue*, Quatuor à cordes n° 3 de Schnittke, 1<sup>er</sup> mouvement (m. 5-7)

Lors de son exposition, le deuxième thème subit au contraire une première altération, selon un procédé d'instrumentation sophistiqué ; le sujet de la fugue est énoncé *arco* au premier violon, *pizzicato* au second violon – afin d'en renforcer la netteté de l'attaque – et il est traité en résonance, comme le ferait une pédale de piano, aux alto et violoncelle. L'ensemble fait appel à des techniques assez contemporaines de traitement différencié aux instruments de l'attaque et de la résonance, mettant en relief les transitoires d'attaque. Une telle altération du modèle témoigne d'une volonté d'actualiser le langage beethovénien et d'en caractériser la tension profonde, ce que le compositeur germanique avait au contraire mis en relief par un procédé de son temps, à savoir l'énonciation à l'unisson *fortissimo* de tout le quatuor.

La matière musicale qui succède aux trois énoncés est un aperçu iconoclaste de l'état des techniques musicales contemporaines en Europe centrale et orientale, à savoir une écriture partant d'un large accord de *do* mineur aboutissant, après un imposant glissando sur plusieurs cordes, à un cluster dense, puis à nouveau à un unisson, résumant un stéréotype sommaire de la dialectique consonance-dissonance. Manifestement voulu par le compositeur, le choc anachronique subi par l'auditeur est assuré, lui qui s'attend, dès les premières mesures, à un pastiche néo-baroque plutôt délicat et paisible. Mais il se cabre ensuite lorsque lui parviennent les premiers chroma-

tismes octaviés de Beethoven, s'interroge sur la longue tenue *fortissimo* de l'accord parfait mineur et s'aperçoit enfin du style véritable de son auteur lorsque se forme le premier agrégat chromatique. Grâce à ce procédé, l'auditeur a parcouru quatre cents ans de l'histoire musicale en moins d'une minute. Les citations ne sont pourtant guère altérées en elles-mêmes, le jeu instrumental se chargeant d'imiter le timbre particulier, relatif à l'œuvre évoquée ; c'est pourtant leur collage qui crée ce devenir autre et qui stimule une écoute singulière, réactivée *a posteriori*, par l'énoncé d'une seconde section empruntée au *Stabat Mater*.

Ici, le rôle de l'altération demeure tenu, car une grande partie du mouvement développe un nouvel élément en canon, une mélodie pseudo-populaire accompagnée par des bourdons de quinte à vide et quelques accords parfaits, dans le style polyphonique qui altère le matériau par superposition. En somme, la pratique de l'altération chez Schnittke consiste moins à modifier le matériau en lui-même, qui est exposé avec une certaine pureté – sinon un purisme respectueux – qu'à le corrompre par la superposition ou la juxtaposition d'autres éléments. Un tel procédé trahit le désir du compositeur de s'inscrire à tout prix dans l'Histoire, non dans une chronologie victorieuse du progressisme téléologique, mais dans une création qui revendique son propre héritage et refuse la péremption du langage tonal-modal. Par la mise en scène savamment orchestrée du passé, l'œuvre correspond tout autant à la définition « classique » du postmoderne, mettant en avant principalement des critères d'hétérogénéité et d'éclectisme. Il se pourrait donc que cette partition, tant par sa date de composition, au moins une décennie après les prémices postmodernes, que par son mélange assez subtil de citations et de procédés de composition, soit l'œuvre-charnière, reliant les premiers postmodernismes des seconds, ceux où les citations deviennent « de moins en moins reconnaissables<sup>25</sup> ».

## Déconstruction et altération

La citation peut parfois servir de calque à une autre œuvre, qui se dégage de sa propre structure déconstruite. Différents degrés de conformité sont alors mis en scène, de la plus grande fidélité au modèle, manifeste dans le mouvement lent de *Century Rolls* sur une *Gymnopédie* de Satie – lui-même précurseur du postmodernisme et du minimalisme –, au simple support d'une nouvelle création, à l'instar de la gigantesque toile de fond empruntée à l'histoire que constitue le *Scherzo* de la *Symphonie* « *Résurrection* » de Mahler pour le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio. Fondé sur une citation issue de l'*Ouverture* de la *Flûte enchantée*, le *Quatuor à cordes n°2* de Régis Campo, se démarque de ces deux démarches par l'éclatement et la déconstruc-

25 Jacques Amblard, *op. cit.*, p. 1399.

tion de la citation<sup>26</sup>. Chaque cellule issue de ce sujet de fugato est ensuite réinjectée, transposée, et subit d'importantes variations de timbre et de texture :



Exemple 3 : Sujet du fugato de l'Ouverture de la *Flûte enchantée* (m. 16-20)

D'importantes distorsions du timbre sont provoquées par les modes de jeu des cordes : *pizzicato*, *pizzicato* sur le chevalet, *flautando*, souffle de l'archet sur les cordes bloquées, etc. Cette œuvre pourrait ainsi, du moins en apparence, réaliser un transfert instrumental de *Hymnen*, accomplissant au quatuor l'altération multiparamétrique réalisée en studio. Il n'est pourtant ici nullement question des sonorités stridentes ni de l'atmosphère angoissante des cris de foule qui rangent la musique de Stockhausen sous le fanion de l'avant-garde. Tout au contraire, le *Quatuor* de Campo est une musique pétillante et rapide, nimbée de staccato, de notes répétées balbutiantes, de modes de jeu légers, parfois subtilement glissés, à la manière d'un gag, et effleurés, la poétique du *flautando* comme effleurement de l'idée, de la corde, de la citation y est particulièrement signifiante. Mesure après mesure, note après note, la citation se dévoile, apparaît de plus en plus prégnante à l'oreille jusqu'à son exposition quasi-intégrale dans sa tonalité initiale à la mesure 26. Dès lors, le délicat parfum mozartien, ravissant les oreilles d'un auditeur devient capiteux, se répandant à travers chaque portée, chaque mesure, exhalant son fumet ludique de larges bouffées de cellules émanant du modèle : gammes, notes répétées, sauts de quartes et de quintes, simples et doubles broderies.

Campo est effectivement l'un des rares musiciens de son temps à revendiquer sans détour une esthétique ludique, qu'il imagine comme antidote au « pessimisme<sup>27</sup> » exacerbé du millénaire débutant. Réhabilitant au passage une certaine rhétorique des affects, il se réjouit à l'idée que sa musique puisse provoquer joie et de bien-être, suggérant qu'après l'écoute de l'une de ses œuvres « le public est plutôt souriant, décontracté, se sent concerné par ce qui s'est passé. C'est souvent un état psychologique qui lui plaît<sup>28</sup> ».

Opposée au polystylistisme tragique de Schnittke, indifférente à l'utopie universaliste de Stockhausen, l'altération musicale est ici synonyme de déconstruction

26 Voir l'analyse qui en a été réalisée dans notre précédent article. Étienne Kippelen « Le ludisme dans la musique des années 2000 », dans Jacques Amblard et Sylvie Coëllier (dir.), *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2012, p. 219-231.

27 Régis Campo, Note de CD *Autoportraits*, Mardala, 2004, p. 4.

28 Régis Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *La petite musique ou la tentation du silence...*, n° 12, Manosque, 2002, p. 13.

plaisante de la citation, où celle-ci devient les briques d'un jeu de construction que le compositeur s'amuse à rebâtir sans cesse. Cet aspect est particulièrement net lors des cinq séquences où le tempo est libre, individualisé, créant une polyrythmie aléatoire aux allures de chaos, mais un chaos où se développent les cellules issues de Mozart. Les sonorités volontairement *light* du quatuor (*flautando* quasi-permanent, quelques grands glissements quasi-spectraux, vivacité d'attaque et staccato) renvoient à l'image éthérée des sociétés post-industrielles. Avid de distractions, le public apprécie d'autant plus ces sonorités qu'elles tranchent avec l'aridité quasi-surnaturelle des sons électroniques de Stockhausen et avec l'emphase tragique d'un Schnittke. L'art lui-même tente une médiation avec le divertissement, qui s'accompagne de l'adoption des codes de l'hyperspectacle dont parle Lipovetsky :

La société transesthétique apparaît comme une chaîne ininterrompue de spectacles et de produits sous les auspices du fun, du ludisme, du délassement marchandisé. [...] Ambiance généralisée de loisir qui, diffusant une atmosphère de légèreté et de bonheur, construit l'image d'une espèce de rêve éveillé permanent, de paradis de la consommation<sup>29</sup>.

En écho aux mutations sociales de son temps, Campo interroge certaines caractéristiques du ludisme, son hédonisme assumé, ses multiples clins d'œil à la musique du passé – une citation involontaire de *L'automne* des *Quatre saisons* de Vivaldi y figure à la mesure 100. Mais loin des poncifs balbutiants de certaines productions fantaisistes promues par l'industrie culturelle, la musique du compositeur marseillais use de sa verve humoristique comme d'un paravent contre l'excès de sensibilité et surtout contre l'expression du tragique qui affleure néanmoins ça et là, en particulier dans les parties non mesurées, témoignant justement d'une esthétique du chaos, raidissant tout à coup le sourire :

Je me suis rendu compte qu'en analysant les choses à froid, en regardant le monde et notre destin dans ce monde, je suis foncièrement pessimiste. Mais s'il y a une chose que je ne supporte pas, ce sont les gens qui pleurnichent. [...] Ma réponse à tous les drames, à toute la noirceur de la vie, est un optimisme démesuré<sup>30</sup>.

Congédiant la nécessité émancipatrice, incarnée par la pensée d'Adorno, qui fondait l'idéal moderne et induisait un renouvellement permanent des techniques d'écriture, l'hypermoderne renoue comme le postmoderne avec son passé, sans y voir toujours une forme de paradis perdu ni se réfugier dans la pure contemplation ou la mélancolie. Comme d'autres compositeurs, Campo utilise l'altération de citations notamment pour tisser une certaine complicité avec son public ; il privilégie une forme d'esthétisme sonore, des textures diaphanes, des connotations joyeuses sinon humoristiques,

29 Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013, p. 278.

30 Régis Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *op. cit.*, p. 13.

des harmonies claires, une métrique souvent binaire ou chaloupée, contrariée ici dans les seuls espaces de poly-tempo. Au moment où le matériau nouveau se fait rare, rien ne vaut le recyclage d'un passé qu'on encense autant qu'on l'altère, un passé remixé au goût de techniques contemporaines, louvoyant parfois avec celles des musiques actuelles, nimbées de modes de jeu et de clusters épicés qui creusent le sonore, irriguent la matière, opposant leur foisonnement luxuriant et badin à l'ordonnement strict d'un matériau prétendant dissoudre en lui toute trace d'hérédité.