Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*

2 vols, Lyon, Symétrie, 2013, 1840 p.

Benoît Haug

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1342>

DOI : 10.4000/transposition.1342

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Benoît Haug, « Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1342> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1342>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*

2 vols, Lyon, Symétrie, 2013, 1840 p.

Benoît Haug

RÉFÉRENCE

Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*,
2 vols, Lyon, Symétrie, 2013, 1840 p.

- 1 Que la recension tienne d'un exercice critique n'empêche nullement d'ouvrir ce texte en saluant vivement le travail éditorial d'une grande complexité qui a abouti à la ressource considérable que représentent ces deux volumes. Ceux-ci viennent en effet combler un vide scientifique identifié par les coéditeurs dans leur introduction : il s'agit bien de la première entreprise de cette envergure sur les théories compositionnelles du xx^e siècle.
- 2 Nous avons opté pour un compte-rendu de lecture d'un format plutôt inhabituel. Il ne s'agira pas de livrer un résumé panoptique de ce volumineux ouvrage, ce pour deux raisons : d'abord parce que cela a déjà été fait¹, mais aussi parce que ce n'est pas ainsi que ces livres ont vocation à être utilisés. En lieu et place d'une « recension » à proprement parler du contenu intégral des soixante-sept chapitres, nous en parcourrons une sélection s'inscrivant dans notre propre horizon scientifique et orienté par notre curiosité personnelle à l'égard du monde de la musique contemporaine. En rendant ainsi compte de la façon dont nous avons appréhendé les deux volumes, nous espérons en premier lieu donner un aperçu de la façon dont ils pourront l'être dans d'autres perspectives.
- 3 Plutôt que d'évaluer la qualité intrinsèque des exégèses théoriques et analytiques éditées, nous explorerons ici deux des nombreuses strates de ces *Théories de la*

composition musicale au xx^e siècle à la faveur d'une série de forages. La première de ces strates sédimente les multiples façons dont les contributeurs ont répondu à l'invitation de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, et est par conséquent structurée par leur ligne éditoriale. On s'essaiera ainsi à évaluer la cohérence et l'intégrité scientifique des deux volumes. La deuxième strate laisse quant à elle entrevoir quelques richesses dans la perspective d'une exploitation sociologique. Cet ouvrage collectif peut en effet être considéré comme une « mine » pour une analyse du monde de la musique contemporaine. On interrogera ces volumes en tant qu'ils définissent les frontières de ce monde musical et nous explorerons les conséquences qui en découlent.

- 4 La lecture d'un ouvrage par le biais d'attentes personnelles débouche-t-elle nécessairement sur un compte-rendu biaisé ? En tentant de produire à partir de ces volumes une stratigraphie partielle du monde de la musique contemporaine, nous sommes conscient d'engager une réflexion en décalage vis-à-vis de la vocation première de ces *Théories de la composition musicale au xx^e siècle* : nous attendons certainement cet ouvrage et ses auteurs à un tournant qui ne se situe pas sur leur itinéraire – à moins bien sûr de déviations. Par ailleurs, nous verserons à dessein dans une certaine naïveté en traitant de la cohérence éditoriale à partir du seul produit fini, omettant par là-même nombre d'enjeux pragmatiques complexes afférents au long processus – plus de dix ans – dont ces deux volumes sont le fruit, processus qui ne s'est probablement pas déployé au sein d'un univers scientifique et éditorial idyllique.
- 5 Nos quelques coups de sonde n'ont pas valeur de modélisation. Ainsi, aussi déphasées que puissent éventuellement être nos attentes à l'égard du projet éditorial et de sa réalisation, nous souhaitons avant tout par leur « biais » apporter du grain à moudre aux discussions auxquelles cet ouvrage peut inviter. De fait, cette ressource satisfera probablement à de nombreux égards le lecteur ou la lectrice en quête d'informations sur les théories compositionnelles relatives aux figures canoniques du xx^e siècle. Néanmoins, nos attentes propres sont nourries par les mondes dans lesquels nous évoluons et les enjeux qui les traversent, ce qui peut justifier qu'un œil critique soit jeté entre autres sur le monde de la musique contemporaine et la vision du monde qui le structure, sa prétendue méritocratie et ses contradictions ; les deux volumes des *Théories de la composition musicale au xx^e siècle* présentent à ce titre une formidable opportunité. En ce sens, le regard critique que nous pouvons porter sur cet ouvrage est avant tout prétexte à discussions.

Encyclopédie collective sur les théories compositionnelles ou panorama par défaut ?

- 6 Au seuil de leur introduction aux deux volumes, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou s'appliquent à définir le concept de « théorie de la composition musicale » qui motive leur proposition éditoriale :

En première approximation, par « théorie de la composition » [...] nous entendrons l'exposé, l'explicitation ou l'interprétation d'un système régissant l'organisation d'œuvres ou de types d'œuvres musicales en les reliant à des principes. [...] Plus ou moins spéculative, formalisée et cohérente, la théorie est susceptible de se confondre avec la description normée d'un langage musical, et les frontières sont poreuses entre les notions de théorie, de technique, de système ou de méthode. Certes, rendre compte de procédés d'écriture musicale, revendiquer des traits significatifs d'un style ou d'un langage, ce n'est pas en soi faire acte de théorisation.

Mais cela le devient dès lors qu'il y a individualisation du langage et justification rationnelle de faits stylistiques : la théorie de la composition s'avère alors nécessaire ne serait-ce que pour mettre au point et énoncer, en le constituant comme acte, un langage personnel (p. 5).

- 7 Modestement qualifiée de « première approximation », cette définition n'en fournit pas moins d'emblée un cadre épistémologique sinon définitif, du moins amplement suffisant et suffisamment ample pour que ce concept se déplie avec une certaine fluidité dans la suite de l'introduction : étymologie, histoire, enjeux d'application, etc. Dans cette définition liminaire, les auteurs font explicitement mention de ce qui ne suffit pas à « faire acte de théorisation » ; ça n'est pour autant qu'en partie une délimitation en creux du périmètre : préciser les porosités d'un concept alors même que l'on n'en a pas encore esquissé les frontières, puis faire immédiatement un pas de côté – ou en avant – vers le compositeur qui se constitue un langage personnel, c'est avant tout laisser à chacun des soixante contributeurs le soin d'envisager au cas par cas autant de façons de s'approprier et de faire fructifier cette porosité.
- 8 À la Schola Cantorum, « la théorie de la composition était un instrument autant pédagogique qu'idéologique », lit-on dans le chapitre consacré à la figure de Vincent d'Indy (p. 68). Plutôt que de s'intéresser à l'emploi endogène que fait d'Indy du terme « théorie », Rémy Campos propose une mise au jour et une analyse exogènes des trois grands gestes théoriques sur lesquels est bâti le *Cours de composition musicale* : une théorie de l'histoire (la création musicale, issue d'une évolution organique à laquelle elle participe, est « un acte de tradition ») ; une théorie du plan tonal (R. Campos parle d'une « conception cursive du développement harmonique » fondée sur le cycle des quintes) ; et une théorie motivique procédant de la perpétuelle mise en regard d'éléments piochés dans le répertoire. Que ce cours de composition dispensé à la Schola puis pérennisé par l'édition soit à la fois « instrument d'analyse des œuvres et instrument de création » confère alors à la théorie compositionnelle de d'Indy une « circularité » (p. 90). La façon dont Campos appréhende cette théorie et ses enjeux est bien sûr gouvernée par l'univers esthétique et institutionnel du monde qu'il interroge ; Martin Kaltenecker, en prenant pour objet l'art radiophonique, doit de toute évidence déployer une méthode et une analyse reposant sur des fondements très différents :

Une théorie de l'art radiophonique traduit la plupart du temps une thèse sur l'écoute plutôt que sur des techniques de *composition*. Il n'y a guère de *Formenlehre* ou de traité radiophonique des formes, mais seulement des règles empiriques pour ordonner le mélange des musiques, des bruits et des paroles, de manière à tenir compte de la *perception* de l'auditeur ; de même, l'esthétique de la radio est essentiellement une « esthétique », une théorie, souvent implicite, de la bonne perception, qui définit un bon usage du trop-plein acoustique (p. 511).
- 9 Kaltenecker explore alors plusieurs figures et lieux essentiellement germaniques et français de la création radiophonique – de Hans Flesch au *Hörspiel*, de Paul Deharme à Pierre Schaeffer, jusqu'au paysage sonore, – et tente de démêler dans chaque cas l'articulation entre empirisme et formalisation théorique, et plus généralement ce qu'écrire pour la radio peut signifier. Dans le cas particulier de l'Allemagne des années 1920 par exemple, on élabore des « règles empiriques et plutôt négatives (de l'ordre d'un « point trop n'en faut ») pour manier et doser les éléments, sans aller jusqu'à en proposer des manuels ou traités ». L'idée de « règle empirique » formulée ici par Kaltenecker, capitale dans le périmètre de son chapitre, pourrait très bien être convoquée au sujet d'un grand nombre d'objets traités tout au long de l'ouvrage collectif.

- 10 Combien il aurait été souhaitable que les contributeurs à ces *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* se livrant sinon à un travail analogue à ceux de Campos et Kaltenecker, au moins à une réflexion faisant honneur de quelque manière que ce soit au projet éditorial, ne finissent pas minoritaires ! Quel sens y a-t-il en effet à consacrer au lien entre « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes » une quarantaine de pages s'il faut au lecteur attendre les deux dernières d'entre elles pour qu'apparaisse enfin l'idée de « théorie » et ce qu'elle peut engager ? Jésus Aguila se justifie alors par le fait que les protagonistes eux-mêmes aient « peu théorisé » l'apport des musiques européennes sur leur travail compositionnel ; si tant est que cela soit vrai, l'objet de l'ouvrage n'est-il pas précisément d'en tirer parti ? L'auteur se cache par ailleurs derrière une prétendue « difficulté d'appréhender les théories extra-européennes endogènes », propos que l'on pourrait cyniquement mettre en perspective avec le degré de limpidité des théories endogènes européennes. Plus glaçante est la conclusion du chapitre, qui commence ainsi : « Au fond, notre époque n'est pas encore prête à la formulation d'une théorie descriptive des apports extra-européens, et c'est tant mieux » (p. 1189). L'insolence en moins, Robert Piencikowski propose quant à lui une analyse relativement classique de la *Structure Ia* de Boulez, analyse que l'on doit s'appliquer à lire jusqu'à la toute dernière phrase pour enfin trouver une mention du terme « théorie »... employé dans une proposition négative : « contre toute attente, cette pièce liminaire ne tient en rien d'un manifeste inaugural d'une quelconque théorie sérielle ».
- 11 L'ambition de l'ouvrage collectif dirigé par N. Donin et L. Feneyrou n'était-elle pas de renouveler de chapitre en chapitre une interrogation sur le geste par lequel des compositeurs, des collectifs, voire des institutions théorisent leurs musiques ? Les ouvertures méthodologiques et épistémologiques que proposent les éditeurs restant lettre morte dans la majorité écrasante des contributions², il semble plus réaliste de se contenter en première instance de ce que ces deux volumes proposent bien plus banalement, à savoir un grand panorama des théories de la composition au XX^e siècle. On trouve ainsi matière à penser plutôt que pensée elle-même sous la plume de Marc Battier (« La composition concrète et acousmatique : Pierre Schaeffer, le Groupe de recherches musicales et leurs précurseurs »). « À la différence des courants des autres grands studios, propose Battier dans une introduction prometteuse, l'« école de Paris » procède avant tout par concepts. Cette volonté théorique, constamment réaffirmée, donne un caractère unique à ce mouvement » (p. 689). Pour trouver des prolongements et une mise à l'épreuve de cette hypothèse, le lecteur devra parfois lire entre les lignes de ce chapitre, le plus souvent interroger lui-même le matériau : comment la musique concrète révolutionne-t-elle l'articulation entre théorie et pratique ? La démarche expérimentale du « Concert collectif » se substitue-t-elle à la théorie ? Hormis lorsqu'il mentionne la façon dont le terme « acousmatique » promu par Bayle « rend visible le nouveau statut théorique de l'objet musical » (p. 708) et lorsqu'il distingue la finalité du *Traité* de Schaeffer de celle du *Guide* de Chion, Marc Battier se contente *in fine* de retracer – avec une grande clarté – les problématiques qui ont traversé l'histoire de la musique acousmatique.
- 12 De même, aussi précieuse que soit la très longue synthèse de Makis Solomos sur la façon dont le timbre devient « catégorie » de l'écoute ou/et de la composition (« Timbre et son »), l'aller-retour entre des exemples musicaux et des citations de compositeurs ne vaut pas réflexion sur les théories de la composition. En proposant

une tripartition des approches du timbre en timbre-objet, timbre-spectre et timbre-son, Solomos « théorise » de façon intéressante les productions du XX^e siècle ; pourtant, l'objet de l'ouvrage n'est pas de théoriser en musicologue son objet – il y a bien d'autres endroits pour le faire – mais de revenir sur les théories élaborées, convoquées, travaillées par les compositeurs eux-mêmes. De chapitre en chapitre, l'on a alors cette désagréable impression de voir défiler un cortège de musicologues qui, au lieu de se saisir de l'occasion de faire un pas de côté par rapport aux musiques du XX^e siècle dont ils sont spécialistes, ne font qu'occuper opportunément l'espace de publication qui leur est offert. De Helga de la Motte-Haber, qui se livre à un aller-retour somme toute classique en analyse musicale entre des œuvres de Varèse et certaines des citations de ce compositeur³, à Keith Potter, qui propose d'envisager *a posteriori* sept « stratégies » sous-tendant le minimalisme sans s'interroger sur la portée théorique de ces stratégies, on se prend à se demander quel type de malentendu peut avoir conduit à une telle contradiction entre le projet des éditeurs – qu'il s'agisse d'interroger les théories compositionnelles ou plus simplement d'en dresser un panorama – et les contributions de nombreux auteurs.

- 13 Le fossé est flagrant entre l'introduction des éditeurs et un trop grand nombre de contributions ; il l'est d'autant plus entre ces contributions d'une part, et celles de Laurent Feneyrou et Nicolas Donin eux-mêmes d'autre part. Le chapitre que le premier consacre entièrement à Pierre Boulez traite dès les premières lignes du statut de la théorie compositionnelle chez ce compositeur vis-à-vis des autres dimensions de son travail : critique, analytique, esthétique. Didactiquement, L. Feneyrou met alors au jour dans les écrits de Pierre Boulez trois moments de théorie « au sens le plus strict, celle qui instaure des lois musicales selon un système cohérent » (p. 992) : un premier moment de « généralisation et systématisation de la technique dodécaphonique » ; un second, correspondant à *Penser la musique aujourd'hui*, d'approfondissement et d'élargissement par la logique et les mathématiques procédant par axiomatisation ; un troisième, celui des cours au collège de France, où l'on compose désormais avec la perception de l'œuvre et où la question du « sens » retrouve ses droits. L. Feneyrou se contente certes d'une présentation quelque peu austère de ces trois moments théoriques de Boulez, mais le « contrat » avec le lecteur n'en est pas moins rempli à la faveur d'une expertise évidente.
- 14 Nicolas Donin propose quant à lui une contribution de haut vol, sur laquelle nous serons amené à revenir (« L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? »), consacrée à la façon dont un compositeur peut dans ses écrits engager à la fois « une réflexivité à l'égard de son activité créatrice et un travail d'analyse musicale de ses propres œuvres » (p. 1631). N. Donin met notamment en regard les efforts de deux compositeurs dont les auto-analyses sont sous-tendues par des enjeux antagoniques : « Ainsi la démarche de Schoenberg, en indexant l'auto-analyse sur le sujet en train de réfléchir au produit de la création passée, contraste-t-elle avec celle d'un Schaeffer plutôt soucieux de garantir l'ouverture indéfinie du processus de recherche musicale, qui rebondit de situation incertaine en œuvre inaccomplie » (p. 1643), tout en soulignant que « la frontière entre connaissance de soi et mise en scène de soi est poreuse » dans les deux cas, ce qui demande une certaine vigilance au musicologue. Cette exégèse ainsi que celles portant sur quelques autres figures de compositeurs du XX^e siècle permettent alors à N. Donin de dérouler une conclusion magistrale sur la démarche

auto-analytique jusque dans ses limites, conclusion qui nous renseigne par capillarité sur les autres gestes théoriques.

- 15 Comme précisé en introduction du présent compte-rendu, nous n'avons bien sûr pas eu le loisir de parcourir l'ensemble des soixante-sept chapitres contenus dans les deux mille pages en deux volumes des *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Nous avons donc procédé par coups de sonde minutieux et sincères au sein d'un tiers des contributions⁴. De cette poignée, il n'était ni utile ni possible pour l'exploration de cette première strate d'en mentionner plus d'une douzaine, que nous estimons représentative de notre parcours : quatre chapitres – dont deux des éditeurs – répondaient aux attentes suscitées par l'introduction, huit ne le faisaient pas ou très peu. Loin de nous l'idée de nier la qualité intrinsèque de tous ces chapitres « hors-dossier » ; certains participent bon an mal an d'une connaissance encyclopédique de certaines figures, tendances et institutions de la musique savante du XX^e siècle. Il ne semble néanmoins pas souhaitable de considérer cette somme comme une encyclopédie : d'une part parce que la ligne éditoriale, que certains auteurs ont suivie, perdrait à nouveau en vertus heuristiques ; d'autre part parce que d'autres critères président à la qualité d'une encyclopédie, critères que les *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* ne se sont pas donnés pour vocation de remplir. Que conclure alors de ce projet colossal, sinon que le lecteur en quête d'élaborations scientifiques solides sur les théories compositionnelles restera probablement sur sa faim⁵ ?
- 16 Le pianiste Pierre-Laurent Aimard invite dans sa préface les interprètes à se saisir de ces théories qui peuvent participer à accroître le sens qu'ont les œuvres tant auprès d'eux que de leurs publics. Il est donc d'autant plus malheureux que tant de contributeurs n'aient pas joué le jeu de l'*explicitation* des théories compositionnelles, de leurs significations ainsi que de leurs enjeux esthétiques, analytiques, politiques et interprétatifs. Certes, N. Donin et L. Feneyrou invitent à considérer dans certains cas des « théories implicites » ; mais cette issue, filtrée – il faut qu'existe « une ligne de fuite aidant à passer d'une systématité potentielle à une systématité effective » (p. 13), – n'a rien de commode : elle exige du musicologue un réel effort d'*explicitation* et ne peut en aucun cas devenir un cache-sexe.

Perspective sociologique sur les théories de la composition musicale au XX^e siècle

- 17 Ces volumes s'avéreront peut-être un gisement intéressant pour une sociologie du monde de la musique contemporaine : ils peuvent être lus comme une tentative de définir un champ et une époque de la part des acteurs du champ eux-mêmes. Il est alors éclairant de considérer les choix opérés, en premier lieu en matière de droit de cité. Il semblerait en effet que les valeurs du champ aient été adoptées sans faire l'objet d'une réflexion conséquente : les compositeurs consacrés dans le champ se voient corollairement accorder une importance dans cet ouvrage. Il n'y a pas plus de place ici qu'il n'y en a historiquement eu dans le champ de la musicologie pour une analyse des modalités d'émergence de ces hiérarchies.
- 18 Pour illustrer ce propos, notre forage se concentrera désormais sur une zone particulière de ces deux immenses volumes tout en sondant occasionnellement d'autres chapitres. Il s'agit de la section « Trajectoires » qui ouvre le second volume par des

chapitres sur l'œuvre théorique de compositeurs individuels : John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis, György Ligeti, Luciano Berio et Elliot Carter. Ces compositeurs sont présentés comme des individus animés par une passion, étonnamment dépourvus d'attaches sociales, existant seulement dans un monde d'idées, sans préoccupations économiques ou matérielles. Il s'agit là précisément de la figure du compositeur qu'ont tant décrite les musicologues de la génération post-1980, de la *new musicology* et des courants apparentés, à savoir cette figure de l'artiste autonome qui vit hors des influences sociales et économiques. Cette représentation est au diapason de l'orientation moderniste générale de ces *Théories de la composition*, destinées à un lectorat acquis à la cause, composé notamment de musicologues et de praticiens qui vont vouloir revenir sur le *xx^e* siècle avec le désir de comprendre ce qu'il s'y est produit. Cette projection est manifeste dans le grand geste que constitue la préface de Pierre-Laurent Aimard précédemment évoquée : le pianiste considère que notre époque demande que l'on « [prenne] la mesure du chemin parcouru, des acquis et des blocages, pour finalement aborder l'avenir avec une conscience revivifiée » (p. 3). Aimard se présente lui-même comme un « vecteur de transmission » (p. 3) ; émettons l'hypothèse qu'il en va de même pour ces volumes. Préfacé de la plume de l'un des interprètes les plus influents de la musique contemporaine, cet ouvrage prend une tonalité messianique : il accompagnera l'œuvre des compositeurs-élus à travers les eaux troubles et imprévisibles de la postérité. Aimard insiste en ce sens sur le devoir militant de l'interprète, dévoué à offrir une reconnaissance à un répertoire qui « n'est pas suffisamment connu, représenté ou compris ». Avec cette préface, nous sommes ainsi introduits de plain-pied en territoire moderniste, territoire qu'une postérité mythifiée structure en rendant justice aux pratiques.

- 19 Cette impression dérive peut-être en partie des règles du jeu formulées par les coéditeurs dans leur introduction. Les contributeurs devaient en effet *a minima* donner une « présentation générale du corpus théorique existant ; [faire] référence à des passages précis d'œuvres et d'écrits ; [... discuter] de la relation entre œuvre(s) et théorie(s) ; [et expliciter] des notions, concepts et propos herméneutiques » (p. 16). Il ne s'agit donc pas de traiter du contexte dans lequel une théorie a évolué ni d'en appréhender la réception – même si ces questions sont souvent soulevées au détour des chapitres. De fait, la section « Trajectoires » se positionne bien loin du territoire de la musicologie postmoderne : des débats tels que celui de la dichotomie entre texte et contexte sont entièrement absents, tout comme l'est toute forme de constructivisme social, et tout comme le sont plus particulièrement le discours postcolonial ou les travaux sur le genre – qui sont les principales entrées par lesquelles la *new musicology* a fait exploser les méthodologies existantes. On voit ainsi ces volumes parier sur la pertinence des méthodologies traditionnelles de la musicologie. L'idée est bien d'écouter en premier lieu les mots du compositeur lui-même, ce qui est explicitement demandé par les éditeurs dans leur introduction. L'impression qui en découle est alors celle d'une musique faite uniquement par des compositeurs – au diable les mondes ou champs de l'art. Cette figure du compositeur désocialisé trouve son parangon dans l'index, étonnamment divisé en deux sections : les personnes et les œuvres. Il est troublant, dans un livre qui se dit consacré aux théories de la composition, de ne pas pouvoir se tourner vers l'index pour y trouver, par exemple, la nouvelle complexité, l'art sonore, ou le conceptualisme.

- 20 Ceci étant dit, ces volumes sont d'une très grande valeur, en tant qu'ils font état d'une analyse endogène d'un monde de l'art. Ainsi, leur lecture est particulièrement fructueuse en parallèle d'études sur la musique contemporaine ou sur les mondes de l'art du point de vue des sciences sociales. Mentionnons ici un exemple : l'analyse par Laurent Feneyrou du travail théorique de Boulez dérivant du – et informant le – processus compositionnel menant à *Répons* constitue un contrepoint riche à l'analyse que proposait Georgina Born des conditions entourant la création de cette œuvre⁶. Born n'allait pas jusqu'à sonder les mécanismes esthétiques internes du processus compositionnel – son objet se cantonnait aux conditions sociales entourant le processus –, ce qui nous laissait avec un sentiment de frustration s'agissant des détails concrets du travail intellectuel réalisé au sein du contexte social qu'elle décrit. C'est précisément de ces détails concrets que nous informe Laurent Feneyrou, porté toutefois par une vision de la théorie comme étant quelque chose surgissant intact de l'esprit divin du compositeur.
- 21 Ces volumes sont en outre représentatifs d'un changement qui s'est opéré au fil du xx^e siècle, où l'on a accordé toujours plus d'intérêt aux mots du compositeur⁷. Sans que cela soit explicité comme tel, on trouve une allusion à ce changement hors de la section « Trajectoires » dans la contribution déjà mentionnée de Nicolas Donin, qui insiste sur le fait que l'entretien soit devenu le mode d'expression privilégié des compositeurs de la deuxième moitié du xx^e siècle, supplantant l'écriture de textes théoriques. En découle une évolution du rôle du musicologue : en écrivant un texte théorique, le compositeur rencontre d'une certaine manière le musicologue sur son terrain ; mais lorsque le compositeur répond à un entretien, on attend alors du musicologue qu'il fournisse un cadre pour que le compositeur puisse s'exprimer. Cela n'empêche pas le musicologue d'appréhender ultérieurement le texte qui en résulterait comme objet de son analyse, mais cette situation illustre une évolution notable de sa relation au compositeur. Donin observe par la même occasion une méfiance croissante à l'égard de la théorisation en tant que telle, qui cède alors le pas à une forme d'analyse bien plus personnelle et introspective – ce que Donin nomme « auto-analyse ». Ceci implique à nouveau une évolution disciplinaire : le compositeur se saisit d'éléments qui étaient auparavant de la compétence des musicologues – ceux de l'analyse – et se les applique à lui-même, renforçant par là-même l'importance et le rôle conférés au récit fourni par le compositeur au détriment de ceux provenant d'autres sources.
- 22 Les chapitres présentés dans la section « Trajectoires » semblent s'être donnés pour mot d'ordre « Les faits, et juste les faits » : le compositeur est pris au mot, et les influences extérieures ne sont pas explorées – sauf dans de rares cas – ; l'objectif n'est pas non plus de parvenir à une compréhension plus large des implications de l'œuvre théorique d'un compositeur ou de sa réception – synchronique ou ultérieure à son élaboration. Le lecteur doit alors se contenter de supposer que les théories présentées sont pertinentes – voire influentes – étant donné qu'elles figurent dans cet ouvrage, et le simple fait d'y figurer leur accorde ce statut. Le chapitre que Makis Solomos consacre à Iannis Xenakis constitue néanmoins une exception notable à ce que nous affirmons ici. Dans sa deuxième contribution à ces deux volumes, l'auteur s'intéresse cette fois au rôle de la théorisation et à ses origines ainsi qu'à ses contradictions dans l'œuvre de Xenakis, et propose le seul chapitre de la section « Trajectoires » présentant une réflexion sur la réception par l'auditeur et sur l'effet qu'ont les théories sur ce dernier. Le compositeur est ici influencé par des facteurs externes ; il en découle une image,

bien plus claire que dans les autres chapitres de cette section, d'une trajectoire intellectuelle située. Solomos s'interroge ainsi sur la façon dont la théorie et la pratique peuvent ou non être liées : « la pratique [...] tend à s'autonomiser de la théorie, voire à entrer en contradiction avec elle » (p. 1071). Le lecteur en vient alors à se poser une question qui l'est malheureusement très peu au fil des chapitres : quel est le rôle de la théorie dans ce champ ? Est-ce un moyen de produire des œuvres, ou de fédérer des écoles compositionnelles ? D'autres recherches nous font pencher pour la seconde option⁸ : les théories fédèrent des individus plus qu'elles ne produisent d'œuvres musicales qui leur correspondent docilement. S'agissant de Xenakis, Solomos remarque ainsi qu'il produit souvent une unique pièce à partir d'une théorie donnée avant de passer à une autre idée. Il en déduit que la pratique est largement indépendante de la théorie dans l'œuvre de ce compositeur, ce qui lui fait dire du mot « théorie » qu'il ne serait pas le plus approprié pour qualifier le travail intellectuel de Xenakis, dont le moteur de la création se situerait bien plus du côté de la pratique : « [la pratique] est largement autonome et, souvent, elle dynamite [la théorie] » (p. 1077). Solomos préfère alors employer le terme « theoria », qui dénote une manière de voir plutôt qu'un outil, ce qui à ses yeux décrit avec plus d'acuité l'œuvre intellectuelle de Xenakis.

- 23 Cela nous amène à réfléchir sur le rôle de l'analyste, qui est souvent amené à observer des « erreurs » dans l'application d'une théorie à une œuvre musicale, ou à faire état des cas de compositeurs qui vont jusqu'à faire confiance à leur intuition ou à leur oreille. Il serait en effet plus productif de considérer ces disjonctions entre théorie et pratique comme la norme, les pièces appliquant docilement une théorie ou un système à la lettre constituant alors l'exception. Mais la théorisation explicite est valorisée en elle-même et pour elle-même dans ce champ, que les théories soient strictement appliquées ou non. Si l'on s'essaie alors à partir de la section « Trajectoires » à identifier les valeurs informant la musique contemporaine du ^{xx}e siècle, deux idées-clefs structurelles émergent : celle d'un désir d'unité dans la relation entre les parties et le tout, et celle de la théorisation explicite. Ces deux notions se manifestent dans chacun des portraits de compositeurs – la deuxième n'étant bien sûr pas surprenante étant donnée la ligne éditoriale de l'ouvrage, – mais il est probant de considérer désormais la manière dont elles tracent une cartographie du monde artistique en question.
- 24 Lorsque l'on évoque la théorisation explicite comme valeur en elle-même et pour elle-même, il est intéressant de prendre note de l'avertissement ouvrant l'article de Heribert Henrich sur Bernd Alois Zimmermann : « il est difficile de parler d'une théorie musicale propre à Bernd Alois Zimmermann » (p. 1041) ; ou de l'affirmation de Flo Menezes selon laquelle Luciano Berio « n'avait pas de prétentions théoriques » (p. 1096). Ce qui suit dans les deux cas est une explication de la façon dont leurs écrits peuvent néanmoins être interprétés comme des théories de la composition musicale. Cela donne au lecteur l'impression que certains de ces compositeurs et mouvements ont été intégrés « de force » dans la charpente proposée par le livre. À quelles fins ? Pour que deux volumes de cette ampleur soient consacrés au fait de théoriser la musique, il faut bien que cela ait une certaine valeur à quelque égard. C'est la prémisse implicite sous-tendant cet ouvrage : s'il importe de savoir ce que théoriser veut dire, et si cela importe suffisamment pour que la discussion s'épanouisse sur plus de mille huit-cent pages, c'est que théoriser est en soi une bonne chose ; ceux qui le font méritent donc d'être reconnus pour cela – le raisonnement est circulaire. Cette posture est explicite dans la vision qu'a Elliot Carter de Charles Ives : « Si [Carter] revendique

l'héritage de Charles Ives, notamment dans l'élaboration de polyrythmes, il se montrera toujours critique envers l'absence d'assise théorique de ces réalisations, qui manquent souvent d'une cohésion globale » (p. 1122). Ici, les valeurs jumelles de cohérence et de théorisation sont explicitement comprises comme des éléments à juger favorablement.

- 25 Face à un ouvrage qui se donne pour mission de fournir des outils aux futurs interprètes et étudiants de la musique du ^{xx}e siècle, il est rageant de réaliser que non seulement aucune compositrice n'est présente dans la table des matières, mais également que l'on peine à en trouver dans l'index. La seule compositrice à bénéficier de quelque chose de l'ordre d'une analyse de son travail est Kaija Saariaho, dans le contexte d'une discussion du spectralisme (p. 1620-1623). L'écrasante majorité des autres compositrices présentes dans l'index, de ce que nous avons pu constater, figurent en fait ou en note de bas de page, ou dans une liste de compositeurs et compositrices visant à exemplifier un propos concernant un compositeur masculin. Cela est certes représentatif – comme l'est le livre en général – du champ de la musique contemporaine du ^{xx}e siècle. Précisons alors que les raisons à cela tiennent notamment à un système spécifique de valeurs qui est incarné par ces deux volumes : la théorisation explicite du processus compositionnel est valorisée, tandis que le travail théorique sur la relation entre la musique et les autres arts ou médias est explicitement exclu (p. 17). En somme, cet ouvrage collectif nous fournit incidemment l'occasion de comprendre quelques-uns des mécanismes qui ont mené à l'exclusion durable des femmes de nombreux discours sur la musique contemporaine : tous les sous-genres de la musique contemporaine ne sont apparemment pas égaux, et si ceux dans lesquels les femmes sont le plus présentes sont systématiquement dévalorisés, alors nous pouvons parier sur la pérennité de cette vision inéquitable. Au cas où cette inégalité se maintienne effectivement, il sera nécessaire de regarder de près les valeurs qui structurent ce champ et de garder activement à l'esprit leurs effets⁹.

NOTES

1. HUGILL, Andrew, « Théories de la composition musicale au ^{xx}e siècle (2 vols) edited by Nicolas Donin and Laurent Feneyrou. Symétrie, 2014. €395.00 », in *TEMPO*, Vol. 68, N° 270, octobre 2014, p. 105-108.

2. On pense particulièrement à cette proposition : « De même, il nous faut tenter de distinguer, dans les écrits d'artistes pouvant alimenter la reconstruction d'une théorie, entre le registre de l'exposé théorique et le registre du simple commentaire sur les œuvres, destiné à encadrer leur réception plutôt que leur fondement et leur production. Il convient en somme de mesurer constamment le degré de pertinence théorique des discours, de questionner et de moduler, selon les cas, la prise en compte de la parole des compositeurs » (p. 13).

3. On peut mentionner dans la même veine le travail de Watara Miyakawa sur l'avant-garde japonaise : la façon particulière dont Takemitsu pense sa musique ne laisse-t-elle pas entrevoir des nœuds théoriques dignes d'être interrogés, au-delà du seul concept de « fleuve de sons » ?

4. Nous avons veillé à ce que chacun des huit regroupements de chapitres soit équitablement traité.
 5. Il est par ailleurs loin d'être certain que les contributions proposées, prises indépendamment « pour ce qu'elles sont », soient à la pointe de l'actualité musicologique domaine par domaine. Nous ne nous estimons néanmoins pas en mesure d'en juger ici ; on notera simplement que la lenteur du processus éditorial menant à d'aussi gros ouvrages n'est probablement pas pour juguler d'éventuelles inerties en la matière.
 6. BORN, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995.
 7. DUCHESNEAU, Michel, DUFOUR, Valérie, BENOIT-OTIS, Marie-Hélène (éd.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Vrin, 2013.
 8. IDDON, Martin, *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
 9. Nous tenons à remercier Annelies Fryberger pour ses conseils avisés au sujet du champ de la musique contemporaine, de ses structures et de ses enjeux ; son aide nous a été essentielle tout au long de ce travail de recension.
-

AUTEURS

BENOÎT HAUG

Benoît Haug est doctorant au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR - Tours) en musicologie sous la direction de Xavier Bisaro et en anthropologie sous la codirection d'Albert Piette (LESC - Nanterre). À la croisée des études sur l'interprétation et des sciences sociales, son travail s'ancre dans une approche ethnographique pour interroger les interprétations actuelles des musiques anciennes.