

THÈSE DE DOCTORAT  
PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES  
COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTENTION DU  
DOCTORAT ÈS ART (PHILOSOPHIE)

PAR  
JEAN PARÉ

LANGAGE MUSICAL ET EXPRESSION DE L'ÊTRE

FÉVRIER 2000

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> . . . . .	1
--------------------------------	---

<b>INTRODUCTION</b> . . . . .	1
-------------------------------	---

### CHAPITRE PREMIER

<b>La méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger</b> . 6	
1- Le faire-voir. . . . .	6
1.1 Le concept de phénomène . . . . .	9
1.2 Le concept de <i>Logos</i> . . . . .	19
2- Le laisser-être . . . . .	37

### CHAPITRE DEUXIÈME

<b>Le langage musical de Pierre Boulez</b> . . . . .	61
1- Ceux qui ont influencé Boulez . . . . .	62
1.1 Influences musicales générales. . . . .	62
1.2 Influences wagnériennes en particulier . . . . .	73
1.3 Influences extra-musicales générales . . . . .	79
1.4 Influences mallarméennes en particulier. . . . .	90
1.4.1 La portée métaphysique de la musique. . . . .	90
1.4.2 L'union de la musique et de la poésie. . . . .	98
1.4.3 La musique et la poésie comme religion. . . . .	102

2- <i>Éclat</i> : analyse de l'oeuvre. . . . .	146
2.1 Rôle de l'analyse musicale. . . . .	146
2.2 L'écriture musicale . . . . .	155
2.3 L'oeuvre comme modèle. . . . .	159
2.4 Le temps musical et le dire du matériau:	
trajectoire et timbre. . .	164
2.4.1 La liberté et la spontanéité du geste. . . . .	167
2.4.2 La contemplation. . . . .	177
2.4.3 Timbres musicaux et temps d'arrêt . . . . .	185

## CHAPITRE TROISIÈME

<b>Philosophie et musique . . . . .</b>	<b>190</b>
1- Le potentiel opératoire des concepts heideggériens dans	
l'analyse d' <i>Éclat</i> . . . . .	191
2- La portée ontologique de l'oeuvre d'art. . . . .	204
3- Une philosophie renouvelée de la musique. . . . .	229
3.1 Le matériau artistique:	
l'esprit et le style de l'oeuvre musicale. . . . .	229
3.2 L'artiste et la soif de créer. . . . .	236
3.3 L'imagination créatrice. . . . .	241
3.4 <i>Éclat</i> : modèle de communication et de connaissance. . . . .	246
3.5 Religion, musique et métaphysique: le sens sacré de	
l'art musical et le rêve d'une communauté artistique. . .	249

<b>CONCLUSION.</b> . . . . .	257
<b>ANNEXE A.</b> . . . . .	278
<b>ANNEXE B.</b> . . . . .	279
<b>ANNEXE C.</b> . . . . .	280
<b>ANNEXE D.</b> . . . . .	281
<b>ANNEXE E.</b> . . . . .	282
<b>ANNEXE F.</b> . . . . .	283
<b>ANNEXE G.</b> . . . . .	284
<b>ANNEXE H.</b> . . . . .	285
<b>ANNEXE I.</b> . . . . .	286
<b>ANNEXE J.</b> . . . . .	287
<b>BIBLIOGRAPHIE.</b> . . . . .	288
<b>LEXIQUE DES TERMES MUSICAUX.</b> . . . . .	298

\*\*\*

## REMERCIEMENTS

Il m'aura fallu plusieurs années avant que je ne réalise mon vœu de remettre ce travail de recherche traitant de philosophie et de musique. Tout jeune, déjà, je me sentais attiré par ces disciplines. D'avoir eu la chance de mener à ce point l'étude de mes deux domaines de prédilection est une satisfaction que je désire partager avec ceux et celles qui m'ont encouragé d'une manière constante. Le premier *merci* s'adresse à mes parents: Doris et Mario Paré. Grâce à leur exemple d'altruisme mais aussi d'amour du travail, j'ai développé cette ténacité nécessaire à la poursuite d'un projet de vie basé sur la valeur humaniste de l'intellectualisme. Le second remerciement *demeure dans la famille* puisqu'il est destiné à un autre modèle de persévérance et de don de soi: Madame Florina Joly, ma grand-mère maternelle aujourd'hui décédée, mais pour laquelle j'éprouve toujours beaucoup d'affection et d'admiration. Je m'en voudrais de ne pas mentionner le support de mes collègues de travail: en particulier celui de Monsieur Robert Lacroix, professeur de mathématique qui possède ce don exceptionnel de savoir faire jaillir chez l'autre le meilleur de lui-même, ainsi que la généreuse ouverture d'esprit de la direction de mon établissement d'enseignement: le Séminaire Salésien de Sherbrooke. Aux dix beaux enfants dont je suis l'heureux père, je désire témoigner ma gratitude pour avoir si bien accepté que *papa* n'ait pas pu *jouer* avec eux aussi souvent que ceux-ci l'auraient désiré, *parce qu'il devait travailler à sa*

*thèse de doctorat*. J'espère au moins leur avoir transmis, par mon acharnement à la recherche, le goût du dépassement, de l'étude et le désir du partage des connaissances. Je ne saurais, bien entendu, passer sous silence l'apport de mon directeur Alexis Klimov qui a su m'amener à améliorer ma qualité d'écriture. Merci à ma codirectrice de thèse, Madame Suzanne Foisy, qui m'a motivé afin que je précise le sens de mon langage et, partant, le sens de ma pensée. Monsieur Laurent Giroux, professeur de philosophie à l'Université de Sherbrooke, m'a fait bénéficier de sa grande connaissance de Martin Heidegger tout en m'encourageant à approfondir d'une manière personnelle mon analyse des concepts heideggériens; je ne lui en serai jamais assez reconnaissant. En terminant, je tiens à remercier profondément celle qui est, plus qu'une charmante épouse, plus que la patiente mère de nos enfants, une véritable partie de moi-même, une compagne sur laquelle je peux toujours compter et à qui je dois énormément, étant une partenaire intellectuelle précieuse dotée d'une générosité et d'un amour des êtres comme on en rencontre peu au long d'une vie, mon amie, Brigitte.

L'auteur

\*\*\*

## INTRODUCTION

Cette thèse se divise en trois parties. La première, *La méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger*, prend la forme d'une présentation organique, articulée et serrée, des concepts heideggériens en fonction de leur potentiel opératoire dans l'analyse de la composition musicale de Pierre Boulez. La deuxième, *Le langage musical de Pierre Boulez*, démontre, dans un premier temps, les influences du langage de ceux qui ont façonné la pensée de Boulez et fait, dans un deuxième temps, l'analyse musicale de l'oeuvre *Éclat*. La troisième partie, qui s'intitule *Philosophie et musique*, se divise en trois temps: un premier, qui se sert du cadre théorique de la première partie de la thèse afin d'aborder l'oeuvre *Éclat* mais pour accéder rapidement à un deuxième, qui élargit considérablement le cadre des concepts heideggériens en ne les confrontant plus exclusivement à l'oeuvre *Éclat* mais selon la portée ontologique de l'oeuvre d'art. Le troisième temps amène à des considérations philosophiques et musicales plus ouvertes cheminant ainsi vers une philosophie de la musique renouvelée.

Exposant la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger dans ses principes fondamentaux, mais aussi l'oeuvre musicale de Boulez *Éclat*, l'hypothèse est que la philosophie heideggérienne permet de mieux comprendre la façon dont le matériau sonore est traité dans la composition boulézienne.

De plus l'ensemble de la thèse se veut un tremplin afin de favoriser une compréhension accrue de l'un comme de l'autre des deux

auteurs. En effet, le <faire-voir> et le <laisser-être> expliqués aux paragraphes sept et dix-huit dans *Être et temps*, donnent à penser un mode de traitement particulier des matériaux sonores et, en retour, la manière dont ceux-ci sont traités dans *Éclat* favorise une meilleure connaissance du phénomène recélé.

La phénoménologie heideggérienne est une méthode d'investigation dont l'objet thématique est l'être de l'étant; mettre en relief cet être est la tâche de l'ontologie. La phénoménologie est ainsi un mode de traitement en rapport avec l'être de l'étant. Pour Heidegger, la question du sens de <être> est la question fondamentale de la philosophie et la manière de la traiter, phénoménologique.

La phénoménologie s'attache au <comment> de la confrontation directe avec les choses elles-mêmes et entre elles; elle est un moyen d'investigation qui lie l'être-là aux choses mêmes.

Comment dès lors comprendre la phénoménologie ainsi décrite, en rapport avec la structure compositionnelle d'*Éclat* qui s'attache d'abord aux matériaux sonores dans «ce qu'ils ont à nous dire» [Boulez]? Comment envisager ce <zu den Sachen selbst> «droit aux choses mêmes» [Heidegger]? Dans quelle mesure cerner la «chose musicale», l'objet sonore, comme un mode de l'être?

La musique d'*Éclat* peut être considérée comme phénoménologique, car elle est originairement enracinée dans la confrontation avec les choses elles-mêmes, les divers matériaux sonores.

Afin de souligner, pour Boulez, l'importance extrême de l'usage spécifique de tel ou tel <phénomène> sonore dans son oeuvre *Éclat*, en voici d'ores et déjà, une description: destinée à être exécutée par un orchestre de chambre de quinze instrumentistes et un chef, elle nécessite deux groupes d'instruments: neuf instruments de résonances dont le son, s'il n'est pas entretenu, s'évanouit progressivement (le vibraphone, par exemple) et six instruments à sons soutenus, dont le son meurt immédiatement dès qu'on cesse de le soutenir (la trompette, par exemple).

Le premier groupe se compose donc d'instruments résonnants dont la désinence du son est progressive même s'il n'est pas entretenu; il y a une vie du son en lui-même durant ce temps à l'intérieur duquel l'instrument se manifeste par lui-même.

Le deuxième groupe fait appel à des instruments qui ne peuvent pas, après l'attaque des instrumentistes, résonner par eux-mêmes. La manifestation sonore de l'étant nécessite ici l'apport direct de l'être-là durant toute la durée de son émission.

D'autre part, la majeure partie d'*Éclat* est constituée de fragments musicaux à l'intérieur desquels sont insérées de petites structures mobiles, composées de note(s) (une ou plusieurs) attribuée(s) à un ou plusieurs instruments à la fois mais dont la particularité est de s'articuler de façon mobile.

Le chef d'orchestre, à l'écoute du matériau sonore, possède la liberté d'intervention à l'intérieur de ces structures mobiles; interliaison entre l'être-là et l'étant...

Comme il n'existe, à ce que nous sachions, aucun livre ni étude dont l'objet soit la confrontation du matériau sonore chez Boulez avec l'hypothèse du phénomène recélé chez Heidegger, la consultation de plusieurs ouvrages portant sur des questions précises et qui permettent de montrer que ce lien peut exister fut nécessaire. Pour le chapitre premier, *Être et temps* est le livre de référence et, bien que pour le chapitre deux, la partition d'*Éclat* soit essentielle, un certain nombre de volumes, couvrant des sujets divers (langage, poésie, religion...), durent être consultés afin de mieux éclaircir le cheminement particulier de l'esthétique musicale boulézienne; il en va ainsi pour le dernier chapitre.

Précisons l'orientation méthodologique quant à l'utilisation des écrits de certains commentateurs. Ils serviront à ajouter plus de clarté à l'étude des différents éléments de notre sujet. Concernant, par exemple, l'abondance des citations du livre de Suzanne Bernard sur Mallarmé: elles n'ont d'autre but que de mieux définir le difficile aspect que constitue l'apport du poète français au développement du mouvement symboliste et, par conséquent, à l'esthétique musicale de Pierre Boulez. Analyste incontournable, Suzanne Bernard sera la référence de base du passage consacré à Stéphane Mallarmé (chapitre deuxième, section 1.4).

L'«historicité» poétique et musicale du début du deuxième chapitre ne vise qu'une meilleure compréhension de l'évolution d'un langage musical qui aboutit aux notions bouléziennes de pensée circulaire (où il n'y a ni commencement ni fin), de langage du matériau sonore, de but, de directionnalité, de liberté et de contemplation. Ceci, afin de préparer le terrain, non seulement à la compréhension d'*Éclat* mais aussi, pour la mise en relation des concepts de Heidegger et de Boulez en rapport avec

l'être car comme le philosophe, le musicien prône la «libération de l'interprétation technique de la pensée» au profit de «la relation de l'être à l'essence de l'homme» ou, plus concrètement, l'affranchissement du langage de sa nature usuelle, de ses assujettissements à une quelconque grammaire afin qu'il redevienne «poésie».

L'alliance de la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger avec l'analyse musicale de l'oeuvre *Éclat* nous conduira à une nouvelle philosophie musicale.

Heidegger et Boulez, mariage manifestement fécond, donneront donc naissance, comme nous serons à même de le constater au dernier chapitre de cette thèse, à une philosophie de la musique où l'artiste se laisse atteindre par le langage du matériau sonore. Ce «se-montrer» sonore (selon l'étymologie du terme phénomène), par sa disponibilité à être capté sous la forme d'oeuvre musicale est, à son tour, source d'étonnement pour quiconque entrant en son contact accepte de s'en laisser pénétrer, puis transformer.

Par ailleurs, pour une meilleure compréhension du texte, il importe de retenir que notre raisonnement s'édifie sur les bases du discours philosophique sur l'être. L'appariement du langage musical de Boulez rencontré dans *Éclat* et du discours philosophique de Heidegger selon la méthode de l'investigation phénoménologique constitue une association inédite; l'étude de cette adjonction va dans le sens d'une perpétuation des études phénoménologiques actuelles.

# CHAPITRE PREMIER

## La méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger

### 1- Le faire-voir

Au paragraphe no.7 de *Être et temps*, Heidegger traite de la phénoménologie en tant que méthode de l'investigation. Ce terme <investigation> revêt l'importance d'être associé à une recherche. L'étymologie latine <investigatio> nous renseigne à l'effet qu'il s'agit d'une recherche suivie et systématique sur quelque objet. Quel est l'objet de l'investigation ici? L'être de l'étant et le sens de l'être. Avec cette réponse le chemin de la méthode à suivre semble, pour Heidegger, tracé d'avance. «Avec la caractérisation provisoire de l'objet thématique de l'investigation (l'être de l'étant, le sens de l'être pris absolument), sa méthode paraît également être déjà prescrite d'avance.»<sup>1</sup>

À quoi peut bien s'attacher la méthode pour paraître déjà prescrite dans la mesure où l'on sait que l'objet de l'investigation est l'être de l'étant? À l'ontologie; car sa tâche est de mettre en relief l'être de l'étant, de placer en contraste l'être par rapport à l'étant de manière à fournir une explication de l'être même. «La mise en relief de l'être de l'étant et l'explication de l'être même est la tâche de l'ontologie.»<sup>2</sup> Chez Heidegger, l'emploi du terme ontologie appelle une nouvelle discipline car,

---

<sup>1</sup> *Être et temps*, paragraphe no. 7, page 44, traduction manuscrite de M. Laurent Giroux.

<sup>2</sup> *Ibid.*

historiquement, elle n'était pas traitée pour elle-même mais en rapport avec d'autres disciplines. L'objet de l'ontologie, l'être de l'étant, trace ainsi la méthode de l'investigation qui doit se constituer à partir des choses elles-mêmes et non pas en liaison avec d'autres disciplines.

Par l'emploi du terme ontologie, la parole n'est pas donnée non plus à aucune discipline philosophique précise qui se trouverait en interliaison avec les autres. On ne doit absolument pas satisfaire à la tâche d'une discipline déjà donnée, bien au contraire: à partir des exigences réelles de certaines questions et le mode de traitement requis par «les choses elles-mêmes», une nouvelle discipline pourrait en tous cas se constituer.<sup>3</sup>

En ce sens la phénoménologie est un concept de méthode, un mode de traitement. La question du sens de <être> est retenue comme la question fondamentale de la philosophie en général et la manière de la traiter, l'investigation, est phénoménologique. «Avec la question centrale du sens de <être>, l'investigation s'en tient à la question fondamentale de la philosophie en général. Le mode de traitement de cette question est phénoménologique.»<sup>4</sup>

La phénoménologie est donc un concept de méthode indépendant des autres disciplines ne s'attachant à aucun point de vue ni à aucune tendance: elle procède d'une attitude d'investigation. Attitude d'investigation qui

[...] ne caractérise pas le <ce que> réel des objets de la recherche philosophique, mais leur <comment>. Plus un concept de méthode opère authentiquement, et plus il détermine de façon compréhensive la conduite d'une science, plus aussi il est originaire-

---

<sup>3</sup> *Être et temps*, p. 44, trad. L. Giroux.

<sup>4</sup> *Ibid.*

ment enraciné dans la confrontation avec les choses et plus il s'éloigne à distance de ce que nous appelons un mécanisme technique\*... <sup>5</sup>

Pourquoi la phénoménologie s'éloigne-t-elle du mécanisme technique? Justement parce qu'elle se lie avec les choses, s'attache à elles dans le <comment> de leur être, dans la confrontation avec elles-mêmes et entre elles. Comme nous aurons à l'expliquer dans le deuxième chapitre, le mécanisme technique opère suivant le moyen de la confrontation mais n'est pas la confrontation, l'être de la chose dans son rapport avec elle-même. Le mécanisme technique peut varier, on peut par exemple envisager différentes façons de mettre en rapport des matériaux sonores (ensemble-séparément, homorythmie-multirythmie, homophonie-polyphonie etc.) mises en relations donc de multiples manières qui relèvent d'un certain savoir-faire mais non pas de la confrontation directe avec les choses sonores dans le <comment> de leur être.

«Le titre <phénoménologie> exprime une maxime qui peut se formuler: aux choses elles-mêmes!»<sup>6</sup> La maxime peut sembler banale et pleinement évidente, mais elle ne l'est pas. La maxime peut aussi se formuler: «droit\*\* aux choses mêmes!»<sup>7</sup> Les choses sont ici reconnues comme ayant un droit à l'existence et l'étude de l'expression <phénoménologie> qui comprend deux éléments composants: phénomène et logos, doit mettre en lumière cette existence.

---

\* Nous verrons que la musique d'*Éclat* peut être considérée comme phénoménologique car elle est originellement enracinée dans la confrontation avec les choses elles-mêmes, les divers matériaux sonores.

<sup>5</sup> *Être et temps*, p. 44, trad. L. Giroux.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, page 45.

\*\* Nous soulignons.

<sup>7</sup> *Être et temps*, trad. François Vezin, Paris, NRF Gallimard, 1986, Coll. «Bibliothèque de Philosophie», p. 54.

## 1.1 Le concept de phénomène

Le terme <phénomène> vient de l'expression grecque φαίνόμενον qui dérive du verbe φαίνεσθαι et qui signifie: se montrer. Étymologiquement, <phénomène> est: ce qui se montre, le se-montrant, le manifeste. Le préfixe du verbe φαίνεσθαι est formé de φαίνω : amener au grand jour, placer en lumière, placer dans la clarté. Φαίνω relève de la racine φα comme φῶς: lumière, la clarté; ce qui par lui-même peut-être visible, manifeste.

Comme signification de l'expression <phénomène>, il faut donc retenir: ce-qui-se-montre-en-soi-même, le manifeste (*das Offenbare*). Les φαίνόμενα, <phénomènes>, sont dès lors la totalité de ce qui se trouve au grand jour ou peut être amené à la lumière, ce que les Grecs identifient parfois tout simplement avec τὰ ὄντα (l'étant).<sup>8</sup>

Le suffixe <bar> tiré de <offenbar> exprime la possibilité de l'action désignée par le radical. Le terme <offenbar> indique bien la possibilité de l'acte de <offen> c'est-à-dire de l'ouverture; <das Offenbare> souligne l'importance de la possibilité d'une ouverture de ce-qui-se-montre-en-soi-même. L'ouverture pouvant même être comprise dans le sens d'une révélation <Offenbarung>. Mais l'étant n'est pas que révélation de lui-même; il peut paraître autre qu'il n'est; paraître comme ce qu'il n'est pas en lui-même et ce, dépendant de notre manière d'accéder à lui: «Or

<sup>8</sup> Être et temps, page 46, trad. L. Giroux.

l'étant peut se montrer de lui-même de diverses manières, selon le mode d'accès à lui.»<sup>9</sup>

La semblance est la possibilité pour l'étant de se montrer comme ce qu'il n'est pas en lui-même. Bien qu'il s'agisse d'un véritable paraître de l'étant, la semblance cache l'ouverture, la lumière, la clarté. Dans la semblance, l'étant apparaît <comme> et ce <comme> fait partie de ses possibilités d'apparaître en tant que <comme> mais non pas en tant que ce qu'il est en lui-même. La semblance est ainsi liée au phénomène en tant que possibilité d'apparaître <comme>.

La possibilité existe aussi que l'étant se montre comme ce qu'il n'est pas en lui-même. Dans ce montrer-de-soi, l'étant <apparaît comme...>. Nous appelons un tel montrer-de-soi semblance: ce qui paraît ainsi, l'<apparent>, la <semblance>; φαivόμενον ἀγαθόν désigne un bien qui apparaît comme ce pour quoi il se présente, mais ne l'est pas <en réalité>.<sup>10</sup>

Deux significations du terme <phénomène> nous en indiquent, en premier lieu, un aspect d'ouverture et de clarté; il s'agit d'une signification positive où le phénomène, le manifeste, est un <ce-qui-se-montre-en-soi-même> dans la lumière de ce qu'il est. Dans la semblance, qui en est la deuxième signification, rappelons le caractère privatif du terme; le phénomène se montre ici privé de ce qu'il est en lui-même.

Comprendre le manifeste, le <ce-qui-se-montre>, et la semblance, le <ce-qui-apparaît-comme>, c'est comprendre deux significations du

<sup>9</sup> *Être et temps*, p.46, trad. L. Giroux.

<sup>10</sup> *Ibid.*

concept qui sont interreliées dans la structure même du phénomène:

Pour une compréhension plus poussée du concept de phénomène, tout tient à ce que l'on voit comment ce qui est nommé dans les deux significations de φαivόμενον (<phénomène>, ce qui se montre, et <phénomène>, la semblance) est interrelié dans sa structure.<sup>11</sup>

Interliaison entre le manifeste et la semblance due au fait que la chose, même pour apparaître comme autre (semblance) doit pouvoir se définir en tant que autre de cet autre c'est-à-dire comme elle est (manifeste). La semblance est donc tributaire d'une reconnaissance du manifeste sinon elle ne peut apparaître comme semblance.

C'est seulement dans la mesure où en général quelque chose prétend se montrer en son sens, i. e. être phénomène, qu'il peut se montrer comme ce qu'il n'est pas, qu'il peut ne faire <que paraître comme...>. Dans la signification φαivόμενον (<semblance>) se trouve déjà incluse la signification originelle (phénomène: le manifeste) en tant que fondant la première.<sup>12</sup>

Outre le manifeste (signification positive du phénomène) et la semblance (caractère privatif du phénomène) il importe de clarifier la différence entre la manifestation <Erscheinung> et la simple manifestation <blosse Erscheinung>. Ces expressions ne doivent pas être confondues avec une dénomination du phénomène dans son vrai sens de se-montrer.

Ainsi dans la manifestation, le se-montrant indique ce qui se cache.

---

<sup>11</sup> Être et temps, p. 46, trad. L. Giroux.

<sup>12</sup> Ibid.

Telle l'expression <manifestations d'une maladie>. On entend par là des signes corporels qui se montrent et, en se montrant pour ce qu'ils se montrent, <indiquent> quelque chose qui lui même ne se montre pas. L'apparition de tels signes, leur se-montrer est relié à la présence de troubles qui, eux, ne se montrent pas.<sup>13</sup>

Avec la manifestation il y a donc deux choses. Une première qui est signe et, pris en tant que signe, décrit bien une réalité: les signes eux-mêmes. Cependant, deuxième chose, les signes qui se montrent cachent une autre réalité dont ils sont tributaires. Les signes étant causés par une réalité cachée sont les effets de cette réalité qui pourtant, loin de se montrer en tant que principe premier de la manifestation, demeure voilée. Les signes sont ainsi les <annonciateurs> d'une réalité qui ne se montre pas.

Manifestation comme manifestation <de quelque chose> ne signifie justement pas: se montrer soi-même, mais l'annonce de quelque chose qui ne se montre pas à travers quelque chose qui se montre. Apparaître est ici ne-pas-se-montrer.<sup>14</sup>

L'apparaître des signes est réalité mais réalité qui en cache une autre dont elle est issue.

Mais, la manifestation est différente de la semblance. La semblance ne pointe jamais en direction d'une réalité cachée. La semblance, contrairement à la manifestation, demeure liée au phénomène en tant que possibilité d'apparaître <comme> (chez le masqué par exemple qui se montre en tant que possibilité d'apparaître <comme> masqué et non pas

---

<sup>13</sup> *Etre et temps*, p.47, trad. L. Giroux.

<sup>14</sup> *Ibid.*

pour annoncer une réalité qui ne se montre pas derrière le masque). L'apparaître de la manifestation signifie un ne-pas-se-montrer qui n'a rien à voir avec le <ne pas> privatif que l'on rencontre dans la structure de la semblance.

Apparaître est ici ne-pas-se-montrer. Ce <ne pas> ne doit cependant en aucune façon être confondu avec le <ne pas> privatif tel qu'il détermine la structure de la semblance. Ce qui ne se montre pas comme se manifestant ne peut non plus jamais <sembler>. <sup>15</sup>

De la manifestation jaillit un caractère de vérité qui l'éloigne de la semblance. Bien qu'elle cache quelque chose tout en se montrant, la manifestation possède cette vérité de cacher et, peut-on dire sans vouloir faire de jeu de mots, ne s'en cache pas!

La manifestation n'est donc pas un <se manifester> un <se-montrer> pour lui-même; «[elle] n'est possible que sur la base d'un se-montrer de quelque chose.»<sup>16</sup> Ce quelque chose est celui qui s'annonce par l'intermédiaire de la manifestation. Pour ce quelque chose, s'annoncer veut dire se manifester à travers des signes qui se montrent. Signes se montrant en eux-mêmes, mais ni pour eux-mêmes ni par eux-mêmes, mais bien pour quelque chose de caché et par lui. <Manifestation> se joint par là au terme <annonciation>. La manifestation est ici annonciatrice d'une manifestation qui n'est pas en elle-même manifestation mais qui est une réalité qui ne se montre pas. «Ce en quoi quelque chose <se manifeste> veut dire ce en quoi quelque chose s'annonce, i.e. ne se montre pas; et dans la formule <sans être

<sup>15</sup> *Être et temps*, p. 47, trad. L. Giroux.

<sup>16</sup> *Ibid.*

soi-même manifestation> manifestation signifie le se-montrer.»<sup>17</sup>  
 L'apparaître de la manifestation est un se-montrer qui ne se montre pas; un quelque chose qui passe par des signes pour montrer sa réalité. L'apparaître dont il est ici question ne s'appartient pas lui-même mais appartient essentiellement à ce qu'il annonce.

Bien que le phénomène ne soit pas la manifestation, celle-ci est toujours reliée à celui-là. Elle peut même être considérée de deux façons. La première, prise du point de vue de la réalité qui est annoncée, le <se-manifester> indique ce qui ne se montre pas (l'accent est ici placé sur l'annonce et sur ce quelque chose qui ne se montre pas). La deuxième, prise du point de vue des signes annonciateurs, considérant donc surtout le se-montrant des signes, l'accent se trouve mis sur ceux-ci, bien que l'indication de quelque chose qui ne se montre pas demeure.

L'expression <manifestation> peut à son tour signifier elle-même deux choses: d'abord se manifester au sens de s'annoncer en tant que ne-se-montrant-pas, et puis l'annonçant lui-même qui, en se-montrant, indique quelque chose qui ne se montre-pas.<sup>18</sup>

La difficulté de la compréhension de l'expression <manifestation> s'accentue encore si on la considère sous l'angle de l'<Erscheinung> kantien: la simple manifestation. Ici l'annonçant, en se montrant, n'indique jamais la réalité de quelque chose qui ne-se-montre-pas. L'annonçant est considéré alors comme produit mais non pas en tant qu'annonçant le produit.

---

<sup>17</sup> *Être et temps*, p. 47, trad. L. Giroux.

<sup>18</sup> *Op. cit.* p. 48.

Saisit-on l'annonçant, qui en se montrant indique le non-manifeste, comme ce qui surgit sur le non-manifeste lui-même, qui émane de lui, de telle sorte que le non-manifeste est conçu comme ce qui n'est essentiellement jamais manifeste [chose en soi] manifestation signifie alors l'équivalent de production ou de produit, selon le cas, mais qui ne constitue pas l'être propre de ce qui produit: manifestation au sens de <simple manifestation>. L'annonçant ainsi produit se montre certes lui-même, de telle sorte cependant que, comme émanation de ce qu'il annonce, il voile justement sans cesse celui-ci à lui-même.<sup>19</sup>

Mais l'*Erscheinung* kantien <simple manifestation> n'est pas, lui non plus, semblance car le phénomène de la perception empirique est apparition authentique de quelque chose qu'il annonce mais qui reste à jamais dissimulé dans l'apparition.

Comme nous venons de le montrer, la manifestation et la simple manifestation ne sont pas des <semblances>. En effet, les manifestations énumérées ici ne sont pas trompeuses. La manifestation trompeuse, quant à elle, est une pure semblance:

Sous un certain éclairage, quelqu'un peut paraître comme s'il avait des joues rouges, et cette rougeur qui se montre être prise pour l'annonce de la présence d'une fièvre, laquelle indique encore à son tour un trouble dans l'organisme.<sup>20</sup>

Dans cette séquence de causes, il s'agit d'un leurre car la manifestation première est un trompe l'oeil. Ce genre de manifestation est pure semblance.

Bien que les manifestations (*Erscheinung* et *blosse Erscheinung*) doivent nécessairement se montrer en étant phénomène, ce dernier est

<sup>19</sup> *Être et temps*, p. 48, trad. L. Giroux.

<sup>20</sup> *Op. cit.* pp. 48-49.

plus que cela; il est un <se-montrer-en-soi-même>. Il s'agit d'un mode particulier de rencontre, d'un genre spécifique de rencontre de quelque chose : «Phénomène -le se-montrer-en-soi-même- signifie un mode singulier de rencontre de quelque chose.»<sup>21</sup> Parce que la manifestation est fondée sur le phénomène, il est difficile de la distinguer de celui-ci. Avec la manifestation, que nous pouvons aussi nommer <apparition> [*Erscheinung*]\* il faut voir un rapport avec l'étant qui, bien que se montrant en lui-même (manifestation ontique) n'est pas le phénomène qui-se-montre-en-soi-même- (l'étant dans son être).

Manifestation, par contre, désigne un rapport ontique d'indication dans l'étant lui-même, de telle sorte toutefois que ce qui indique (annonce) ne peut remplir sa fonction possible que s'il se montre en lui-même, que s'il est <phénomène>.<sup>22</sup>

Quelle est donc la spécificité du mode d'être du phénomène qui l'oppose à ce qui désigne un rapport ontique dans l'étant lui-même? Dit simplement, qu'est-ce qui différencie essentiellement le phénomène de la manifestation? La signification des concepts est mal délimitée et a pour effet un emploi confus des termes. Il importe donc, à ce moment, de clarifier la signification en comprenant au départ le concept de phénomène comme ce-qui-se-montre-en-soi-même. «La multiplicité confuse des <phénomènes> qu'on désigne par les termes phénomène,

---

<sup>21</sup> *Être et temps*, p.49, trad. L. Giroux.

\* Vezin traduit *Erscheinung* par <apparition> cf. *Être et temps*, p. 57.

<sup>22</sup> *Être et temps*, p. 49, trad. L. Giroux.

semblance, apparence, ne peut être démêlée que si au départ le concept de phénomène est compris: ce qui-se-montre-en-soi-même.»<sup>23</sup>

La manifestation [*Erscheinung*] est attachée à une compréhension vulgaire du phénomène. Cette compréhension est due à la conception courante du terme aussi appelée: concept formel de phénomène. Mais il existe une différence entre le concept formel de phénomène et le concept phénoménologique de phénomène. Dans la problématique kantienne «ce sont les formes *a priori* qui doivent devenir phénomène comme condition de possibilité des phénomènes au sens vulgaire.»<sup>24</sup>

Chez Kant, l'importance est accordée aux formes *a priori* comme condition de possibilité du phénomène et non à tel ou tel étant déterminé. Par là on reste enfermé dans la conception vulgaire de phénomène; par là on demeure attaché à une conception formelle qui est différente de la conception phénoménologique de phénomène.

Que dans cette saisie du concept de phénomène demeure indéterminé à quel étant on s'adresse comme à un phénomène, et que reste ouverte en général la question de savoir si ce qui se montre est un étant ou bien un caractère d'être de l'étant, alors on n'a obtenu que le concept formel de phénomène. Ce concept vulgaire n'est cependant pas le concept phénoménologique de phénomène.<sup>25</sup>

Avec la philosophie kantienne s'entend un phénomène dépendant de nos conditions de possibilité i.e. de nos formes *a priori* de l'intuition sensible qui détermine son mode d'être en tant qu'étant. Les formes *a priori* précèdent et accompagnent le phénomène durant la période de son

---

<sup>23</sup> *Être et temps*, p. 49, trad. L. Giroux.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

apparition. La signification de cet <apparition> inclut deux choses: ce qui-se-montre dans les apparences mais aussi, ce qui-se-montre-en-soi-même car, dans la compréhension vulgaire de phénomène, les formes *a priori*, bien qu'elles soient <en général>, <non thématiques>, deviennent thématiques dans le phénomène singulier, l'apparence concrète. Les formes *a priori* non thématiques (conditions de possibilité <en général> de se montrer dans les apparences) deviennent formes thématiques de l'intuition lorsque appliquées <en particulier> dans un <se-montrer-ainsi-en-soi-même>.

Dans l'horizon de la problématique kantienne, ce qui est entendu par phénomène peut, sous réserve d'autres différences, être illustré de telle manière que nous disions: ce qui, précédant et accompagnant le phénomène dans sa compréhension vulgaire, se montre dans les apparences, bien que de façon non thématique, peut être amené à se montrer thématiquement, et ce <se-montrant-ainsi-en-soi-même> ("formes de l'intuition"), ce sont les phénomènes de la phénoménologie. Car manifestement, l'espace et le temps doivent pouvoir se montrer ainsi, ils doivent pouvoir devenir phénomènes...<sup>26</sup>

Les phénomènes de la phénoménologie dans la problématique kantienne sont reliés au concept courant de phénomène et non pas au concept phénoménologique de phénomène. Avec ce dernier concept, le se-montrant devrait se cerner de plus près. Le concept phénoménologique de phénomène devrait permettre de déterminer de façon encore plus étroite le <ce-qui-se-montre>.

---

<sup>26</sup> Être et temps, p. 49, trad. L. Giroux.

Les paragraphes précédents se sont appliqués à définir le concept de phénomène en tant que manifeste; il s'agit d'un premier pas vers la définition du terme <phénoménologie> que nous voulons comprendre. Pour distinguer la phénoménologie comme véritable science des phénomènes il est important d'en saisir ce que nous venons de voir i.e. son sens en tant qu'application dans une signification courante. Mais avant de clarifier en quoi la science des phénomènes se distingue de son application vulgaire, il importe de définir le concept de λόγος, suffixe du terme <phénoménologie>. «Avant la fixation du concept préliminaire de phénoménologie, il y a encore à délimiter la signification de λόγος pour que devienne clair en quel sens la phénoménologie peut absolument être <science des phénomènes.>»<sup>27</sup>

## 1.2 Le concept de Logos

Il est difficile à notre époque de savoir ce que le concept de λόγος signifie. Même chez Platon et Aristote le concept semble se diriger dans plusieurs directions, polyvalent et ambigu, mais à la vérité, il ne l'est pas.

Parce que l'interprétation actuelle de λόγος ne retient pas la signification fondamentale du terme dans sa teneur première, elle demeure équivoque.

---

<sup>27</sup> *Être et temps*, p. 50, trad. L. Giroux.

Le concept de λόγος chez Platon et Aristote est polyvalent\*, et cela de manière telle que les significations tendent à s'écarter les unes des autres sans être positivement guidées par une signification fondamentale. Cela n'est en réalité qu'une apparence qui ne se maintient qu'aussi longtemps que l'interprétation est incapable de saisir adéquatement la signification fondamentale dans son contenu primaire.<sup>28</sup>

La signification première de λόγος est discours, parole; il s'agit d'une traduction littérale du terme. Comment cette traduction doit-elle prendre toute sa force? De quelle façon peut-elle assurer sa pleine valeur? En s'assurant de déterminer ce que le discours lui-même veut dire; en sachant d'abord ce que la parole elle-même veut signifier. «Quand nous disons que la signification fondamentale de λόγος est discours, cette traduction littérale ne devient pleinement valable que par la détermination de ce que <discours> lui-même veut dire.»<sup>29</sup>

Or, que signifie justement <discours>? Quel est le sens fondamental de <parole>? Malgré une juste traduction du terme λόγος, la philosophie semble en avoir perdu le sens originel. Il est vrai que les interprétations historiques du terme, non liée à des observations et à des règles précises, auraient pu nous éloigner considérablement de la traduction littérale du mot <discours>. Il n'en est rien; le mot s'est conservé. Le sens propre de <discours> par contre est bien celui qui s'est perdu; la signification propre de <parole> est bien celle qui s'est modifiée, ayant pour effet de l'éloigner de sa signification fondamentale

---

\* *Vieldeutig*: ambigu; *vieldeutigkeit*: qui pose une ambiguïté.

<sup>28</sup> *Être et temps*, p. 50, trad. L. Giroux.

<sup>29</sup> *Ibid.*

et ce malgré la conservation du terme toujours ouvert au regard, partant, pouvant sembler évidente:

L'histoire ultérieure de la signification du mot λόγος, et surtout les interprétations multiples et arbitraires de la philosophie subséquente, recouvrent constamment la signification propre de discours, qui est pourtant suffisamment ouverte au regard.<sup>30</sup>

La traduction de <discours> est une interprétation qui l'associe à différents termes: «Λόγος est <traduit>, c'est-à-dire toujours interprété comme raison, jugement, concept, définition, fondement, rapport.»<sup>31</sup> Mais quels liens <discours> entretient-il avec tous ces différents termes qui permettent de dire à la fois que la traduction, à l'intérieur de l'usage linguistique scientifique est légitime, et qu'en même temps, elle s'éloigne de son sens originel? Pour trouver la réponse il faut chercher du côté de <λόγος> lui-même et non pas à partir d'un terme, celui de <jugement> par exemple, qui semble bien le traduire. Λόγος ne peut être compris par l'intermédiaire d'un terme car même ce dernier, pour en saisir sa signification nous renvoie à d'autres termes <théorie du jugement> par exemple, et éloigne ainsi toujours plus du terme de départ:

Même lorsque λόγος est entendu au sens d'énoncé, mais d'énoncé au sens de <jugement>, on peut encore avec cette traduction apparemment légitime rater la signification fondamentale, surtout si l'on comprend jugement au sens d'une quelconque <théorie du jugement> actuelle. Λόγος ne signifie pas, en tout cas primairement, jugement, si l'on entend par là un <relier> ou une <prise de position> (accepter- rejeter).<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Être et temps*, p. 50, trad. L. Giroux.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Être et temps*, pp. 50-51, trad. L. Giroux.

Le sens de <discours> n'est pas à trouver du côté d'une dualité quelconque. <Discours> ne trouve pas son lieu de signification fondamentale dans la recherche de synonymes dont la définition est reliée à une conception de termes antagonistes, (accepter-rejeter) ou bien (approuver-récuser). La réponse est à trouver du côté du discours, dans ce qu'il signifie en lui-même dans son rapport direct avec <λόγος>.

Qu'est discours en tant que λόγος? Posé autrement: qu'est λόγος comme discours; que signifie-t-il?

Λόγος comme discours signifie l'équivalent de δηλοῦν, rendre manifeste ce dont <on parle> dans le discours. Aristote a explicité plus nettement cette fonction du discours comme ἀποφαίνεσθαι. Le λόγος fait voir (φαίνεσθαι) quelque chose, à savoir ce sur quoi porte le discours, et cela pour celui qui discourt (médium), ou encore pour ceux qui discourent entre eux. Le discours <fait voir> ἀπὸ... à partir de cela même dont parle le discours. Dans le discours (ἀπόφανσις), pour autant qu'il est authentique, ce qui [signifié] est dit doit être puisé de ce dont [réfèrent] il est parlé, de telle sorte que la communication parlante rende manifeste et ainsi accessible à l'autre dans ce qui est dit ce dont elle parle. Telle est la structure du λόγος comme ἀπόφανσις.<sup>33</sup>

Le discours est donc δηλοῦν. Cela signifie quelque chose de manifeste, voire d'évident δηλον-ότι (évidemment). Δηλοῦν fait référence à; il est un <c'est-à-dire>, un <à savoir>. Δηλοῦν fait figure de renvoi à quelque chose qu'il <fait connaître> δηλο-ποιέω. Afin de se <faire connaître>, il est d'abord question de <faire paraître> mais aussi de <faire voir> quelque chose φαίνεσθαι, de la mettre en lumière ἀπο-φαίνω. En ce sens, le discours qui est véritablement λόγος procède d'une <monstration> qui montre justement à l'intérieur même de sa parole ce

<sup>33</sup> Être et temps, p. 51, trad. L. Giroux.

ce qui doit être rendu manifeste. En passant par la parole, un lien unit le λόγος avec la φωνή.

Dans son exercice concret, le discours (faire voir) a le caractère du <parler>, de la prononciation vocale en mots [signifiant]. Le λόγος est φωνή, voire même φωνή μετὰ φαντασίας -prononciation vocale en laquelle chaque fois quelque chose est visualisé (*gesichttet*)-.<sup>34</sup>

Le terme <*gesichttet*> ne doit pas être compris comme étant rattaché à des représentations mais comme quelque chose qui est placé sous les yeux.

Que signifie à présent ce <placé sous les yeux> qui n'est pourtant pas représentation? Un pas doit être maintenant franchi afin de comprendre la fonction du λόγος comme synthèse. Dans le faire voir monstratif, le λόγος équivaut à la structure de la synthèse mais non pas rattachée à des représentations car le préfixe συν du terme σύνθεσις (synthèse) possède cette qualité de faire voir quelque chose tout simplement en tant que quelque chose; par là συν n'est ni vrai ni faux mais acquiert une signification apophantique.

Synthèse ne veut pas dire ici relier et rattacher des représentations... Le συν a ici une signification purement apophantique et signifie: faire voir quelque chose ensemble avec autre chose, faire voir quelque chose en tant que quelque chose.<sup>35</sup>

Si avec le συν il ne saurait être question de vérité ou de fausseté, il en va tout autrement du λόγος.

<sup>34</sup> *Être et temps*, p.51, trad. L. Giroux.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 52.

Parce que le λόγος est un <faire voir>, il peut être vrai ou faux. Le concept de λόγος est construit selon une vérité prise dans le sens d'une conformité. La vérité du λόγος doit-elle essentiellement être assujettie à un <accord > entre le discours et son objet ou bien est-elle plus que cela?

Vérité en grec est ἀλήθεια. L'idée de la conformité n'est pas incluse dans le concept d'ἀλήθεια, ce n'est donc définitivement pas du côté de celle-ci que l'on se doit de trouver la vérité essentielle du λόγος. La vérité du λόγος se trouve reliée au concept d'ἀλήθεια. Plus, avec ἀληθεύειν [dire vrai], la signification fondamentale de λόγος fait appel à l'étant dont il est question dans le λέγειν [dire] en tant que ἀποφαίνεσθαι. Λόγος est ici un dire qui est un faire-voir l'étant comme sans retrait. «L'<être-vrai> du λόγος comme ἀληθεύειν [dire vrai] signifie: retirer, dans le λέγειν [dire] comme ἀποφαίνεσθαι, l'étant dont on parle de son recèlement et le faire voir en tant que non-recélé (ἀληθές), le dé-couvrir.»<sup>36</sup> L'<être-faux>, en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas, s'oppose au mode du faire voir en tant que sans-retrait. Contrairement à l'<être-vrai>, l'<être faux> trompe au sens de voiler en présentant quelque chose comme ce qu'il n'est pas.

Du même coup l'être-faux (ψεύδεσθαι) signifie l'équivalent de leurrer au sens de receler: placer quelque chose devant quelque chose (selon le mode du faire-voir) et le présenter comme quelque chose qu'il n'est pas.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Être et temps*, p. 52, trad. L. Giroux.

<sup>37</sup> *Ibid.*

Ψευδής est un menteur, un trompeur. Avec ψεύδεσθαι il faut entendre un mensonge, une tromperie bien réelle qui est toute différente de la semblance. La semblance <fait semblant> justement, se montre d'une autre manière; se montre <comme> elle n'est pas en réalité. Ψεύδεσθαι trompe en se montrant <comme> la réalité; il y a ici fraude, voire imposture. La vérité est le contraire de ce qu'il faut entendre par l'être-faux.

La vérité, l'être-vrai du λόγος est un mode du faire-voir qui ne trompe pas, qui n'est pas mensongé. D'abord il faut comprendre que la simple perception sensible nous plonge dans un faire-voir de l'être-vrai; est vraie, la perception de quelque chose:

<Vraie> est, au sens grec et à vrai dire, plus originairement que le λόγος en question, l' αἴσθησις, la simple perception sensible de quelque chose. Dans la mesure où une αἴσθησις vise dans chaque cas ses ἴδια, l'étant qui n'est véritablement accessible justement que par elle et pour elle, par exemple la vue des couleurs, alors la perception est toujours vraie. Cela veut dire: voir découvre toujours des couleurs, entendre découvre toujours des sons. <Vrai> au sens le plus pur et le plus originaire - c'est-à-dire simplement dé-couvrant au point de ne pouvoir jamais receler, il y a le pur νοεῖν, le pur appréhender considérant les déterminations d'être les plus simples de l'étant comme tel. Ce νοεῖν ne peut jamais receler ni être faux, il peut tout au plus demeurer un non-appréhender, ἄγνοεῖν, ne pas suffire à l'accès simple et approprié.<sup>38</sup>

Or, non seulement la vérité est directement associée à la perception sensible, mais encore au jugement. La monstration qui se montre comme quelque chose mais ne l'est pas en réalité est recèlement; la monstration mensongère voile quelque chose. La vérité du jugement n'est pas un leurre et s'oppose ainsi au voilement. Par contre le

<sup>38</sup> *Être et temps*, pp. 52-53, trad. L. Giroux.

Par contre le jugement n'est pas toute la vérité; il ne l'est même pas du tout si l'on songe qu'il est chaque fois jugement en rapport avec une école, qu'il est associé à un phénomène de vérité diversement fondé (comme dans les écoles à tendance réaliste ou idéaliste par exemple), qu'il n'en saisie donc qu'une partie. Le vérité du jugement, bien que non fausse fait fi, en somme, d'une part importante de la réalité. A cause de sa tendance en faveur d'une école et par là de son incapacité à connaître le phénomène sans passer par un médiateur (connaissance médiatisée) la vérité du jugement n'est pas non-plus un pur faire-voir.

Ce qui n'a plus le mode d'accomplissement du pur faire-voir, mais a chaque fois recours à un autre dans la monstration et ainsi fait toujours voir quelque chose en tant que quelque chose, cela reçoit avec cette structure de synthèse la possibilité du recèlement. Or la vérité du jugement n'est que la contrepartie de ce recèlement [i.e. le décèlement] c'est-à-dire un phénomène de vérité diversement fondé [i.e. selon les écoles].<sup>39</sup>

Englobant d'une manière entière le phénomène dans son identité, le concept grec de vérité n'est pas parcellaire et par lui seul la doctrine des idées comme connaissance philosophique est possible:

Réalisme et idéalisme manquent de façon également radicale le sens du concept grec de vérité, à partir duquel seul on peut absolument comprendre la possibilité d'une chose telle que la <doctrine des idées> comme connaissance philosophique.<sup>40</sup>

Quel est le sens de λόγος? Retenons sa fonction apophantique de monstration; le fait de faire voir quelque chose, de faire appréhender

<sup>39</sup> *Être et temps*, p. 53, trad. L. Giroux.

<sup>40</sup> *Ibid.*

l'étant. Par sa fonction de faire appréhender, λόγος peut signifier raison.

Λόγος est employé avec λέγειν mais aussi avec λεγόμενον

[...] le montré comme tel, et comme celui-ci n'est rien d'autre que l' ὑποκείμενον ce qui se trouve déjà présent au fondement dans tout interpellier et dans tout converser, λόγος en tant que λεγόμενον veut dire fondement, raison.<sup>41</sup>

Mais le fondement devenu visible est quelque chose de plus que simplement le quelque chose de visible. Le λόγος renvoie au fondement; il est en relation avec le fondement du phénomène. Par son lien avec λεγόμενον, λόγος fait référence à quelque chose: «λόγος contient la signification de relation et de rapport.»<sup>42</sup> Ayant traité de l'expression <phénoménologie> à travers l'étude de ses deux éléments composants à savoir phénomène et logos, il est maintenant possible d'aborder le concept entier et ceci en conservant d'abord une définition qui unit ses éléments: phénoménologie = faire voir ce qui se montre (faire voir -l'être vrai du logos- et ce qui se montre -selon l'étymologie même de phénomène-). Parlant plus haut du «droit aux choses mêmes» - *zu den Sachen selbst!* -<sup>43</sup> il fut exprimé une maxime du terme phénoménologie sur laquelle il convient, à ce moment, de s'attarder. Le critère de <monstration> (ce qui se montre) est celui qui retient particulièrement l'attention ici:

<sup>41</sup> *Être et temps*, p. 53, trad. L. Giroux.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Sein und zeit von Martin Heidegger. Zehnte, unveränderte Auflage. Max Niemeyer verlag / Tübingen; seite 27, 1963.*

En rendant concrètement présent ce qui a été dégagé dans l'interprétation de <phénomène> et de <logos>, il surgit un rapport intime entre ce que l'on entend par ces deux termes. L'expression phénoménologie peut se formuler en grec: λέγειν τα φαινόμενα; or, λέγειν veut dire: ἀποφαίνεσθαι. Phénoménologie veut donc dire: ἀποφαίνεσθαι τα φαινόμενα: faire voir à partir de soi-même ce qui se montre tel que de soi-même il se montre. Et tel est bien le sens formel de la recherche qui se donne le nom de phénoménologie. On n'exprime ainsi rien d'autre que la maxime formulée plus haut: «Aux choses elles-mêmes!». <sup>44</sup>

Mais qu'en est-il précisément de ce «droit aux choses mêmes»? De quelle teneur est la mesure de l'effectivité de ce «droit»? Autrement dit: que vise particulièrement la maxime: «droit aux choses mêmes» et à quelle nécessité ce «droit» s'attache-t-il? La maxime vise le <comment> de la monstration. Comprendre ce <comment> c'est saisir la monstration en tant que concept formel de phénoménologie. Le terme <phénoménologie> désigne un <comment> et non pas l'objet de la recherche ni le contenu. «Il nous renseigne seulement sur le comment de la monstration et du traitement de ce qui doit être traité dans cette science.» <sup>45</sup> Car la phénoménologie est une science mais non pas au même titre que les autres sciences.

Théologie et biologie connaissent une appellation telle relative à leur contenu réel particulier; il en va tout autrement de la phénoménologie qui est la science des phénomènes. Science particulière qui a trait à la monstration directe et à la manière de saisir les phénomènes. «Science <des> phénomènes veut donc dire: une saisie de

<sup>44</sup> *Être et temps*, p. 55, trad. L. Giroux.

<sup>45</sup> *Ibid.*

ses objets telle que tout ce qui sera discuté à leur propos doit être traité dans une monstration et une attestation directes.»<sup>46</sup> Saisir la réalité selon le mode de rencontre directe avec les phénomènes s'explique selon la signification du concept formel et vulgaire de phénomène et une telle monstration de l'étant tel que celui-ci se montre en lui-même s'appelle: le concept formel de phénoménologie.

Or, en quoi peut-on bien distinguer le concept formel de phénoménologie du concept phénoménologique de phénoménologie? La question posée autrement:

Mais alors en considération de quoi le concept formel de phénomène [<ce qui se montre> sans autre détermination] doit-il être dé-formalisé en concept phénoménologique, et comment celui-ci se distingue-t-il du concept vulgaire?<sup>47</sup>

Avec le concept formel ou (ce qui est la même chose) le concept vulgaire de phénoménologie il y a, comme nous l'avons dit, monstration de l'étant tel que celui-ci se montre en lui-même. Avec le concept phénoménologique de phénoménologie, il y a monstration de l'étant tel qu'il est mais aussi -et c'est ce qu'il y a d'intéressant à noter pour notre propos- un montré, une espèce de pointé du doigt, de ce que l'étant recèle comme possibilité d'émergence mais qui demeure caché. Le caché appartient au fondement essentiel de l'étant lorsqu'il est considéré selon le mode du concept phénoménologique de phénoménologie.

---

<sup>46</sup> *Être et temps*, p. 54, trad. L. Giroux.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 55.

Manifestement ce qui d'abord la plupart du temps ne se montre justement pas [contrairement au concept vulgaire], ce qui, vis-à-vis ce qui se montre d'abord et la plupart du temps, est caché, mais est en même temps tel qu'il appartient à ce qui se montre d'abord et la plupart du temps comme ce qui en constitue le sens et le fondement.<sup>48</sup>

Le concept phénoménologique de phénoménologie sort de l'oubli l'être. L'être, qui est oublié dans le concept vulgaire, est justement l'objet fondamental dans le concept phénoménologique. Ainsi, le concept vulgaire est à ce point ancré profondément, que la question même du sens de l'être (caché) fait très souvent défaut. L'être de l'étant est ce qui demeure caché; il est au delà de cet étant-ci ou de celui-là.

Cependant, ce qui en un sens exceptionnel demeure caché, ou retombe à nouveau dans le recèlement, ou ne se montre que <contrefait> n'est jamais cet étant-ci ou celui-là, mais, ainsi que les considérations précédentes l'ont montré, l'être de l'étant. Celui-ci peut être caché si profondément qu'il en est oublié et que la question pourtant sur lui et sur son sens fera défaut. Ce qui par conséquent, en un sens privilégié et depuis son contenu réel le plus propre, demande à devenir phénomène, c'est ce que la phénoménologie a <saisi> en main thématiquement comme objet.<sup>49</sup>

Ce qui demande à devenir phénomène... Ce propos mérite attention. Que faut-il entendre par ces termes? Qui est ce <ce qui>? Qu'est-ce qui permet d'exprimer qu'il s'agit d'une demande? Que faut-il donc penser au sujet de ce qui se cache derrière le phénomène? Le thème de l'ontologie doit servir ici de guide.

---

<sup>48</sup> *Être et temps*, p. 55, trad. L. Giroux.

<sup>49</sup> *Ibid.*

L'ontologie porte sur l'être de l'étant. L'ontologie parcourt l'étant et en fournit la possibilité d'émergence. Et ce que l'ontologie a pour thème, il revient à la phénoménologie de le déterminer.

La phénoménologie est le mode d'accès à ce qui doit devenir le thème de l'ontologie et son mode de détermination justificative [*ausweisende*]. L'ontologie n'est possible que comme phénoménologie. Le concept phénoménologique de phénomène vise comme se-montrant l'être de l'étant, son sens, ses modifications et ses dérivations. Et le <se montrer> n'est pas arbitraire, ni même quelque chose comme un <apparaître>. L'être de l'étant ne peut pas le moins du monde être quelque chose <derrière> quoi se trouverait encore autre chose qui n'apparaît point.<sup>50</sup>

L'être de l'étant n'est pas un <quelque chose> de caché derrière le phénomène; derrière le phénomène il n'y a rien d'autre... rien d'autre que ce qui demande à devenir phénomène et, cet autre, peut être caché. «<Derrière> les phénomènes de la phénoménologie ne se trouve essentiellement rien d'autre, mais il peut se faire que soit caché ce qui doit devenir phénomène.»<sup>51</sup> Le concept phénoménologique de phénomène traite de cet autre qui demande à devenir phénomène et pour ce concept, ce qui est énoncé comme phénomène véritable (en vérité) inclut nécessairement cet autre. La phénoménologie indique que le concept vulgaire voile une partie essentielle du phénomène et que la plupart du temps, le phénomène se trouve ainsi à n'être pas donné car, lorsqu'il y a voilement, on ne peut pas parler véritablement de phénomène tel que défini dans le concept phénoménologique de phénoménologie: le voile-

---

<sup>50</sup> *Être et temps*, p. 55, trad. M. Giroux.

<sup>51</sup> *Ibid.*

ment s'oppose au concept de <phénomène. «Et c'est justement parce que, d'abord et la plupart du temps, les phénomènes ne sont pas donnés, qu'il est besoin d'une phénoménologie. Le recèlement est le concept opposé au concept de <phénomène>»<sup>52</sup>

Être voilés, recelés, les phénomènes le peuvent de plusieurs façons différentes. Une première façon peut être le fait que le phénomène ne soit pas encore découvert, tout simplement; une étoile, un lieu géographique totalement inhospitalié. Sur ces réalités dont l'existence est ignorée, il n'y a aucune connaissance ni aucune non-connaissance; leurs phénomènes sont recelés, entièrement inconnus (il s'agit, à ce moment d'absence de phénomène). D'autre part, un phénomène peut être enfoui: un artefact, des ossements, un <document> préhistorique quelconque ou même une écriture dont le sens est aujourd'hui voilé. «Ceci implique qu'il a été découvert une fois auparavant, mais qu'il est retombé de nouveau dans le recèlement.»<sup>53</sup> Un danger ici éminent survient touchant le fait qu'un phénomène re-découvert, ce qui revient à dire -dont on enlève le couvercle une fois de plus-, ne puisse pas être traité en tant que phénomène dévoilé. En effet, un phénomène re-découvert est un phénomène re-vu, vu une seconde fois et dont la première vue reste à jamais cachée. La première vue tient à son être premier au moment où le phénomène existait dans un lieu, en fonction de quelque chose, enfin pour une époque particulière. Ce qui veut dire que «ce qui a été découvert auparavant est encore visible, bien que

---

<sup>52</sup> *Être et temps*, p. 56, trad. L. Giroux.

<sup>53</sup> *Ibid.*

comme semblance seulement.»<sup>54</sup> Le danger réside donc dans le fait de tenir ces réalités pour des phénomènes véritables aujourd'hui alors qu'ils ne l'étaient que pour ceux de leurs époques. Prendre un objet découvert et le <dé-couvrir> justement pour ce qu'il était véritablement à une certaine époque est une tâche délicate et la <contrefaçon>, le risque de se leurrer et de se fourvoyer, est particulièrement tenace. Car le phénomène entretient un rapport à l'intérieur d'un système; il est une structure à l'intérieur d'autres structures, faisant partie d'un système.

Saisi à l'intérieur de son système comme une structure liée avec d'autres structures, le phénomène n'a pas besoin d'autre justification. De par leur appartenance <natale> si l'on peut dire ou appartenance <au terroir> (*Bodenständigkeit*)\*, s'agissant à tout le moins d'un mouvement originel de liaisons entres eux à l'intérieur d'un système, les phénomènes possèdent peut-être un droit revendicable à l'intérieur même de ce système.

Les structures d'être disponibles mais voilées quant à leur appartenance (*Bodenständigkeit*), et leurs concepts peuvent peut-être revendiquer leur droit à l'intérieur d'un <système>. En raison de leur emboîtement dans un système, elles se présentent comme quelque chose qui n'a plus besoin d'autre justification, qui est <clair> et peut par conséquent servir de point de départ à une déduction progressive.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Être et temps*, p. 56, trad. L. Giroux.

\* Il faut voir dans <*Bodenständigkeit*> une <appartenance> certes, mais aussi une <appartenance natale>, une <appartenance du terroir>, qui reste voilée parce qu'appartenant à un <terroir> justement, à une demeure natale, originelle.

<sup>55</sup> *Ibid.*

Lorsque comprises dans leurs appartenances à l'intérieur d'un système, par conséquent ainsi clarifiés, les structures peuvent servir comme références solides à un enchaînement de déductions.

Mais le recèlement, que l'on peut aussi appeler de l'occultation, n'est pas la clarté et il importe, afin d'atteindre cette clarté, véritable accès aux structures d'être comme phénomènes, de s'en prévenir. Ainsi, le recèlement, qu'il s'agisse

[...] du voilement, de l'enfouissement ou de la contrefaçon, comporte encore une double possibilité. Il y a des recèlements accidentels et d'autres nécessaires, c'est-à-dire tels qu'ils se fondent dans le type de réalité de ce qui est découvert.<sup>56</sup>

Peut-on expliquer davantage? Le type de réalité correspond à la nature de ce qui est dévoilé. Le recèlement accidentel couvre aujourd'hui le phénomène qui ne l'était pas à son époque <natale>. Avec ce type de réalité -un outil par exemple- il est possible de le découvrir en tant que l'étant qu'il était; l'occultation est accidentelle en ce sens que ce n'est pas de par sa nature que le phénomène soit voilé mais plutôt à cause de la différence historique correspondant aux époques. Par contre, le recèlement nécessaire couvre aujourd'hui le phénomène qui l'était aussi à son époque <natale>. Ce type de réalité -une oeuvre d'art par exemple- rend impossible sa découverte en tant que l'étant qu'il était; l'occultation est ainsi dite nécessaire car le phénomène était déjà voilé à son époque <natale>.

Dans les deux cas cependant il demeure impérieux de puiser le phénomène à sa source en se rappelant la possibilité de détérioration, de voilement, dès lors que le concept, la proposition phénoménologique est entendue comme énonciation communiquée:

---

<sup>56</sup> *Être et temps*, p.56, trad. L. Giroux.

Tout concept et toute proposition phénoménologiques puisés à la source se trouvent, en tant qu'énonciation communiquée, dans la possibilité de la détérioration. Ils sont transmis à l'intérieur d'une compréhension vidée, perdent leur appartenance et deviennent des thèses en l'air. La possibilité du durcissement ou de <manque de prise> de l'originellement saisissable réside dans le travail concret de la phénoménologie elle-même. La difficulté de cette recherche consiste précisément à la rendre critique, en un sens positif, à l'égard d'elle-même.<sup>57</sup>

La question de l'appartenance (*Bodenständigkeit*) pour les deux types de réalité -à recèlement contingent et à recèlement nécessaire- revêt une importance capitale car elle est véritablement à l'origine d'un dévoilement possible. L'appartenance prend un caractère d'immunité contre le manque de prise et le durcissement de l'originellement saisissable. Soulignons le travail critique de la phénoménologie consistant à montrer ce durcissement possible ou ce manque de prise face à l'accès aux structures d'être comme phénomènes.

Les objets de la phénoménologie visent à obtenir que l'être et les structures d'être en viennent à se présenter sur le mode du phénomène. Il s'agit d'un type particulier de rencontre dont la méthode phénoménologique d'investigation en vue d'une saisie originaire des phénomènes, requiert une vision réfléchie.

La méthode proprement dite s'applique particulièrement au contenu du point de départ de l'analyse, à l'accès au phénomène et à la traversée des recèlements dominants.

---

<sup>57</sup> *Être et temps*, pp. 56-57, trad. L. Giroux.

Que l'être et les structures d'être en viennent à se présenter sur le mode du phénomène, c'est ce qui doit être avant tout obtenu des objets de la phénoménologie. C'est pourquoi le point de départ de l'analyse tout comme l'accès au phénomène et la traversée des occultations prédominantes réclament des précautions d'ordre méthodologique particulières. Se donner pour programme de saisir et expliquer de manière <originale> et <intuitive> les phénomènes, c'est le contraire de la naïveté d'une <contemplation> faite au hasard, <immédiate> et non préméditée.<sup>58</sup>

La méthode d'investigation phénoménologique procède ainsi d'une vision non accidentelle et réfléchie.

Important est de considérer la phénoménologie comme possibilité [*Möglichkeit*] et non pas comme devant se réaliser dans un courant philosophique. Le possible s'érige alors au-dessus de la réalisation. L'être-là s'empare ici de la phénoménologie comme faisant partie de ses possibilités en tant qu'être-là. Comprendre la phénoménologie consiste à la saisir comme possibilité, uniquement:

Nos explications du concept préliminaire de phénoménologie indiquent que l'essentiel pour celle-ci ne consiste pas à se réaliser comme <mouvement> philosophique. Au dessus de la réalité, il y a la possibilité. La compréhension de la phénoménologie réside uniquement dans sa saisie comme possibilité.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> *Être et temps*, p. 64, trad. F. Vezin.

<sup>59</sup> *Être et temps*, p. 59, trad. L. Giroux.

## 2- Le laisser-être

Mais saisir la phénoménologie comme possibilité c'est aussi comprendre l'être-là, le *Dasein* comme condition de possibilité pour la rencontre avec l'étant. L'étant se rencontre dans le monde et dans le monde l'ouverture est possible; l'ouverture qui s'accomplit est celle de l'étant intramondain. Le paragraphe numéro 18 de *Être et temps* précise les conditions de l'événement de l'ouverture par l'entremise des concepts: avoir-affaire-auprès et structure <en tant que>.

Heidegger veut cependant dans le paragraphe 18 non seulement montrer que le <monde> déterminé à partir de l'<en vue du> *Dasein* est la condition de possibilité pour que l'étant intramondain puisse se rencontrer, mais <comment> il laisse cet étant se rencontrer (83), comment donc cette ouverture s'accomplit.<sup>60</sup>

Il va de soi que cette dimension de la rencontre prépare bien le terrain pour notre étude de Boulez.

Un important terme allemand doit être porté à notre attention; il s'agit du concept de *Bewandtnis*. Ce terme est rattaché à l'étant intramondain (qu'il convient aussi bien d'appeler l'étant-sous-la-main se rencontrant à l'intérieur du monde). La définition de *Bewandtnis* comporte deux significations différentes selon la manière dont il est employé dans la langue allemande. *Bewenden lassen* indique qu'on

---

<sup>60</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, présentées par M. Laurent Giroux dans le cadre de son cours sur Heidegger à l'Université de Sherbrooke et empruntées à Ernst Tugendhat: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1967.

laisse une chose être comme elle est, qu'on la <laisse faire>. La langue allemande fait ainsi un premier usage ontique de la définition du terme.

Heidegger se sert de l'usage ontique de la langue à des fins ontologiques. Il oriente la définition de *Bewandtnis* pour faire en sorte que le <laisser faire> ontique déjà entendu dans l'usage courant de la langue allemande soit porteur d'un sens à caractère ontologique. Par conséquent, vu sous l'angle de l'ontologie, le terme <*Bewandtnis*> se transforme «de manière à signifier: <découvrir l'étant dans son être-à-portée-de-la-main et ainsi laisser se rencontrer l'étant qui a ce mode d'être> (85).»<sup>61</sup> Mais que l'on ne s'y trompe pas, la visée ontologique de l'étant ne veut pas dire que nous ne nous tournons pas vers lui d'une manière ontique; il est d'ailleurs nécessaire de le considérer ontiquement pour que l'ontologie advienne.

<Laisser> l'étant <être> et par là le <laisser-faire> ne signifie pas alors: ne pas se tourner ontiquement vers lui, mais: se tourner vers lui ontologiquement de telle manière qu'on le laisse se rencontrer et qu'on le <dégage> par là en même temps dans son être. <Laisser-être> est donc d'abord tout simplement le terme pour désigner le dégagement qui laisse se rencontrer l'étant-sous-la-main.<sup>62</sup>

Le deuxième usage ontique de la définition du terme *Bewandtnis* dans la langue allemande courante sera repris par Heidegger à des fins, encore une fois, ontologiques. La question du dégagement est alors reprise afin de connaître comment il s'accomplit:

---

<sup>61</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, op. cit., L. Giroux.

<sup>62</sup> *Ibid.*

[...] comment s'accomplit ce dégagement? Ici Heidegger s'accroche à un second usage de la langue (84). On dit: une chose a son à-faire <auprès de> quelque chose (*es hat <mit> einer Sache <bei> etwas seine Bewandtnis*). Cette relation se comprend maintenant sans plus au sens du rapport de référence explicité au paragraphe 15: ce <auprès de quoi> un étant-sous-la-main a son avoir-affaire est son <ce-pour-quoi>. <sup>63</sup>

En unissant les deux significations, le <comment> de l'accomplissement du dégagement s'éclaire: il consiste en la rencontre de l'étant-sous-la-main de manière à le <laisser-être> (première signification) auprès de son <ce-pour-quoi> (deuxième signification); voilà le <comment> du dégagement. Le dégagement de l'étant-sous-la-main implique un laisser-se-rencontrer l'étant lui-même à partir de son <ce-pour-quoi>. Ainsi s'apparente au laisser-être un <ce auprès>; l'étant est <ce auprès> de quoi il est à lui-même. Ce <ce auprès> est aussi un <avec lequel> (*das Womit*) ou un <ce-en-quoi> qui est une autre traduction possible. Dans la sphère du laisser-être le <ce-pour-quoi> de l'étant-sous-la-main dans son <ce auprès> de quoi il est à lui-même, se dégage le <ce-en-quoi> de l'avoir-affaire.

A l'intérieur de son rapport avec lui-même, l'étant-sous-la-main fait partie d'un renvoi toujours inclus dans un ensemble de renvois. Le dégagement du ce-en-quoi de l'avoir-affaire qui advient à partir du laisser-être de l'étant dans son <ce-auprès> implique un ensemble de renvois ancrés dans un <ensemble d'avoir-affaire> ce qui peut être nommé, le monde <pré-découvert>.

---

<sup>63</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, op. cit., L. Giroux.

Mais ce-en-quoi de l'avoir-affaire, donc aussi le <ce-pour-quoi> du renvoi, est toujours déjà imbriqué dans un ensemble de renvois et ultimement ancré dans un <en-vue-de>. Ce à partir de quoi quelque chose est dégagé dans le laisser-être est donc un <ensemble d'avoir-affaire> et ultimement le monde qui doit par conséquent être déjà <pré-découvert> (85).<sup>64</sup>

On voit par là que le dégagement qui laisse se rencontrer l'étant n'est possible que par le monde; c'est la raison pour laquelle le laisser-être n'advient qu'à partir de l'étant intramondain.

Considérant le <laisser-être> de l'étant intramondain comme l'ouverture de l'être-là [*Dasein*], l'essence du dégagement s'éclaire:

[...] le monde n'est plus seulement ce sur le fondement de quoi ou à l'intérieur duquel seul l'étant peut se rencontrer pour le *Dasein*, mais le laisser-se-rencontrer de l'étant s'accomplit en considération (non objectivante toutefois) du monde. Le monde n'est pas seulement la condition de l'événement de l'ouverture, mais fait partie de lui.<sup>65</sup>

La spécification du laisser-se-rencontrer de l'étant s'accomplissant en considération du monde mais d'une manière non objectivante souligne le rapport direct de l'étant pour le *Dasein*. Il s'agit d'une relation non médiatisée. L'accomplissement de l'ouverture se fait dans un rapport direct de rencontre de humain à étant. L'analyse phénoménologique prend son sens à l'intérieur d'une intentionnalité d'accomplissement par le *Dasein* de l'ouverture. De là jaillit la signification profonde du dévoilement en tant non pas que

---

<sup>64</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, op. cit., L. Giroux.

<sup>65</sup> *Ibid.*

représentation de l'étant mais bien d'une structure descriptive lui appartenant comme accomplissement de l'ouverture.

Le <découvrement> perd maintenant par là le caractère vide d'un concept de représentation et obtient une structure descriptive, qui lui appartient alors en tant qu'accomplissement de l'ouverture; et, à partir de là aussi, le point de départ du <rapport de rencontre> humain à l'étant, comme <intentionnalité>, peut être soumis à une révision fondamentale qui résulte maintenant de l'analyse phénoménologique concrète elle-même.<sup>66</sup>

Rapport direct, non médiatisé de rencontre humain à étant; cela est vrai mais en partie seulement... une nuance s'impose car, le Dasein ne peut découvrir l'étant dans un rapport complètement isolé au monde. Le Dasein sans la médiation du monde ne pourrait découvrir l'étant. L'ouverture de l'étant n'est possible que par la mondanité du monde et cet aspect de la médiation touche le sens existentiel du <laisser-se-rencontrer> à partir de la compréhension de la temporalité.

Ainsi, le <laisser-se-rencontrer> de l'étant intramondain doit-il être saisi à l'intérieur de la temporalité: il s'agit du découvrir de <l'étant-présent>, c'est-à-dire de l'étant non plus <sous-la-main>, mais devenu <objet> de considération théorique. Mais <l'étant-présent> doit être compris à l'intérieur de sa structure permettant d'expliciter quelque chose en tant que quelque chose: son avoir-affaire-auprès.

Ce concept (avoir-affaire-auprès) comme fondement du en-tant-que apophantique (monstration de l'étant dans son laisser-être) consiste cependant à considérer quelque chose se rapportant à quelque chose.

---

<sup>66</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, op. cit., L. Giroux.

Considérer quelque chose en rapport avec quelque chose signifie la considérer <en tant que> structure constitutive du dévoilement.

Si tout <laisser-se-rencontrer> l'étant intramondain n'est possible que dans la mesure où nous le comprenons <comme un quelque chose>, alors la structure <en tant que> est constitutive non seulement du dévoilement de l'étant rencontré de prime abord -de l'étant-sous-la-main-, mais aussi, quoique de façon modifiée, du dévoilement de <l'étant-présent>.<sup>67</sup>

Aussi, dans le laisser-se-rencontrer de l'étant-présent, retrouve-t-on une monstration déterminante ou, dit autrement, une *apophansis* attributive. Mais attributive de quoi au juste? De la structure <en tant que> entendue comme structure singulière, point de vue particulier <en tant que> partant de l'essence de l'ouverture elle-même.

Même l'étant-présent ne peut se rencontrer qu'à la lumière d'un point de vue particulier, sauf que celui-ci n'est pas obtenu alors à partir d'un tout d'avoir-affaire-auprès. Cette interprétation de la structure de synthèse de l'attribution comme <structure apophantique en-tant-que> est, depuis la démarche que Platon a faite dans le Sophiste (262 c-d), la première tentative pour éclaircir le caractère particulier de l'attribution vis-à-vis la simple représentation en partant de l'essence de l'ouverture elle-même.<sup>68</sup>

Le *Dasein* est donc constitutif de cette différence entre Être et étant. La <différence> se fonde sur la transcendance de l'être-là (*Dasein*) ou vérité ontologique, par rapport à l'étant ou vérité ontique: différence ontologique.

---

<sup>67</sup> Notes préliminaires à la lecture du paragraphe 18 de *Être et temps*, op. cit., L. Giroux.

<sup>68</sup> *Ibid.*

Le paragraphe 18 de *Être et temps* montre, à travers le concept de avoir-affaire-auprès (*Bewandtnis*), comment le *Dasein* est partie prenante de la mondanité du monde qui peut laisser l'étant-sous-la-main se rencontrer; manifestation concrète de la différence ontologique.

Le concept de avoir-affaire-auprès (*Bewandtnis*) est synthétique de l'étant-sous-la-main se rencontrant à l'intérieur du monde: il rallie la triple structure du <pour>, du <ce-pour-quoi> et du <en vue de>.

L'étant-sous-la-main est ce qui se trouve justement «sous la main» <*Zuhanden*> à l'intérieur du monde donc, pratiquement, l'utilisable. <*Zuhanden*> peut se définir comme l'utilisable et l'être de cet étant utilisable par son utilisabilité qui entretient un rapport ontologique avec le monde. Parce que l'utilisable ou l'étant-sous-la-main, ce qui est la même chose, se rencontre dans le monde, le monde lui-même se comprend comme déjà «là».

L'étant-sous-la-main se rencontre à l'intérieur du monde. L'être de cet étant, l'être-sous-la-main, se trouve donc en un rapport ontologique quelconque au monde et à la mondanité. Le monde est toujours déjà «là» en tout étant-sous-la-main.<sup>69</sup>

Donc, parce qu'il y a découverte de l'étant-sous-la-main, il y a découverte du monde. Mais, paradoxalement, le monde est déjà dévoilé d'avance, bien que non thématiquement, dans tout étant rencontré. Le monde est déjà «là», d'une manière non thématique mais, lorsque les relations <modes du commerce> s'installent entre les utilisables le monde peut apparaître thématiquement. «Le monde est déjà préalablement découvert, bien que d'une manière non thématique, en tout étant rencontré. Cependant, il peut aussi apparaître en certains modes du commerce avec le monde environnant.»<sup>70</sup>

<sup>69</sup> *Être et temps*, p. 151, trad. L. Giroux.

<sup>70</sup> *Ibid.*

Mais quelle est l'importance du monde? Quel statut possède le monde pour laisser l'étant-sous-la-main se rencontrer en permettant son dégagement sous la mesure de l'occupation?

Que signifie ce dégagement préalable, et comment le comprendre en tant que caractéristique ontologique du monde? Devant quels problèmes nous place la question de la mondanité du monde?<sup>71</sup>

Pour éclairer ces interrogations, il faut considérer la constitution d'outil de l'étant sous-la-main car cet étant, en premier lieu, possède un caractère de renvoi. Renvoi à quoi? Renvoi à qui? A lui-même:

[...] l'être de l'utilisable a la structure du renvoi - cela signifie qu'il a à même lui pour caractère d'être-renvoyé-à. L'étant est dévoilé, afin d'être renvoyé à quelque chose, en tant que cet étant-ci qu'il est... [à son] caractère d'être de l'utilisable.<sup>72</sup>

Le renvoi qualifie, en quelque sorte, la teneur de l'être d'un étant. Le renvoi peut même être directement associé à l'être entier d'un étant lorsque le caractère de l'utilité de l'étant est le seul tenu pour compte. L'utilité, le critère d'applicabilité d'un étant est l'effectivité du renvoi: «Le pour-quoi (*Wozu*) d'une utilité et le ce-à-quoi d'une applicabilité esquissent d'avance dans chaque cas la concrétisation possible du renvoi.»<sup>73</sup>

Pourtant le renvoi n'est pas une propriété de l'étant pris en lui-même. L'orientation ontologique de l'étant ne fait aucunement partie de sa détermination. Tout au plus peut-on dire que l'étant possède des

---

<sup>71</sup> *Être et temps*, p. 151, trad. L. Giroux.

<sup>72</sup> *Être et temps*, p. 121, trad. L. Vezin.

<sup>73</sup> *Être et temps*, p. 151, trad. M. Giroux.

propriétés qualitatives qui peuvent l'orienter en tant qu'être possible d'un utilisable.

L'indication du signe, le marteler du marteau ne sont cependant pas des propriétés de l'étant. Ils ne sont absolument pas des propriétés, si ce terme doit désigner la structure ontologique d'une détermination possible de choses. L'étant-sous-la-main a à la rigueur des <aptitudes> ou des <inaptitudes>, et ses <propriétés> y sont en quelque sorte encore liées comme l'être-là-devant, en tant que mode d'être possible d'un étant-sous-la-main, à l'être-sous-la-main.<sup>74</sup>

Sous considération ontologique, le marteau (étant-sous-la-main) possède des aptitudes et/ou des inaptitudes. Ses qualités, positives et/ou négatives, font partie de l'être-là-devant du marteau en tant que mode d'être possible d'un étant-sous-la-main; son constituant en tant qu'outil ne relève pas d'une aptitude en tant qu'étant.

«L'utilité (renvoi), en tant que constitution d'outil, n'est même pas non plus une <aptitude> de l'étant, mais la condition de possibilité quant à l'être pour que cet étant puisse être déterminé par des <aptitudes>.»<sup>75</sup>

Qu'est-donc le renvoi? Il est, comme nous l'avons dit, la structure de l'être de l'utilisable. Le renvoi est un caractère d'être de l'utilisable, un rapport de l'être avec ce auprès de quoi il a à-faire. Laisser quelque chose être dans son rapport auprès de quelque chose est <l'avoir affaire auprès> (*Bewandtnis*); c'est ce qu'annonce le renvoi. «Dans l'avoir-affaire, il y a l'idée de laisser être quelque chose auprès de quelque chose. C'est ce rapport <de... auprès> qu'annonçait le terme <renvoi>.»<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Être et temps*, p. 151, trad. M. Giroux.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 152.

<sup>76</sup> *Ibid.*

L' être de l'étant sous-la-main se rencontrant dans le monde est *Bewandtnis*, <l'avoir affaire auprès> autrement dit, en tant qu'étant, son être est nécessairement un avoir-affaire; il s'agit d'un énoncé qui exprime la détermination ontologique de l'étant, non pas ontique:

L'avoir-affaire est l'être intramondain, être par rapport auquel il est de prime abord toujours-déjà dégagé. Chez lui en tant qu'étant, il y a toujours un avoir-affaire. Qu'il ait un avoir-affaire est la détermination ontologique de l'être de cet étant, non un énoncé ontique sur l'étant.<sup>77</sup>

L'avoir-affaire est <avoir-affaire auprès de quelque chose>. Ce <auprès de> est le pour-quoi (*Wozu*) de son utilité. L'utilité s'applique ainsi à quelque chose appelé le <à-quoi> de son applicabilité. En passant par le rapport <de... auprès>, l'avoir-affaire est le pour-quoi de l'utilité. Mais, le pour-quoi de l'utilité peut aussi posséder un avoir-affaire;

[...] par exemple, cet étant-sous-la-main que nous appelons marteau a son avoir-affaire dans le marteler, celui-ci dans le renforcement (d'une construction), ce dernier dans la protection contre les intempéries, la protection <est> en vue du refuge de l'être-là, c'est-à-dire en vue d'une possibilité de son être.<sup>78</sup>

Il existe une totalité de l'avoir-affaire qui consiste dans la <série> des avoir-affaire; dans la <série> des causes et effets <ontologiques> du pour-quoi de l'utilité. L'effet particulier (le <en vue> du renforcement, de la protection, du refuge...) allant même jusqu'à l'outil particulier (le marteau par exemple) constitue une partie de l'avoir-affaire dans sa totalité. La totalité de l'avoir-affaire est <totalité> d'une série de

---

<sup>77</sup> *Être et temps*, p. 152, trad. L. Giroux.

<sup>78</sup> *Ibid.*

plusieurs <avoir-affaire> qui n'ont d'autres raisons d'<être> que de s'inscrire en tant qu'être de l'étant à l'intérieur de la série qui, pris ensemble forme la totalité. La totalité d'avoir-affaire précède ainsi la somme de ses parties qui s'installent toujours dans un processus déterminé.

La totalité d'avoir-affaire qui, dans un atelier par exemple, constitue l'étant-sous-la-main dans son être-sous-la-main est <antérieure> à l'outil particulier, tout comme celle d'une ferme avec tout son outillage et ses dépendances.<sup>79</sup>

La ferme constitue un étant-sous-la-main et l'être-sous-la-main de cet étant est la totalité d'avoir-affaire qui incorpore, englobe, tel ou tel avoir-affaire particulier (outils, dépendances).

Mais, qu'implique cette question de l'antériorité de la totalité de l'avoir-affaire sur l'outil particulier? Quelle différence existe-t-il entre un étant-sous-la-main (outil particulier et avoir-affaire particulier) et ce qui existe en tant que totalité d'avoir-affaire?

La totalité d'avoir-affaire elle-même renvoie cependant en fin de compte à un <ce pourquoi> qui n'a plus aucun avoir affaire, qui n'est pas lui-même étant selon le mode d'être d'un étant-sous-la-main à l'intérieur d'un monde, mais étant dont l'être est déterminé comme être-dans-le-monde, à la constitution d'être duquel appartient la mondanité même.<sup>80</sup>

La totalité d'avoir-affaire est donc, elle aussi, un renvoi mais dans un rapport <de...auprès> différent du mode d'être d'un <simple> étant-sous-la-main intramondain. La totalité d'avoir-affaire renvoie à un

---

<sup>79</sup> *Être et temps*, p. 152, trad. L. Glroux.

<sup>80</sup> *Ibid.*

étant qui est <être-dans-le-monde en tant qu'un <ce-pourquoi> constitutif du monde lui-même.

Comme la somme d'avoir-affaire particuliers atteint l'avoir-affaire dans sa totalité, la somme des totalités de l'avoir-affaire atteint le monde dans sa totalité: la mondanité même. Quelle est donc le <ce-pourquoi> de la totalité de l'avoir-affaire?

Le <ce-pourquoi> premier n'est pas un <pour cela> en tant que <ce-auprès-de-quoi> possible d'un avoir-affaire. Le <ce-pourquoi> premier est un <ce-en-vue-de-quoi>. Le <en vue de> concerne toujours l'être de l'être-là, pour qui il y va essentiellement en son être de cet être même.<sup>81</sup>

Le <ce-pourquoi> premier compose le monde. <Ce-en-vue-de-quoi> le <ce-pourquoi> premier existe est l'être de l'être-là. Et l'essence même de l'être de l'être-là tient dans ce renvoi existentiel avec la structure d'avoir-affaire.

Mais le renvoi existentiel s'oppose-t-il à l'étant pris dans son sens ontique? Comment concevoir le concept de laisser-être ou celui de laisser-faire à l'intérieur de la structure de l'avoir-affaire? Voyons la signification du <laisser-faire> :

Laisser-faire signifie ontiquement: laisser, à l'intérieur d'une occupation factuelle, un étant-sous-la-main être tel ou tel, comme il est à présent et afin qu'il soit tel. Ce sens ontique du <laisser-être> nous le saisissons fondamentalement au plan ontologique. Nous interprétons par là le sens du dégagement préalable de l'étant intramondain immédiatement sous-la-main.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Être et temps*, p. 153, trad. L. Giroux.

<sup>82</sup> *Ibid.*

Mais le <dégagement préalable> n'indique pas une opération à laquelle il faille s'appliquer <préalablement> afin que le dégagement advienne; la chose n'a pas à être amenée à l'être, elle n'a pas à être produite d'aucune façon que ce soit car elle <est> déjà en tant qu'étant. Le dégagement consiste à dégager précisément, découvrir dans son être, l'étant déjà là et ce, en le laissant se rencontrer, en le laissant <être> comme l'étant qu'il est.

Laisser <être> préalablement ne veut pas dire amener tout d'abord quelque chose à l'être et le produire, mais découvrir du déjà étant dans son être-sous-la-main et le laisser se rencontrer comme l'étant de cet être. Ce laisser-faire <apriorique> est la condition de possibilité pour que se rencontre l'étant-sous-la-main, en sorte que l'être-là puisse, dans le commerce ontique avec l'étant ainsi rencontré, le laisser-faire alors au sens ontique.<sup>83</sup>

Le laisser-faire ontique laisse l'étant être l'étant de cet être, il concerne donc directement l'étant. A l'inverse, le laisser-faire ontologique concerne l'être de tout étant-sous-la-main découvert pour l'occupation de telle sorte que, dans la plupart des cas, nous ne le laissons pas <être> comme il est, le modifiant, le manipulant, le transformant de différentes façons. Le laisser-être ontique permet le dégagement de l'être de l'étant.

Compris ontologiquement, par contre, le laisser-faire concerne le dégagement de tout étant-sous-la-main en tant que tel, peu importe qu'il soit pris ontiquement, qu'il ait là son avoir-affaire ou, encore, qu'il soit plutôt un étant qui ontiquement n'a justement pas là son avoir-affaire, et est d'abord et la plupart du temps cet objet d'occupation que comme étant découvert, nous ne laissons pas <être> comme il est, que nous travaillons, améliorons, détruisons.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> *Être et temps*, p. 153, trad. L. Giroux.

<sup>84</sup> *Ibid.*

Ainsi, le dégagement apriorique de l'étant est-il une caractéristique du mode d'être de l'être-là. <Apriorique> comme condition de possibilité du dégagement réfère à un <laisser-être> apriorique avant même la rencontre de l'être-sous-la-main intramondain; en d'autres mots, <apriorique> veut dire: <avoir-déjà-laissé-être>.

L'avoir-déjà-laissé-être qui dégage pour l'avoir-affaire est un parfait apriorique qui caractérise le mode d'être de l'être-là lui-même. Entendu au sens ontologique, le laisser-être est dégagement préalable de l'étant pour son être-sous-la-main à l'intérieur du monde environnant.<sup>85</sup>

Le <laisser-faire> concerne le <ce-auprès-de-quoi>; l'être-là dégage l'être de l'étant le laissant se rencontrer parmi tous les étants intramondains: l'étant devient <ce-auprès-de-quoi> il est et, par là se dégage son <ce-en-quoi> de l'avoir-affaire c'est-à-dire, sa rencontre essentiellement pour l'occupation de l'être-là, comme étant-sous-la-main du monde et non pas simplement une matière de l'univers ou une présence.

Depuis le <ce-auprès-de-quoi> du laisser-faire, le ce-en-quoi (*das Womit*) de l'avoir-affaire se trouve dégagé. Il se rencontre pour l'occupation comme cet étant-sous-la-main. Dans la mesure où un étant se montre seulement à elle, c'est-à-dire dans la mesure où il est découvert dans son être, il est toujours déjà étant-sous-la-main du monde environnant et justement pas <tout d'abord> une <matière de l'univers> simplement présente.<sup>86</sup>

De l'étant-sous-la-main est dégagé, par l'être-là, l'être de cet étant. Le dégagement de l'avoir-affaire de l'étant l'est toujours en

---

<sup>85</sup> *Être et temps*, p. 153, trad. L. Giroux.

<sup>86</sup> *Op.cit.* pp.153-154.

prévision de la découverte d'une totalité d'avoir-affaire. Dès lors réside dans chaque étant-sous-la-main un caractère qui permet l'éventuelle découverte d'une totalité d'avoir-affaire: il s'agit de la mondanité de l'étant-sous-la-main.

L'avoir-affaire lui-même, en tant qu'être de l'étant-sous-la-main, n'est chaque fois découvert que sur le fondement de la découverte préalable d'une totalité d'avoir-affaire. Dans l'avoir-affaire découvert, c'est-à-dire dans l'étant-sous-la-main rencontré, se trouve dès lors pré-découvert ce que nous avons nommé le caractère de mondanité de l'étant-sous-la-main.<sup>87</sup>

La visée, par l'être-là, de la totalité de l'avoir-affaire incluse dans le dégagement de l'avoir-affaire de l'étant-sous-la-main est un rapport ontologique au monde. Le dégagement de l'avoir-affaire de l'étant-sous-la-main a sa raison d'être au regard de sa visée; à l'égard de ce-à-quoi il veut aboutir: la totalité de l'avoir affaire. Par là, laisser-être l'étant-sous-la-main signifie un <ce-eu-égard-à-quoi> qui se rapporte au dégagement de la totalité d'avoir-affaire.

Cette totalité d'avoir-affaire pré-découverte recouvre en soi un rapport ontologique au monde. Le laisser-être qui dégage l'étant vis-à-vis la totalité d'avoir-affaire doit bien avoir déjà en quelque manière découvert ce eu égard à quoi il dégage.<sup>88</sup>

Le <ce-eu-égard-à-quoi> de l'étant-sous-la-main est le dégagement de l'étant qui est accessible. C'est en tant que <ce-eu-égard-à-quoi> que l'avoir-affaire de l'étant intramondain est dégagé et il ne peut être accessible qu'en tant que ce <ce-eu-égard-à-quoi>. Mais, l'étant

---

<sup>87</sup> *Être et temps*, p. 154, trad. L. Glroux.

<sup>88</sup> *Ibid.*

intramondain n'est pas découvrable en dehors de sa possibilité d'être comme être de l'étant, dégagé par l'être-là.

Cela, eu égard à quoi (*Woraufhin*) l'étant-sous-la-main du monde environnant est dégagé, en sorte qu'alors seulement il devienne accessible comme étant intramondain, ne peut lui-même être compris comme étant du mode d'être découvert. Il n'est essentiellement pas découvrable, si nous réservons désormais le terme découverte pour une possibilité d'être de tout étant qui n'est pas du type de l'être-là.<sup>89</sup>

Aussi, n'y a-t-il pas un paradoxe dans cette affirmation qui indique que l'étant intramondain n'est pas découvrable outre le dégagement par l'être-là et que, pourtant, sa découverte, qui se rapporte à la totalité de l'avoir-affaire en passant par son <ce eu égard à quoi> est, en fait, déjà pré-découverte? Quelle est la teneur du <ce eu égard à quoi> pré-découvert? Que signifie-t-il essentiellement et que permet-il de faire comprendre?

À l'être de l'être-là appartient la compréhension d'être. La compréhension a son être dans un comprendre. Si à l'être-là convient essentiellement le mode d'être de l'être-dans-le-monde, alors, au contenu essentiel de sa compréhension d'être appartient la compréhension de l'être-dans-le-monde. Le découverte préalable de ce eu égard à quoi se produit le dégagement de l'étant intramondain n'est autre que la compréhension du monde, auquel l'être-là comme étant se rapporte toujours déjà.<sup>90</sup>

L'être-là possède donc un contenu essentiel <d'auto-compréhension>; ce en-quoi il se comprend. Mais en quoi l'être-là se comprend-il justement? Sa compréhension réside dans le <eu-égard-à-

---

<sup>89</sup> *Être et temps*, p. 154, trad. L. Giroux.

<sup>90</sup> *Ibid.*

quoi> il laisse l'étant intramondain se rencontrer. Par le laisser-être préalable <de... auprès...> de l'être-là, la compréhension de l'avoir-affaire a son fondement. Et la compréhension elle-même devient ainsi nécessaire par la compréhension de l'être-là comme faisant partie de la mondanité.

L'être-là a son être propre intramondain en tant que liaison nécessaire avec le <eu-égard-à-quoi> il laisse l'étant intramondain se rencontrer. «Être-là comprend son être propre par le biais de la mondanité, i.e. de ce <eu-égard-à-quoi> il laisse se rencontrer l'étant-sous-la-main en tant que tel.»<sup>91</sup>

Par sa nécessité intramondaine (être-dans-le-monde) à laisser se rencontrer l'étant-sous-la-main intramondain, l'être-là et le monde sont interrellés. Une ontologie nécessaire existe déjà, avant même tel être-là particulier.

En tant qu'être-dans-le-monde, l'être-là est là pour laisser se rencontrer l'étant-sous-la-main intramondain; l'être-là est là <pour> ça: il est, d'une manière nécessaire, référé à un <pour>. Par sa compréhension des rapports liée à l'avoir-affaire, l'être-là s'est lui-même formé en fonction de ce <pour>.

Et qu'est-ce donc, ce en quoi l'être-là comme être-dans-le-monde se comprend préontologiquement? Dans la compréhension de l'interliaison de rapport mentionnée, l'être-là s'est déjà - à partir d'une possibilité d'être saisie explicitement ou implicitement, de façon appropriée ou inappropriée, en vue de laquelle il est lui-même - référé à un <pour>. Celui-ci prescrit un <pour ça> comme <ce-auprès-de-quoi> possible d'un laisser-être qui de par sa structure laisse-être quelque chose. L'être-là se

---

<sup>91</sup> *Être et temps*, p. 154, trad. L. Glroux.

réfère toujours déjà à partir d'un ce-en-vue-de-quoi <sic> au ce-en-quoi d'un avoir-affaire, i.e., il laisse toujours déjà, en autant qu'il est, de l'étant se rencontrer comme étant-sous-la-main. Ce-dans-quoi l'être-là se comprend préalablement sous le mode de se référer, c'est ce eu égard à quoi il laisse préalablement se rencontrer comme l'étant. Le <ce-en-quoi> du comprendre se-référant, en tant que <eu-égard-à-quoi> du laisser-se-rencontrer l'étant sous le mode d'être de l'avoir-affaire (auprès), est le phénomène du monde. Et la structure de ce à quoi l'être-là se réfère est ce qui constitue la mondanité du monde.<sup>92</sup>

Mais point n'est besoin d'une connaissance théorique pour que l'être-là <remplisse son mandat> d'être-dans-le-monde laissant se rencontrer l'étant-sous-la-main. Sa fonction de l'être-là, constitutive du monde comme monde, lui est originairement familière donc, issue du monde même.

Ce-en-quoi l'être-là se comprend chaque fois déjà de cette manière lui est originairement familier. Cette familiarité avec le monde n'exige pas nécessairement une transparence théorique des rapports constitutifs du monde comme monde. Toutefois, la possibilité d'une interprétation ontologique existentielle explicite de ces rapports se fonde sur cette familiarité avec le monde qui est constitutive de l'être-là et qui à son tour co-constitue la compréhension d'être de l'être-là.<sup>93</sup>

L'interprétation ontologique des rapports entre l'être-là et l'étant tire sa possibilité de la familiarité de l'être-là avec la <pratique> de sa compréhension eu-égard-à-quoi il laisse se rencontrer l'étant; de sa référence plus ou moins explicite avec le <pour ça> de son être-là. A partir du moment où l'être-là se donne pour tâche une interprétation

---

<sup>92</sup> *Être et temps*, p. 154, trad. L. Giroux.

<sup>93</sup> *Ibid.*

ontologique existentielle de son être, non seulement la question de la possibilité de l'interprétation est, cette fois, explicitement saisie mais aussi la question du sens de l'être. « Cette possibilité peut être expressément saisie dans la mesure où l'être-là s'est donné pour tâche une interprétation originelle de son être et de ses possibilités, voire même du sens de l'être pris absolument. »<sup>94</sup> La compréhension de l'être-là se meut à l'intérieur des rapports qu'il entretient avec l'étant. Rapports constitutifs du monde en tant que monde; de l'être-là comme être-dans-le-monde. Et pourtant, ces rapports se comprennent préontologiquement; comment alors comprendre ces rapports?

D'abord, il faut comprendre les rapports comme apriorique du découverture; ensuite, comme quelque chose de familier et enfin, à l'intérieur de cette familiarité, la possibilité pour l'être-là de se signifier à lui-même. Les rapports deviennent par là, la référence familière à l'intérieur de laquelle l'être-là se meut, par là, signifiante pour lui; compréhension relative à son être-dans-le-monde. De sorte qu'ils lui soit familiers, la compréhension maintient, pour l'être-là, les rapports.

Dans le s'y-maintenir familier, elle les retient pour soi comme ce-en-quoi son référer se meut. C'est dans et par ces rapports mêmes que la compréhension peut se référer. Nous concevons comme signifier le caractère référentiel de ces rapports de référence. Dans la familiarité de ces rapports, l'être-là se <signifie> à lui-même, il se donne à lui-même originellement son être et son pouvoir-être à comprendre relativement à son être-dans-le-monde. Le <ce-en-vue-de-quoi> signifie un <pour-quoi>, celui-ci un <pour ça>, celui-ci un <ce-auprès-de-quoi> du laisser-être, celui-ci un ce-en-quoi de l'avoir-affaire.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> *Être et temps*, p. 154, trad. L. Giroux.

<sup>95</sup> *Op.cit.* p. 156.

Il y va d'une totalité originelle à l'intérieur de laquelle ces rapports s'opèrent. L'être-là se <fie> préalablement ainsi aux signes <signi-fier>, afin de se donner à comprendre son être-dans-le-monde. «Ces rapports s'articulent entre eux comme totalité originelle; ils sont ce qu'ils sont comme le signi-fier dans lequel l'être-là se donne à lui-même à comprendre préalablement son être-dans-le-monde.»<sup>96</sup> L'ensemble des rapports de ce signifier est la signifiance qui constitue la structure du monde. «Nous appelons signifiance l'ensemble de rapports de ce signifier. C'est elle qui constitue la structure du monde, de ce en quoi l'être-là comme tel, est toujours-déjà.»<sup>97</sup>

L'être-là est toujours déjà dans le monde, mais parce qu'il met en scène les rapports comme <signifier>, il est l'être-dans-le-monde qui, par le monde et à l'intérieur duquel il structure le monde.

L'être-là est dans sa familiarité avec la signifiance la condition ontique de possibilité de la découverte de l'étant qui se rencontre dans un monde selon le mode d'être de l'avoir-affaire (être-sous-la-main) et peut ainsi s'annoncer dans son en-soi.<sup>98</sup>

L'être-là peut s'annoncer dans son en-soi car il est lui-même toujours existant comme condition ontique de la découverte de l'étant. L'être-là existe par ce mode d'être. Il est celui-ci qui dans son mode d'être a préalablement découvert des rapports avec l'étant-sous-la-main. L'être-là est celui qui est, de cette manière, et son être en soi dépend de cette manière d'être.

---

<sup>96</sup> *Être et temps*, p. 156, trad. L. Giroux.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*

L'être-là est, en tant que tel, toujours celui-ci; avec son être est essentiellement déjà découvert un complexe d'étant-sous-la-main; l'être-là, en tant qu'il est, s'est toujours déjà lié à un <monde> rencontré, et cette dépendance (*Angewiesenheit*) appartient essentiellement à son être.<sup>99</sup>

La signifiante est donc l'ensemble des rapports qui s'articulent comme totalité originelle et aussi comme condition ontique de possibilité de la découverte de l'étant par l'être-là. Mais, parce que la signifiante est une condition nécessaire à l'être de l'être-là, elle est un agent ontologique. L'être-là vit en rapport avec sa condition ontique de la découverte de l'étant. L'être-là comprend l'étant par l'ensemble des rapports sans lesquels il n'est pas un être-là. Selon son mode d'être propre, constitué mais aussi constitutif du monde, l'être-là comprend et expose des <significations>. Comment s'exposent ces significations? Par l'être de la parole et du langage.

Mais quel statut possède l'être de la parole et du langage? La parole et le langage ont-ils la teneur ontologique de l'être-là? Posé autrement: l'être de l'être-là n'est-il pas justement tributaire de sa possibilité d'être en tant que parole et langage?

La signifiante elle-même, cependant, avec laquelle l'être-là est toujours déjà familier, contient en soi la condition ontologique de possibilité pour que l'être-là comprenant et exposant puisse découvrir des <significations> qui, à leur tour, fondent encore l'être possible de la parole et du langage.<sup>100</sup> \*

<sup>99</sup> *Être et temps*, p. 156, trad. L. Giroux.

<sup>100</sup> *Op.cit.* pp.156-157.

\* François Vezin note ici une erreur de Heidegger lui-même, car la parole et le langage ne peuvent pas avoir leurs fondements dans les significations, étant eux-mêmes nécessaires à la compréhension et à l'exposition des significations: «Erreur. La langue ne forme pas un dépôt alluvionnaire, elle est, au contraire, le déploiement original de la vérité en tant que là.» *Être et temps*, p. 126, trad. F. Vézin.

Liée à la signifiante, la langue est le déploiement de la vérité en tant que là. Elle est, comme la signifiante, «la condition ontique de possibilité de la découverte d'une totalité d'avoir-affaire.»<sup>101</sup> Étendant le terme «langage» à celui de la musique, que pouvons-nous, dès lors, attendre de la <langue> musicale en tant que déploiement de la vérité?

Avant d'aborder le deuxième chapitre, reconnaissons ce que nous pouvons conserver des considérations précédentes et ce, afin de mieux comprendre le traitement du matériau sonore dans la composition musicale de Pierre Boulez.

Tout d'abord, rappelons le titre du présent chapitre: *la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger*. L'objet de l'investigation est, comme nous l'avons vu, l'être de l'étant; au chapitre suivant, après une description historique de la formation du langage musical de Boulez, l'étant, dont il sera question, sera le matériau sonore *d'Éclat*.

La méthode de l'investigation s'attachant à l'ontologie, nous devons mettre en relief l'être de la matière sonore de manière à fournir une explication de l'être même du matériau musical.

Afin d'appliquer le mode de traitement phénoménologique heideggérien aux divers matériaux sonores *d'Éclat*, il sera nécessaire de garder en mémoire les informations relatives à la question du sens de l'être. Ces informations s'attachent aux concepts qui permettent de mieux cerner la maxime déjà formulée: «droit aux choses mêmes». Grâce

---

<sup>101</sup> *Être et temps*, p. 157, trad. L. Giroux.

à cette maxime et à l'étude de l'expression «phénoménologie» déjà explorée, il est permis d'appréhender le matériau sonore comme représentant un mode de l'être.

Le phénomène sonore d'*Éclat* est-il un véritable *φαινόμενον* au sens de *φαίνεσθαι* signifiant: se montrer? Si la réponse s'avère positive, quel est donc le «se montrer» authentique du matériau sonore? Comment le phénomène sonore d'*Éclat* peut-il être comparé avec ce que les Grecs identifiaient avec τὰ ὄντα, l'étant? Se rappelant que le suffixe «*bar*» tiré de «*offenbar*» exprime la possibilité de l'acte du radical, à quel genre de manifeste (*das Offenbare*) sommes-nous en mesure de nous attendre de la part de la musique d'*Éclat*? Comment alors comprendre l'ouverture (*Offen*) de l'étant sonore?

Non, le phénomène sonore d'*Éclat* n'est pas une semblance, il ne se montre pas comme ce qu'il n'est pas en lui-même. Il est encore moins une pure semblance, une manifestation totalement trompeuse. Non, c'est tout le contraire que Boulez a voulu, à travers son oeuvre, mettre en lumière.

Avec *Éclat*, il y a un λόγος, un discours musical authentique qui fait voir quelque chose: le phénomène sonore d'*Éclat* est *φαίνεσθαι*.

Que fait-il voir au juste? Que laisse-t-il entendre? S'attardant à l'objet musical, il nous dit quel étant il est, il dit vrai (ἀληθεύειν): il nous dit la vérité (ἀλήθεια) de son être.

Mais, cela va plus loin. Le «faire-voir» (faire-entendre) du matériau sonore d'*Éclat* appelle à un «laisser-être» phénoménologique comme

compréhension de l'être-là (*Dasein*) comme condition de possibilité pour la rencontre avec l'étant, en l'occurrence avec ce phénomène «mondain» particulier qu'est la musique.

L'étant sonore d'*Éclat* n'est pas non plus un étant-sous-la-main, mais doit être abordé en tant que mode d'être. Mode d'être qui n'aboutit pas non plus à une technique quelconque dans le but de servir une pensée à caractère utilitaire mais plutôt, dans le but d'obtenir un rapport direct, non médiatisé entre l'humain et l'étant.

Par là, *Éclat* laisse être le matériau sonore de façon à rencontrer la visée, par l'être-là, de la totalité de l'avoir-affaire au monde c'est-à-dire, entretenir un rapport ontologique au monde. Par là, *Éclat* contribue à faire en sorte que l'être-là laisse l'étant intramondain se rencontrer et ainsi, à faire en sorte que l'être-là comprenne son être propre par le biais d'un nouveau rapport au monde.

Nous reviendrons sur ces considérations au troisième chapitre. Laissons cependant, pour le moment, ces points de vue afin de nous enquérir, dans un premier temps, des langages musicaux et poétiques qui ont façonné la pensée compositionnelle de Pierre Boulez, et dans un deuxième temps, de nous pencher sur l'analyse proprement dite de son oeuvre *Éclat*.

## **CHAPITRE DEUXIÈME**

### **Le langage musical de Pierre Boulez**

L'oeuvre de Pierre Boulez est l'aboutissement d'une vie de recherche, d'analyse et de réflexion. Compositeur à voir dans le matériau sonore l'intérêt principal de la musique, il s'est occupé du phénomène musical sous l'angle de ce qu'il faut nommer, selon la philosophie heideggérienne, le concept phénoménologique de phénomène. C'est avant tout cet aspect de Boulez qui a retenu notre attention et nous a permis de progresser dans notre travail de recherche. Bien qu'important innovateur dans le monde artistique, nous n'ignorons pas que Pierre Boulez, comme tout modèle, a aussi accepté l'influence d'autres modèles. Afin de mieux cerner la philosophie musicale de Pierre Boulez et avec l'intention de motiver notre choix de Boulez comme modèle, nous passerons en revue les influences les plus significatives qui ont marqué son évolution et l'ont mené à développer une perception inédite du matériau sonore.

## 1- Ceux qui ont influencé Boulez

### 1.1 Influences musicales générales

L'oeuvre musicale de Pierre Boulez est, concrètement, l'issue d'une pensée qui tire son origine de la jonction des meilleurs éléments musicaux impliqués dans l'école allemande (Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern) et dans l'école française (Claude Debussy, René Leibowitz et Olivier Messiaen)\* .

René Leibowitz, deuxième figure musicale déterminante après Messiaen, fut rencontré par Boulez en février 1945 à l'occasion d'un concert privé. Dès lors, tous les samedis matins pendant quelques mois, Boulez suivra des cours d'analyse sous sa férule. Bien que très formatrices au début, les leçons ne dureront point car le jeune musicien a tôt fait d'apprendre tout ce que Leibowitz pouvait enseigner: «[...] Boulez a déjà tout appris de ce qu'il avait véritablement à apprendre d'autrui [avec Leibowitz] [...] l'idée et l'importance de la série dodécaphonique<sup>102</sup>». Mais Leibowitz, en plus d'être un chef d'orchestre et un brillant analyste des partitions musicales, est aussi écrivain. Il publia un livre en 1946, sous le titre de: *Schönberg et son école*. Peu de

---

\* Dans la partie intitulée: *Influences extra-musicales générales*, nous parlerons des autres influences importantes qui ont eu des répercussions dans la musique de Pierre Boulez, soit celles de Jean Vilar (metteur en scène au théâtre), René Char (poète), Stéphane Mallarmé (poète), Henri Michaux (poète), Maurice Béjart (chorégraphe) ainsi que Paul Klee (peintre).

<sup>102</sup> D. JAMEUX, *Pierre Boulez*, Fayard/Fondation SACEM, 1984, p. 30, Coll. «Musiciens d'aujourd'hui».

temps après, le même auteur faisait éditer son *Introduction à la musique de douze sons*.

On s' imagine difficilement aujourd'hui le coup de tonnerre que ces deux livres représentèrent aussitôt dans le ciel bleu de la vie musicale française. Pour la première fois, un musicologue doublé d'un technicien présentait, en France, du courant essentiel de la musique contemporaine, celui de la musique sérielle, un tableau cohérent, d'une clarté remarquable. Si le premier nommé de ses deux livres était une large et complète vulgarisation, sur le plan historique et sur le plan technique et esthétique, de la révolution musicale de Schönberg et de ses disciples [Berg et Webern], le second, plus rigoureusement analytique, s'adressait surtout à ceux qui, déjà familiarisés avec les problèmes classiques de l'écriture musicale, étaient susceptibles de gagner des nouveaux aspects de la musique une vue plus objective, plus scientifique et plus approfondie<sup>103</sup>.

Les deux écrits exercèrent une influence considérable sur le jeune Boulez qui désira:

[...] prendre en considération les oeuvres principales de ces trois maîtres, les mettre à leur juste place dans l'évolution de la musique et se montrer très attentif à leurs conséquences, à leur influence sur la jeune génération<sup>104</sup>.

Trois grands chapitres du premier livre de Leibowitz apprirent à Boulez l'importance artistique des trois maîtres de la musique de notre temps. Les titres en sont:

- «La naissance et les fondements de la musique contemporaine» (chapitre concernant Arnold Schönberg);
- «La conscience du passé dans la musique contemporaine» (chapitre traitant de Alban Berg);

<sup>103</sup> A. GOLÉA, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Julliard, 1958, p. 23.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, p. 24.

- «La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine» (chapitre où Anton Webern est mis en valeur).

Pour Schönberg [...] «La naissance et les fondements de la musique contemporaine»; pour Berg: «La conscience du passé dans la musique contemporaine»; pour Webern, enfin: «La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine»<sup>105</sup>.

La musique de Boulez n'est donc pas née d'une disjonction entre l'histoire de la musique et les anciens paramètres compositionnels. D'ailleurs, il eut des modèles allemands mais aussi français:

J'ai toujours pris Debussy pour modèle, j'ai toujours lu et analysé ses partitions. Avec Webern et Messiaen, c'est mon plus grand, mon permanent modèle<sup>106</sup>.

L'analyse des partitions de Debussy transparait dans le travail de composition de Boulez des années 1950 (notamment dans *Le Marteau sans maître*, 1955). Le critique français de la revue *Carrefour*, Claude Rostand:

[...] salue dans la partition boulézienne une esthétique de pierres dures et belles [...] avant de souligner la veine classique, et proprement française, de la nouvelle partition [*Le Marteau sans maître*] [...] classicisme englobant Debussy, dont Boulez est l'héritier direct<sup>107</sup>.

Un texte de Boulez exprime bien le lien qui unit sa pensée à celle de Debussy. À ce point, que l'on croirait qu'il parle de lui-même:

Il [Debussy] répugne à ces jeux de construction qui transforment si souvent le compositeur en enfant qui joue à l'architecte [...] Pour lui, la forme n'est jamais donnée; constante fut sa démarche de l'inanalysable, d'un développement qui, dans son cours, admit les

<sup>105</sup> A. GOLÉA. *op. cit.*, p. 24.

<sup>106</sup> P. BOULEZ cité par A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 17.

<sup>107</sup> C. ROSTAND cité par D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 30.

droits de la surprise et de l'imagination; il n'a que méfiance pour le monument d'architecture, lui préférant des structures où se mêlent rigueur et libre arbitre: avec lui, les mots, les clés, tout l'attirail scolaire perd son sens et sa pertinence; les catégories habituelles d'une tradition qui s'épuise ne sauraient s'appliquer à son oeuvre [...] *Le fait Debussy* exclut tout académisme; incompatible avec tout ordre stéréotypé, avec toute ordonnance qui ne serait créée dans l'instant [...] Debussy repousse toute hiérarchie hors du moment musical lui-même<sup>108</sup>.

Pierre Boulez ajoute encore:

Voulant créer sa technique, créer son vocabulaire, créer sa forme, il fut amené à bouleverser totalement des notions qui, jusqu'à lui, étaient demeurées statiques: le mouvant, l'instant font irruption dans la musique; non seulement, l'impression de l'instant, du fugitif, à quoi on l'a réduit, mais bien une conception relative et irréversible du temps musical, et plus généralement de l'univers musical. Dans l'organisation des sons, cette conception se traduit par un refus des hiérarchies harmoniques existantes comme données uniques du monde sonore. Les relations d'objet à objet s'établissent dans le contexte, suivant des fonctions non constantes. Quant à l'écriture rythmique, elle participe non moins d'une telle manifestation, d'une telle volonté de mouvance dans la conception métrique; de même, les recherches de timbre modifient profondément l'écriture, les combinaisons instrumentales, la sonorité de l'orchestre<sup>109</sup>.

On retiendra que, comme pour Debussy, la forme chez Boulez n'est jamais donnée et que le développement musical admet la surprise et l'imagination. Il n'y a pas non plus d'académisme chez celui qui a tout appris d'un professeur en quelques heures et dont la volonté d'autodidactie est plus importante qu'un long apprentissage auprès d'un maître: «[...] je ne m'intéresse pas fondamentalement à la pédagogie

<sup>108</sup> P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 346, Coll. «Tel Quel».

<sup>109</sup> *Ibid.*

parce que je n'y crois pas [...] Je crois en quelqu'un qui déclenche quelque chose en vous»<sup>110</sup>.

En la personne de René Leibowitz, Boulez rencontra effectivement ce quelqu'un qui, en lui révélant la musique de Webern, déclencha quelque chose chez lui. À partir de l'analyse de la *Symphonie opus 21* de Webern:

Je sentis [Boulez] qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées [...] Je crois avoir compris, obscurément encore, ce jour-là, qu'il y avait autre chose, dans la musique sérielle, que le maniement des seules séries de hauteurs sonores<sup>111</sup>[...]

Aux yeux de Boulez, Webern incarne le musicien d'avant-garde extrême de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle car, bien que s'appuyant sur une tradition (Schönberg lui-même est héritier de Brahms et de Wagner), il amène la musique sur un terrain nouveau.

[...] Boulez découvre [en 1945] Webern, qui pour lui est le musicien qui avec le plus de *conséquence* pousse le système sériel à ses extrêmes, et aborde à des « terrains fertiles », à la différence de Schönberg, sans jamais donner l'impression de vouloir faire une pause ou jeter un regard en arrière<sup>112</sup>.

Webern est celui qui, comme Debussy, remet en cause l'architecture de l'oeuvre, s'arrache à la tradition et pousse en avant le langage musical ainsi que la forme. La grande différence régnant entre les deux musiciens réside dans le fait que Webern est un compositeur sériel (surtout à partir des *Cinq pièces pour quatuor à cordes opus 5*) alors que

<sup>110</sup> P. BOULEZ, *Éclats / Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 12.

<sup>111</sup> A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 28.

<sup>112</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 30.

Debussy\* ne l'est pas. L'originalité du langage sériel chez Webern remet fondamentalement en question la manière de penser la musique.

Boulez a souvent mentionné l'apport exceptionnel de Webern à la musique. D'ailleurs il explique, le 26 mars 1983 au micro de Radio-Notre-Dame (entretien avec Robert et Bruno Serrou):

[...] Webern est un «diamant», mais pas le diamant «qu'on met au doigt d'une élégante»: celui qui sert à couper les vitres et dont on admire le tranchant; le sérialisme webernien *coupe*: il remet en cause l'architecture même de l'oeuvre, et notamment sa forme<sup>113</sup>.

Boulez fait remarquer que la série, seule, ne suffit pas à métamorphoser la pensée musicale car Schönberg lui, bien que sérialiste, demeure prisonnier d'une pensée musicale ancienne:

[...] Le sérialisme Schönbergien n'est qu'une «ultra-thématisation» -la série est un thème, rien de plus [c'est par exemple vrai des *Variations opus 31*], et ne «fibre pas» l'espace sonore tout entier: d'où le *retour* à des formes anciennes chez le Schönberg de l'entre-deux guerres: marches, menuets, valse, et autres gigue [...] «La nouveauté du langage n'a rien changé au mode de penser antérieur à ce langage»<sup>114</sup>.

Le langage musical nouveau chez Webern, s'attarde aux paramètres compositionnels susceptibles de leur conférer un caractère structurel dans l'oeuvre. Ainsi, les timbres et même les silences sont employés avec

---

\* Debussy peut cependant être reconnu comme le premier musicien atonal car, «[...] le tout premier, et avant Schönberg en Autriche, [il a] suspendu les lois de la tonalité au profit d'une liberté complète d'enchaînement des accords, utilisé, en même temps que Schönberg et alors qu'il ne savait rien des travaux de celui-ci, la gamme par tons [...] d'autre part, tendu vers une libération de plus en plus complète des formes classiques» (P. BOULEZ cité par A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 25).

<sup>113</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 54.

<sup>114</sup> *Ibid.*

ce souci d'occuper une place structurante dans la création. Dans la *Symphonie opus 21* «... on a affaire à une écriture contrapunctique-instrumentale, où chaque timbre dessine un caractère structurel de l'oeuvre»<sup>115</sup>, ceci pour permettre à l'instrumentation d'assumer une fonction proprement structurelle.

En ce sens, la plus grande innovation du vocabulaire webernien, est de considérer chaque phénomène à la fois comme autonome et comme interdépendant, mode de penser radicalement novateur dans la musique d'Occident. Pour mettre cette caractéristique en valeur, il accorde une grande importance non seulement au registre dans lequel se trouve un son donné, mais également à la place temporelle qui lui revient dans le déroulement de l'oeuvre, un son entouré de silence acquérant, par son isolement, une signification beaucoup plus forte qu'un son noyé dans un contexte immédiat: c'est ainsi que l'innovation de Webern dans le domaine du silence paraît beaucoup plus relever de la morphologie même des hauteurs, de leur enchaînement, que d'un phénomène rythmique, qui ne l'a jamais préoccupé à un très haut degré; il aère ses dispositions, dans le temps et dans l'espace, comme dans leur contexte instrumental<sup>116</sup>[...]

La puissance créatrice issue de l'organisation structurante de l'orchestration et aussi celle des timbres propres à chaque matériau sonore demeureront une des grandes leçons de Webern. Le domaine du timbre, si cher à Webern, stimulera constamment la pensée musicale de Boulez: «[...] l'engendrement de la structure à partir du matériau -pierre philosophale qui taraude Boulez»[...]<sup>117</sup> très longtemps. C'est d'ailleurs pour structurer une composition à partir des timbres et des caractéristiques particulières à certains matériaux sonores (en l'occu-

---

<sup>115</sup> P. BOULEZ. *Relevés d'apprenti*, p. 374.

<sup>116</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 54.

<sup>117</sup> *Ibid.*

rence des instruments résonnants) que Boulez compose *Éclat*. Mais nous reviendrons à cette question ultérieurement.

Quant à Olivier Messiaen, on peut dire de lui qu'il fut le tout premier professeur à inspirer véritablement Boulez. Il fut le seul à expliquer comment le langage musical est construit:

J'écoutais enfin quelqu'un qui, contrairement à mes autres professeurs, me permettait de saisir la logique d'un langage, m'expliquait qu'un compositeur n'écrit pas n'importe quel accord [...] C'est d'abord à une sorte de grammaire élémentaire que Messiaen m'a initié [...] il nous demandait d'étudier le texte de Schumann; il ne disait pas: «Voilà comment Schumann écrit, essayez d'en faire autant!», mais «Apprenez comment le langage de Schumann est construit». En tout cas, le langage harmonique. Il ne s'agissait pas d'un apprentissage cerné par des lois [comme les traités d'harmonie qu'on m'avait déjà mis entre les mains, mais qui étaient déjà des objets morts] mais de l'explication d'un langage, toujours provisoire, dont on discernait clairement les antécédents et les conséquences<sup>118</sup>.

Il était donc très important pour Boulez de comprendre la construction d'un langage musical de manière à pouvoir bâtir un autre langage à partir des idées reçues. Ce que le jeune musicien recherchait chez un maître finalement, il le trouva en Messiaen: l'exemple à suivre, la possibilité de se voir grandir au contact du maître, d'identifier son originalité et d'affirmer son indépendance face aux autres créateurs. Un discours prononcé par Boulez à l'Opéra de Paris le 10 décembre 1978, à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de Messiaen, est éloquent à ce sujet:

---

<sup>118</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, p. 8.

[...] je voulais rappeler une rencontre que bien d'autres -avant et après moi- ont dû vivre à peu près de la même façon: attraction subite vers un maître dont on sait, par un sentiment aussi impérieux qu'inexplicable, qu'il y a *lui*, et personne d'autre, que c'est lui qui va vous révéler à vous-même -alchimie imprévisible suscitée par les oeuvres, mais aussi par le rayonnement personnel, par la communication immédiate, par la toute-puissance de l'exemple. Le maître choisi éveille par sa seule présence, par son comportement, par son existence, par les quelques réflexions qu'il laisse entrevoir sous ses exigences personnelles [...] Il y faut de l'attention et du détachement, il y faut le sens de l'aventure qui prépare le périple avec minutie et accepte dans le même temps de ne pas savoir où l'on s'engage, où l'on va, il y faut le désir de partir vers des ailleurs à toujours définir<sup>119</sup>[...]

Du côté de la technique d'écriture musicale proprement dite, c'est le vocabulaire rythmique du compositeur Olivier Messiaen qui capta l'attention de Boulez. Il critiqua celui-ci sous ce rapport de vocabulaire rythmique. En fait, les rythmes indiens ou grecs utilisés fréquemment dans la musique de Messiaen n'intéressaient pas Boulez. Par ailleurs, l'idée que nous devons inventer et travailler notre vocabulaire rythmique par cellules, par agrandissement ou raccourcissement (etc.), demeurera présente dans la pensée musicale du jeune compositeur.

Son utilisation [Messiaen] des rythmes extraits de la rythmique grecque ou bien de la rythmique indienne, très fréquente comme vous savez, pose un problème, à mon sens. Il est très difficile de rapporter des morceaux de civilisation dans une oeuvre. Cela, je le pense maintenant, mais je le pensais déjà à l'époque: nous devons inventer notre propre vocabulaire rythmique suivant des normes qui sont les nôtres [...] je considérais que l'écriture rythmique doit être

---

<sup>119</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 26.

une écriture travaillée pour elle-même, et, cela, je crois que c'est la leçon de Messiaen qui me l'a fait voir, et spécialement son enseignement à partir [du *Sacre du Printemps*] de Stravinski<sup>120</sup>.

Pierre Boulez a su, au voisinage de Messiaen, demeurer autonome dans sa manière de penser le rythme. Il n'a pas plagié l'écriture rythmique du maître mais en a tiré les enseignements jugés pertinents à son art. «Donc, au contact de Messiaen, je n'avais pris que ce qui pouvait me servir, c'est-à-dire le travail sur des cellules rythmiques qui sont changées, interpolées, agrandies partiellement, ou raccourcies, etc. »<sup>121</sup>.

En résumé, l'analyse des partitions assure une continuité historique dans le développement de la pensée musicale. L'analyse continue des partitions de Debussy, de Webern et de Messiaen atteste que Boulez respecte cette règle.

De Debussy, il retient principalement la composition des structures où se mêlent rigueur et libre-arbitre, laissant une large place à l'imagination et non pas aux formes données d'avance.

En poussant le système sériel à ses limites, Webern, quant à lui, stimule la pensée musicale des futurs créateurs en leur déployant des horizons qui laissent entrevoir des avenues insoupçonnées. La grande leçon de ce musicien est que le regard du compositeur ne doit pas tenter de reproduire ce qui a déjà été fait, mais plutôt de pousser vers de

---

<sup>120</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Delègue*, Paris, Seuil, 1975, pp. 11-12, Coll. «Tel Quel».

<sup>121</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 13.

nouvelles limites ce que les oeuvres antérieures ont fait jaillir comme étincelle d'inspiration.

Revenons quelques instants à Messiaen. Il est l'exemple du professeur qui sait éperonner l'inspiration. Il est un homme de pressentiment qui voit en ses élèves les très grands musiciens, sans négliger l'enseignement de la logique\* et la rigueur nécessaires au travail d'analyse. Un texte de Messiaen relate son intuition des premiers jours au sujet de l'avenir musical de Boulez:

«Dans les années 42-43 [...] lorsque j'allais déjeuner chez mon père (qui n'habitait pas très loin de chez lui nous prenions le même métro ensemble, et là nous poursuivions de longues conversations sur la musique de l'avenir. Un jour où il était particulièrement révolté, il s'écria: «Qui? Mais qui sortira la musique des problèmes où elle est enfoncée?» Je lui répondis: «Mais, Boulez, ce sera vous!» Il me regarda, étonné, croyant à une plaisanterie. J'étais moi-même surpris de ce que je venais de dire, mais j'avais formulé tout haut ce que je pressentais tout bas, et j'étais certain d'avoir dit la vérité»<sup>122</sup>.

---

\* Logique de l'analyse musicale (ex. Développement harmonique, contrapuntique...), c'est aborder l'oeuvre d'une manière scientifique en analysant ses parties. (Par exemple les *fugues* de Bach: on dit que quelqu'un qui connaîtrait suffisamment Bach et auquel on aurait donné le même thème que celui de ladite fugue de Bach, pourrait écrire toute la fugue sans avoir besoin de Bach tant les règles régissant l'oeuvre sont strictes et précises. Donc il y a une logique certaine ici du langage musical à partir du sujet.) Il y a une causalité dans la musique, mais la liberté résidant dans le choix du sujet. À partir de l'instant où cet acte libre est fait, il y a un déterminisme dans la logique du langage musical. Le langage dont il est question ici, rejoint ce qui a été dit dans les paragraphes précédents alors que justement Messiaen fait l'analyse logique des langages musicaux (un seul langage mais plusieurs fois transformé par les grands génies qui ont posé les bases du langage musical (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, etc...) et qui s'est cristallisé chaque fois dans le temps, donnant naissance chaque fois à des formes inédites). Ces formes et ces oeuvres ont été construites à partir d'une pensée représentative, à partir d'une pensée qui savait d'avance ce que le matériau sonore devait dire. Cependant Debussy et Boulez en particulier, ont changé cette forme, ce langage. Le travail d'analyse ne peut être fait de la même manière, donc delà la déroute des auditeurs et même des analystes. Ils doivent aborder l'oeuvre avec une pensée présentative qui donne la place au son, au matériau sonore.

<sup>122</sup> O. MESSIAEN, cité par P. BOULEZ dans *Éclats/Boulez*, pp. 6-7.

Messiaen ne s'était pas trompé. En 1964, Boulez publie son premier livre: *Penser la musique aujourd'hui*. Un lecteur de Heidegger est tout de suite frappé par ce verbe de *penser* contenu dans le titre du livre. Que peut bien vouloir dire *penser*? Y a-t-il un rapprochement à faire entre la pensée de Boulez et celle de Heidegger? Bien que leurs manières d'exprimer leurs pensées soient différentes (l'un par la musique, l'autre par la philosophie), le fond peut-il, jusqu'à un certain point, être le même? Les deux penseurs ne portent-ils pas leurs réflexions en un lieu commun, celui de l'étant, qui incite à une transformation de l'homme? Le matériau musical (matière sonore, résonnante) peut-il unir ces pensées?

## 1.2 Influences wagnériennes en particulier

Boulez s'exprime à propos de la mélodie infinie de Wagner en comparant l'absence d'orientation des segments d'une oeuvre à un univers, à une forme infinie ne cessant de se renouveler; ce qui suppose une mutation des perspectives musicales anciennes car ces segments abolissent les catégories traditionnelles de temps et de directionnalité.

Je reprends cette analogie d'un univers en expansion, mais on pourrait aussi bien parler d'une forme infinie, comme Wagner a parlé de la mélodie infinie: forme qui ne cesse de se transformer et qui n'a plus aucun besoin des anciens schémas pour exister [...] Cette forme infinie suppose une transformation continue des objectifs et des perspectives; seule une technique suffisamment riche et évolutive permet d'y arriver<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> P. BOULEZ, «Le temps des mutations», in *Harmoniques*, no 1, 1986, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), pp. 103-104.

Boulez n'ignore pas que Wagner constitue un jalon important dans l'évolution de la pensée musicale, coupant à la fois, avec la façon traditionnelle de considérer le matériau musical et avec les anciens schèmes de directionalités formelles et harmoniques, pour déployer une très grande forme mobile qui ne revient jamais en arrière, sans que logique interne s'en trouve compromise.

«Pour la première fois avec Wagner, nous voyons s'épanouir un matériau musical qui est à la fois achevé et inachevé, qui s'accepte aussi bien comme définitif que comme indéterminé, appartenant simultanément aux catégories du passé et du futur, par l'intercession du présent, sans que la logique interne s'en trouve distordue.»<sup>124</sup>

Comment peut-on comprendre cet «épanouissement» du matériau musical dont, aux dires de Boulez, Wagner est le premier à se servir d'une telle manière? Comme, «à la fois achevé et inachevé... définitif que comme indéterminé» mais que dire encore?:

Ce matériau en perpétuel *devenir* est probablement l'invention musicale la plus hautement personnelle de Wagner -elle met l'accent pour la première fois, sur l'*incertitude*, l'indétermination; il dénote et accuse un rejet de la fixité, une répugnance à stabiliser les événements musicaux tant qu'ils n'ont pas épuisé leur potentiel d'évolution et de renouvellement.<sup>125</sup>

L'évolution du potentiel des événements musicaux se fait d'ailleurs clairement entendre dans ce que Wagner dut inventer comme étant ce qu'il appelle la mélodie infinie, où une fusion de la musique et de la

---

<sup>124</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, deuxième édition, 1985, p. 279. Titre précis de ce texte: *Chemins vers Parsifal*: programme *Parsifal* du festival de Bayreuth 1970.

<sup>125</sup> *Ibid.*

poésie s'opère; invention dans le langage musical pour répondre aux nécessités dramatiques de ses opéras... une véritable fusion des arts.

Cette idée de la fusion des arts, les jeunes poètes et théoriciens de la *Revue Wagnérienne*, fondée en 1885 par Dujardin et Chamberlain, la transposèrent sur le plan purement littéraire: ils eurent l'ambition de créer une littérature «wagnérienne» unissant les différents genres littéraires, la poésie jouant le rôle d'élément musical, la prose d'élément intellectuel. Récits ou descriptions, formés d'éléments notionnels, peuvent s'unir avec la poésie qui évoque «l'émotion par l'agencement musical des rythmes et des syllabes», dit Wyzewa, principal théoricien de «l'Art wagnérien». Ainsi la littérature sera-t-elle capable de «traduire des idées, et de suggérer en même temps les émotions de ces idées» [...] Ce que les Symbolistes ont surtout trouvé (ou retrouvé) chez Wagner, c'est le désir d'un art *total*, d'une synthèse capable de saisir et de reproduire l'unité et la complexité foncière du monde [...]<sup>126</sup>

Or, *Parsifal* montre à merveille ce désir de Wagner de créer un art total. La pensée métaphysique (l'expression même est de Boulez) à la source de la composition de l'opéra s'impose, montrant de la part de Wagner la volonté d'une saisie et d'une reproduction de cette unité mais aussi de cette complexité du monde.

Pour Boulez, *Parsifal* est plus qu'une fable théologique se rapportant à une histoire dans un espace-temps donné qui en fixerait les limites; il ne s'agit pas non plus de représenter la célébration d'un culte. Pour Boulez, *Parsifal* est plus que cela.

---

<sup>126</sup> S. BERNARD, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p. 19.

Boulez écrit que *Parsifal* manifeste l'impulsion d'une pensée métaphysique qui oscille entre la force mais aussi la faiblesse de l'humain:

D'ailleurs, si *Parsifal* n'était qu'une fable théologique se rapportant à un monde et à un temps donnés, l'intérêt en serait indéniablement limité. Il ne s'agit donc pas, à mon sens, de célébrer un culte fictif reconstitué pour les besoins de la représentation, mais de manifester l'impulsion d'une pensée métaphysique qui oscille de la puissance au dépérissement.<sup>127</sup>

Certes, le lien avec la religion chrétienne existe, *Parsifal* montre la tristesse de l'homme qui, après la chute d'Adam, est privé de la grâce divine. *Parsifal* souligne profondément le remords et la douleur infligés par le fossé creusé entre l'homme et son Dieu car sa force lui vient du lien constant qu'il entretient avec son créateur.

En termes de religion chrétienne, cela s'inscrit dans la tristesse de l'homme privé de la grâce divine, dans le remords et la douleur infligés par cette privation: car vie et force lui proviennent de ce contact permanent, sans cesse renouvelé, avec son créateur.<sup>128</sup>

Mais, encore une fois, *Parsifal* va plus loin que ce lien avec la religion chrétienne; l'opéra manifeste ce qui se trouve au fondement de la religion chrétienne, comme d'ailleurs à ce qui se trouve au centre de plusieurs religions, la recherche de la Vérité et l'idée de Rédemption. En ce sens, avec *Parsifal* mais aussi avec *Tristan*, à cause de la quête

---

<sup>127</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 271.

<sup>128</sup> *Ibid.*

spirituelle de l'individu par lui-même (excluons le *Ring* parce qu'il est trop directement relié à la mythologie), Wagner nous mène, encore plus directement que la religion chrétienne elle-même, vers la relation de l'être humain avec le mythe essentiel, qui s'inscrit hors lieu, hors temps, dans la recherche de la Vérité; les propos de Boulez au sujet de ces opéras:

Cela s'inscrit aussi dans la recherche de la Vérité à travers les obstacles qui s'interposent, pour arriver à se discipliner, à s'oublier avant de renaître à Dieu. L'idée de Rédemption, commune à beaucoup de religions, a certainement perdu de son attrait dans son acception strictement rituelle; mais non point la quête de l'individu par lui-même, les embûches qu'elle suppose et la discipline spirituelle qu'elle exige. En ce sens, Wagner s'est dépouillé de beaucoup d'éléments «héroïques», et va plus directement et plus profondément que par le passé, au coeur des questions métaphysiques fondamentales. La saga du Ring ne se prête pas toujours aisément à la transcription, liée étroitement à une mythologie circonscrite. *Parsifal*, comme *Tristan*, débusque immédiatement l'essentiel, suscite un mythe primordial, transpose hors lieu, hors temps, l'interrogation, le doute inhérents à l'être humain. <sup>129</sup>

Or, l'idée wagnérienne de la fusion des arts pour une plus grande discipline personnelle au service de la quête de l'individu par lui-même impressionna Mallarmé qui la comprit grâce à ses lectures dans la *Revue Wagnérienne*. D'autant plus que dès *l'après-midi d'un faune* (1875), Mallarmé avait exhibé sa «[...] tendance à traiter les mots comme des notes de musique [...]»<sup>130</sup> À partir de 1885, toujours grâce à la *Revue Wagnérienne*, Mallarmé explicitera ses méditations esthétiques, comme

---

<sup>129</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 271.

<sup>130</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 20-21.

le rapporte Suzanne Bernard:

[...] c'est grâce à Dujardin et à son groupe, en effet, que Mallarmé a connu l'oeuvre et les théories de Wagner, et s'est trouvé conduit à préciser ses réflexions sur les rapports de la musique et de la poésie; et l'idée d'art total, elle-même, devait jouer un rôle important dans l'élaboration du *Coup de Dés* (1897).<sup>131</sup>

L'esthétique de Wagner était particulièrement condensée dans son livre *Beethoven*, dont d'importants passages étaient traduits et analysés par Wyzewa dans la *Revue Wagnérienne* (de février à août 1885). Mallarmé lut ces passages et en fut fortement influencé. Mallarmé renforça, grâce à Wagner, ses idées sur le rapport entre l'esthétique et la métaphysique.

Wagner propose à Mallarmé une méditation qui rejoint la méditation mallarméenne sur la portée métaphysique de l'art. L'essentiel de ses idées sur la musique se trouve contenu dans son étude sur Beethoven [...]<sup>132</sup>

Nous verrons, que l'esthétique de Wagner, détaillée dans la *Revue Wagnérienne*, guide les réflexions artistiques de Mallarmé et de Boulez vers trois points essentiels, mais avant de les étudier, afin de mieux saisir les influences extra-musicales chez Boulez, il importe de mentionner des personnalités qui, par leur langage respectif, ont contribué à façonner la pensée musicale du musicien.

---

<sup>131</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>132</sup> *Op. cit.*, p. 27.

### 1.3 Influences extra-musicales générales

Débutons ici par l'acteur et metteur en scène: Jean Vilar. On ne saurait parler ici d'une influence notable de Vilar sur Pierre Boulez puisque leurs rapports furent momentanés et interrompus. Il n'en demeure pas moins que Boulez a accepté de travailler avec cet artiste sur un projet ayant pour but une réforme totale de l'Opéra de Paris et ébauché par André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles en France sous la tutelle de Charles de Gaulle. La raison de l'implication de Boulez (à la demande de Vilar lui-même) dans ce projet d'une «*troïka*» qui devait, selon les ambitions du metteur en scène, marier théâtre-musique-danse? Elle tient en quelques mots: «J'ai accepté en raison de la personnalité de Vilar». <sup>133</sup>

La «*troïka*» était séduisante, qui outre qu'elle préfigurait la future direction d'un Opéra rénové, soulignait la volonté de traiter la question en référence avec le cadre plus large des expériences culturelles nées au théâtre populaire, et à la formation d'un nouveau «goût» lié à l'émergence d'un nouveau public. <sup>134</sup>

Malheureusement, le projet avortera suite à la démission de Vilar qui, pour des principes politiques personnels reliés aux événements de 1968 en France, refusera de devenir une roue de l'engrenage. Il ne voudra pas se trouver compromis dans sa position «gauchiste». D'ailleurs, dès le départ Boulez est sceptique quant au succès de ce projet car:

---

<sup>133</sup> P. BOULEZ, cité par D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 186.

<sup>134</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 187.

[...] il ne croit plus à la révolution depuis belle lurette, et surtout pas à celle-ci, dont le caractère spontanéiste la prive, à ses yeux, de tout sérieux, fût-ce dans le seul domaine culturel: surtout dans le domaine culturel.<sup>135</sup>

Néanmoins, cette personnalité innovatrice de Vilar pour laquelle Boulez avait exprimé du respect traduisait le désir profond de l'acteur/ metteur en scène de briser les artifices et conventions dominant le mode de l'art afin d'en arriver à une réflexion fertile portant sur le sens des oeuvres. Incarnation d'un idéal cher à Boulez.

On peut dire de René Char -poète émergé de l'ère surréaliste, époque caractérisée par une révolution du langage et de l'homme lui-même aspirant à une liberté individuelle et sociale totale et prêt à se battre pour y accéder- qu'il fut le premier poète à faire une si grande impression sur Pierre Boulez et qu'il est encore à l'heure actuelle «son» poète préféré. Aux dires de Boulez, ses oeuvres *La Complainte du Léopard amoureux* et *La Sorgue* sont «plus vraies que la vérité». D'ailleurs, comme le dit Goléa:

Malgré son caractère fantasque et poétique, comporte un message révolutionnaire évident, et des plus sérieux. Que René Char ait été l'un des animateurs décisifs de la résistance armée au nazisme pendant la guerre, il n'y a là rien d'étonnant; ce combattant de la liberté est tout entier dans une oeuvre poétique [...]<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 188.

<sup>136</sup> A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 97.

Appelé à commenter son poème *Le Soleil des Eaux* (sur lequel Boulez composera plus tard une oeuvre du même nom), Char en parle en ces termes:

[...] quelque chose qui fût du théâtre sans en être précisément, dans la trame de quoi ils [ses amis qui lui avaient demandé d'écrire cette oeuvre] pussent aisément se glisser et toucher des souvenirs assez proches, mais principalement quelque chose qui fût de la vie deux ou trois fois multipliée, pas plus, et s'étalant sur les secrets du paysage autant que sur la nécessité, le devoir forcé de la révolte, victorieuse ou défaite, jamais vaine [...]<sup>137</sup>

Pour Boulez, qui depuis sa prime jeunesse ressent de l'attirance pour ce poète,

[...] Char représente une concentration de langage, une qualité, une fermeté qui, dans la poésie contemporaine, sont des modèles. Parce que j'aime, par-dessus tout, la violence taillée de sa parole, son paroxysme exemplaire, sa pureté.<sup>138</sup>

Révolutionnaire et combattant pour la liberté sont deux épithètes qui, tout en étant les reflets de l'époque fiévreuse de l'après-guerre, pourraient tout aussi bien coller à la peau de Pierre Boulez... mais dont l'origine ne serait pas constituée de souvenirs d'enfant traumatisé par la guerre et les injustices sociales. C'est un lien tacite, un désir de liberté qui les unit étroitement malgré les vingt ans qui les séparent et les rassemble sous la forme «parfaite» de l'oeuvre poétique mise en musique dont *Le Marteau sans Maître* est le modèle. Cette oeuvre fera d'ailleurs connaître Boulez à travers le monde. Et, ce qui fascine, lorsqu'on examine les cheminements individuels des deux artistes, c'est que pour

---

<sup>137</sup> R. CHAR, cité par A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 98.

<sup>138</sup> P. BOULEZ, cité par A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 99.

l'un comme pour l'autre, *Le Marteau sans Maître* constitue un point culminant de leur évolution personnelle. En fait, pour Pierre Boulez, *Le Marteau sans Maître* a été l'oeuvre qui a servi le plus à ébranler et faire bouger le monde stagnant de la musique française dite «contemporaine». Par son apparition au programme du festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine (en 1955), envers et contre tous, et par le succès que *Le Marteau sans Maître* y obtint, un nouvel élan de liberté était enfin donné à la musique et pénétrait dans l'esprit non seulement des musiciens de l'époque, mais aussi du public profane auquel l'oeuvre plût immédiatement. Signe du destin, signe des temps, la rencontre entre Char et Boulez n'avait pas été stérile et avait joué un rôle dynamisant pour l'épanouissement du monde de l'art des années 50-60. Encore aujourd'hui, l'oeuvre de Boulez *Le Marteau sans Maître* (suite de neuf pièces composées à partir de trois poèmes de Char\* extraits de l'oeuvre complète portant le même titre) est son oeuvre la plus jouée et connue mondialement. Antoine Goléa la commente en ces termes:

[...] il est évident que le charme sonore, que l'envoûtement sonore qui se dégage du *Marteau sans Maître* est un masque; pour le constater, il suffit de se remémorer une seule fois les poèmes qui lui servent de fondement. Trouver le pourquoi de ce masque, trouver les rapports entre ce masque d'une part, les structures et le sens qu'il recouvre de l'autre, c'est trouver la clef du *Marteau sans maître*, l'oeuvre la plus mystérieusement limpide de Boulez.<sup>139</sup>

---

\* «Char est au suprême degré l'ennemi de toute mécanisation. Et c'est l'angoisse devant la tentation de continuer sur sa lancée de crispation qui traverse les poèmes du *Marteau sans Maître*, et le désir profond de demeurer libre en demeurant entièrement soi-même». A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 213.

<sup>139</sup> A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 205.

Pour terminer sur l'influence que René Char a exercée sur Pierre Boulez, notons ce commentaire de Goléa:

Il y a, dans l'aventure poétique de Char, une étonnante préfiguration de l'aventure musicale de Boulez. Comme Char et ceux de sa génération, Boulez et ses compagnons de route ont réagi contre les conventions usées, contre la sclérose d'un art essayant, par le truchement de la réaction néo-classique, de se raccrocher désespérément aux formules du passé [...] Char a un peu plus de cinquante ans, Boulez un peu plus de trente; sur le plan du siècle, ils seront considérés comme des contemporains.<sup>140</sup>

Henri Michaux, au même titre que Char, a servi en l'inspirant la démarche de progression suivie par Boulez pour en arriver à son oeuvre *Pli selon pli*. Michaux est le type d'écrivain en lequel fulmine une révolte contre le monde extérieur de la part duquel il ressent de l'hostilité. Ce qui a probablement réuni les deux hommes, c'est la défiance qu'il porte à l'égard du langage et de sa cohésion «factice». C'est par le mal que Michaux désirera contrer ce mal des mots. Il se servira de ce langage qu'il veut désarticulé afin de se libérer du réel médiocre oppressant que lui reflètent ces mots. Pour atteindre cette «libération», Michaux s'exile à l'intérieur de lui-même et y cherche l'aventure métaphysique ultime, la recherche de son essence. Sa poésie est d'ailleurs jalonnée de mots nés de son imagination, dont le but est d'ouvrir sur l'expérience métaphysique. Boulez décrit ainsi le style de Michaux:

---

<sup>140</sup> A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 214.

[...] c'est le développement d'une imagerie poétique extraordinairement originale, mais la syntaxe même, la préoccupation formelle, le rangement des mots, leur cohésion, leur sonorité en tant que telle, n'est pas une préoccupation fondamentale.<sup>141</sup>

À un certain moment (en juin 1958), Boulez en est arrivé à travailler avec la musique électronique et c'est sur une oeuvre de Michaux, *Poésie pour pouvoir*, qu'il a édifié sa partition pour orchestre et bande magnétique. Éprouvant de l'insatisfaction face aux conditions de travail l'ayant conduit à produire une oeuvre dont il n'est pas entièrement satisfait, Boulez reportera le travail de la partition à des années plus tard. C'est à l'I.R.C.A.M. que les recherches fondées sur la technologie de *Poésie pour pouvoir* se poursuivront, témoin que l'influence de Michaux n'a pas été qu'une «passade».

Maurice Béjart, chorégraphe, est un de ces artistes du XX<sup>e</sup> siècle qui, par son refus des conventions régnant dans l'univers de la danse, vise une transformation de celle-ci, une libéralisation de cette forme d'expression. Dès lors, repoussant une tradition «ballerine» qu'il juge dépassée, il désire ardemment offrir au monde, par la danse (son moyen d'expression de prédilection), une présentation des rêves, espoirs et révoltes de sa génération, bref, un souffle de liberté. Premier chorégraphe à marier chant-parole-danse, son but n'est autre que de présenter au public un spectacle propre à susciter chez lui une expérience métaphysique de liberté.

---

<sup>141</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 122.

Boulez a travaillé avec Maurice Béjart et Villar sur le projet de l'Opéra de Paris qui n'aboutit jamais, mais il apprécia son esprit innovateur. Ses principaux atouts pourraient être définis comme suit:

[...] [Béjart] représente l'intelligente mise en espace et en mouvement de la *structure* instrumentale de l'oeuvre (tels danseurs présents ou absents des séquences, comme tels instrumentistes absents ou présents dans l'oeuvre), ainsi que de sa dynamique et de sa cinétique. Les musiciens n'ont guère besoin de la concrétisation d'images qu'apporte la danse, mais nul doute qu'il ne s'agisse d'un moyen réel d'acclimater une musique qui reste difficile auprès d'un public plus large que celui de nos chères cérémonies musicales contemporaines.<sup>142</sup>

Affirmer qu'il exerça sur Boulez une influence quelconque serait s'avancer en territoire inconnu. Néanmoins, partageant la même philosophie nouvelle qui caractérise les grands de cette époque, nul doute que Pierre Boulez sût apprécier les qualités de Béjart en homme avisé et qu'il retira de leur association des leçons transposables à son domaine spécifique qu'est la musique.

Comme la danse est intimement liée à la musique, nous avons cru juste de développer des liens entre Boulez et Béjart, non seulement parce que leurs esprits se rencontrèrent précisément en cette époque de «remise en question» de l'art sous toutes ses formes, mais encore parce qu'ils eurent à travailler ensemble à un projet commun. Un projet comme celui suggéré par Malraux, requiert la participation d'individus détenant un langage tel que leurs pensées, en rapport avec une façon de voir le monde, se situent dans la même région et qu'ils partagent, par là,

---

<sup>142</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, pp. 103-104.

une pensée commune. C'est ce qui caractérisa l'union Villar-Boulez-Béjart.

L'artiste Paul Klee, musicien de formation (il est violoniste) autant que peintre, a fait une vive impression sur Pierre Boulez. Lorsqu'il a fait le choix de se perfectionner en peinture plutôt qu'en musique, Klee n'a pas eu le réflexe de tant d'autres d'oublier les bases de sa formation musicale. Au contraire, il s'est servi de celle-ci pour aborder l'art graphique sous un nouveau jour. Utilisant des termes musicaux pour dépeindre des lignes, des mouvements, des couleurs, il a situé la peinture à un autre niveau, dans une autre dimension. Il a suggéré l'abord de l'oeuvre picturale avec un regard neuf, avec un langage qui engendre d'autres sensations que celles reliées au seul sens de la vue. Boulez parle de Klee comme d'un maître à penser, d'un grand pédagogue:

Le grand avantage avec Klee est qu'il ne cherche pas à s'expliquer; il dit comment il fait cela, pourquoi il le fait. Il ne se confesse pas et ne dévoile par (sic) le « mystère » de ce qu'il a fait. Il va bien au-delà d'une déclaration sur lui-même. Il ne parle jamais de lui, mais il étudie devant nous et nous aide à étudier avec lui. Il est le plus intelligent, le plus fécond, le plus créatif des professeurs.<sup>143</sup>

Avec Klee, Boulez prend conscience que le langage de la vue se distingue de celui de l'ouïe. Les principes acoustiques n'ont aucun rapport avec ceux qui régissent la couleur. Toutes les analogies qui ont été tentées pour y arriver sont demeurées imprécises, exagérées ou simplifiées sous forme d'équations futiles. Malgré la parenté manifeste réunissant fréquences auditives et fréquences visuelles, les lois qui les régissent ne sont pas analogues. Il est une phase où l'incarnation fait

---

<sup>143</sup> P. BOULEZ, *Le pays fertile: Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

que le son, le timbre est dissemblable de la couleur. Mais là n'est pas tout ce qu'il a retenu du maître. Qu'est-ce au juste qui «séduit» le musicien et le conduira à comprendre sous un jour nouveau le «phénomène de la composition»? Voici les propos de Boulez en réponse à cette question:

Cela touche au problème même du langage. Quand on est soi-même impliqué dans une technique et dans son langage, on se comporte en spécialiste, on peut en devenir incapable de dégager des schémas plus généraux ou, si l'on y parvient, ne le faire qu'en termes très spécifiques. Un musicien qui cherche à fournir une explication va la donner en termes musicaux et elle échappera à son interlocuteur si celui-ci n'a aucune familiarité avec ce langage. Tous les vocabulaires techniques peuvent produire ce même décrochement, cette même incompréhension, on en fait chaque jour l'expérience. Rien de tel avec Klee. Il n'utilise aucun vocabulaire spécialisé, le sien est tellement courant, il prend des exemples d'une telle généralité, d'une telle simplicité de base qu'il est possible d'en déduire une leçon s'appliquant à n'importe quelle autre technique.<sup>144</sup>

En parlant toujours du cheminement particulier à Klee et de sa capacité originale à transposer dans son domaine les connaissances acquises antérieurement, Boulez ajoute:

[...] il revenait toujours à Bach et à Mozart: ses années de formation ont défini un certain contour auquel il est resté fidèle. La musique a été pour lui une référence ancrée dans ses émotions, ses réflexions et ses expériences de jeunesse. S'étant choisi peintre, c'est en peinture qu'il s'est développé, non en musique. Mais, de sa fréquentation de la musique, il a su tirer des conclusions très fructueuses, ce que la plupart sont incapables de faire. Il n'a pas eu de Bach et de Mozart une vision servile, épigonale, il a analysé les méthodes, la pensée, les moyens d'écriture propres à ces compositeurs, d'où

---

<sup>144</sup> P. BOULEZ, *Le pays fertile: Paul Klee*, p. 9.

cette sorte de transsubstantiation qui fait toute l'originalité de sa démarche et lui donne sa rare validité.<sup>145</sup>

Avant toute chose, c'est la simplicité de Klee qui fût une révélation pour Boulez puis par la suite, ces deux grandes leçons qu'il en a tirées et qui contribuèrent à le façonner:

1. À réduire les éléments dont nous disposons dans n'importe quel langage à leur principe même, c'est-à-dire, et c'est ce qui est si important, quelle que soit la complexité d'un langage, à en comprendre d'abord le principe, à être capable de le réduire à des principes extrêmement simples.  
2. Il nous apprend, du même coup, la puissance de la déduction: pouvoir, à partir d'un unique sujet, tirer des conséquences multiples, qui prolifèrent. Se satisfaire d'une seule solution est tout à fait insuffisant, il faut parvenir à une cascade, à un arbre de conséquences. Et de cela il sait donner des démonstrations tout à fait probantes.<sup>146</sup>

Il va sans dire que Boulez a dû se livrer à une analyse exhaustive des oeuvres de Paul Klee et de son langage propre avant de pouvoir en identifier toutes les particularités, les subtilités et en retirer des informations «investissables» dans son acte de création musicale... mais l'énumération de celles-ci serait trop fastidieuse et alourdirait considérablement cette thèse. Concluons simplement avec ces mots du musicien, révélateurs de ce lien de reconnaissance qui l'unit désormais à Klee: «Ce que Klee a réussi à faire dans le domaine plastique, j'ai cherché à le reproduire en musique en proposant à l'oreille à la fois ce qui va lui permettre la mobilité de l'écoute ou l'obliger à la fixité».<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> P. BOULEZ, *Le pays fertile: Paul Klee*, p. 26.

<sup>146</sup> *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>147</sup> *Op. cit.*, p. 168.

langage, la pensée de Boulez, revenons aux trois points de réflexion essentiels chez Mallarmé, mais inspirés de l'esthétique de Wagner décrite dans la *Revue wagnérienne*:

- La portée métaphysique de la musique;
- L'union de la musique et de la poésie;
- La musique et la poésie comme religion.

Précisons avec Suzanne Bernard que même si Wagner propose à Mallarmé une méditation qui rejoint celle du poète sur la portée métaphysique de l'art, il est essentiel de discerner qu'elle ne provient pas originellement de lui. L'esthétique de Wagner, à l'époque de la rédaction de son *Beethoven*, est tout imprégnée des réflexions de Schopenhauer sur l'essence de la musique. «[...] Wagner les reprend à son compte dans cette étude et en fait le fondement de son idéalisme musical». <sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> P. BOULEZ, *Le pays fertile: Paul Klee*, p. 168.

<sup>148</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 27.

## 1.4 Influences mallarméennes en particulier

### 1.4.1 La portée métaphysique de la musique

Attardons-nous au poète Stéphane Mallarmé puisqu'«[...] une connivence profonde l'unit à Boulez».<sup>149</sup> Du monde poétique de Mallarmé, nous traverserons au monde musical de Wagner et au monde philosophique de Schopenhauer.

Dans *Son et Verbe*, Boulez reconnaît l'apport de Mallarmé sur le développement esthétique de la musique:

[...] depuis la fin du siècle dernier, les grands courants poétiques ont une forte résonance sur le développement esthétique de la musique [...] On peut noter que les poètes ayant travaillé sur le langage lui-même sont ceux qui laissent sur le musicien l'empreinte la plus visible; évidemment, nous viennent immédiatement à l'esprit les noms de Mallarmé [...]<sup>150</sup>

Très jeune encore (23 ans), Boulez s'intéresse profondément à Mallarmé. À la suite de la lecture d'*Igitur* et de *Coup de dés*, le musicien compose, en 1948-49, le *Livre pour quatuor*.

Il faut bien citer des dates pour mettre les choses au point. Cette idée d'un *Livre* pour quatuor, constitué au départ de mouvements détachables, m'est venue en 1948-1949, probablement en lisant «Igitur» et le «Coup de dés». J'avais découvert que le poème n'étant plus simplement un petit morceau séparé, mais qu'il pouvait être d'une grande continuité en même temps qu'une continuité séparable: c'est-à-dire une continuité dont on peut détacher des pièces parce qu'elles ont un sens et une validité, même détachées

<sup>149</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 135.

<sup>150</sup> P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, p. 58.

du contexte continu dans lequel elles se placent.  
Voilà le point qui m'a intéressé.<sup>151</sup>

Dominique Jameux, commentateur de Boulez, nous rappelle l'apparition de l'idée du *Livre* dans l'esprit de Boulez et de son influence sur la conception de la 3<sup>e</sup> sonate:

[...] la conception d'un «Livre» aux feuillets détachables, éventuellement permutables, est-elle déjà claire dans son esprit? Peut-être pas entièrement. Par contre, il semble bien que la conception d'un «livre dans l'épaisseur» - ainsi qu'il le formulera plus tard à propos de la 3<sup>e</sup> sonate - soit déjà présente: un livre dont les chapitres successifs s'enrichissent toujours d'avantage des acquis des chapitres précédents.<sup>152</sup>

Boulez lui-même nous renseigne sur le rapprochement entre la composition de la 3<sup>e</sup> sonate et le projet mallarméen du *Livre* où la poésie, objet en soi, se justifie d'elle-même, par sa recherche poétique propre.

Qu'est-ce qui m'a poussé à écrire une telle «Sonate» pour piano? Ce sont moins des considérations musicales que les contacts littéraires que j'ai pu avoir. Finalement, ma forme de pensée actuelle a pris naissance plus des réflexions sur la littérature que sur la musique [...] C'est ainsi que la musique, à mes yeux, n'est pas uniquement destinée à «exprimer», elle doit prendre conscience d'elle-même, devenir le propre objet de sa réflexion. Pour moi, ce phénomène est l'une des nécessités primordiales que le langage poétique a déjà faites siennes avec Mallarmé: la poésie est devenue, par lui, un objet en soi, dont la justification première demeure la recherche proprement poétique.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 64.

<sup>152</sup> D. JAMEUX, *op. cit.*, p. 56.

<sup>153</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, deuxième édition, pp. 163-164. Titre précis de ce texte: *Sonate «que me veux-tu?»*, sur la Troisième Sonate pour piano.

On constate qu'une bonne partie de la pensée musicale du compositeur est tributaire du langage poétique de Mallarmé. Le projet du *Livre* oriente Boulez vers une conception nouvelle de l'oeuvre musicale notamment, à ne plus la concevoir comme une trajectoire simple délimitée par un départ et une arrivée inscrits dans des structures fixes.

Il nous appartient désormais -nous inspirant des exemples de Joyce et de Mallarmé- de ne plus concevoir l'oeuvre comme une trajectoire simple, parcourue entre un départ et une arrivée. La géométrie euclidienne nous affirme que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à l'autre; c'est à peu près la définition pour le cycle fermé. Dans cette perspective, l'oeuvre est une, unique objet de contemplation ou de délectation en face duquel on se trouve, par rapport auquel on se situe; l'oeuvre obéit à une démarche unique, se reproduisant toujours identiquement, liée inévitablement à des considérations comme la vitesse de déroulement et l'efficacité immédiate. L'oeuvre occidentale classique, finalement, oppose sa résistance à toute participation active. Aussi le contact est-il parfois difficile à établir de façon profondément significative, quand bien même l'ennui ne s'interposerait pas entre l'objet musical et celui qui le contemple. Du début à la fin, tous les repères sont ostensiblement manifestés, ce qui élimine pratiquement la surprise.<sup>154</sup>

L'influence de Mallarmé sur la pensée du musicien sera présente, depuis le *Livre pour quatuor* à la 3<sup>e</sup> sonate pour piano et se raffermira encore avec *Éclat*. «Le système d'options, de permutations, de mobilité d'un élément à l'intérieur d'une structure globale plus fixe, fait d'*Éclat* la suite et l'aboutissement direct de la 3<sup>e</sup> sonate pour piano». <sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 165.

<sup>155</sup> *Op. cit.*, p. 178.

Ce lien tacite, unissant Boulez et la poésie, nous désirons l'étoffer par l'étude de l'influence que le poète français (qui s'est intéressé à la musique mais aussi à la philosophie allemande de Schopenhauer) eut sur Boulez.

Dans son livre intitulé: *Rencontres avec Pierre Boulez*, Antoine Goléa esquisse un portrait sommaire de Mallarmé, mais combien explicite! Chez Mallarmé, la poésie n'est pas celle que l'on rencontre couramment: la poésie qui sert à rendre intelligible des idées, des sentiments. Goléa n'hésite pas à nous mettre en garde contre des détracteurs de Mallarmé:

On sait que, pour Mallarmé, le langage poétique n'était pas le moyen de communication courant que nous connaissons, ne devait pas servir à rendre intelligibles, au sens courant du terme, des idées, des sentiments, des passions. Le langage Mallarméen, c'est une sorte de transsubstantiation des notions intelligibles ordinaires, leur transformation en des valeurs d'éternité, rendant compte, au mépris de tout contenu anecdotique et éphémère, de la vérité humaine des mythes permanents, des symboles universellement valables. C'est l'effort le plus original, le plus personnel, pour arriver à cette recreation du monde selon les lois de l'art, qui est le but de l'ambition de tous les grands artistes, de tous les temps dans tous les domaines. Dans ce sens, il est ridicule -et cela est presque devenu un lieu commun - de parler de l'«obscurité» du langage mallarméen, voire de sa totale inintelligibilité, de son absurdité. Il est évident que chaque vers de Mallarmé «signifie» bien plus que toute phrase du parler courant employant les mêmes mots, et bien plus aussi que bien des vers des meilleurs poètes, fondés sur la même matière linguistique primitive. L'extrême concentration et la sévérité des structures grammaticales du langage de Mallarmé n'ont rien à voir avec l'«obscurité» proclamée par ses lecteurs superficiels. Ils sont même le contraire de toute notion d'obscurité.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> A. GOLÉA, *op. cit.*, p. 235.

Soulignant l'enrichissement mutuel provenant de la mise en commun du potentiel artistique de la littérature et de la musique, mais aussi et surtout l'impératif d'étudier sérieusement la liaison entre la poésie mallarméenne et la musique chez Boulez (dans l'optique d'une compréhension de cette relation), Mary Breatnach écrit dans la préface de son livre: *Boulez and Mallarmé a study in poetic influence* (dans la langue originale, annexe B):

Mallarmé et Boulez sont des artistes chez lesquels une conscience intense des différences séparant la littérature de la musique est complétée par une appréciation également aiguë d'une extraordinaire complexité et d'une modernité essentielle de l'influence du poète sur le compositeur. Le critique doit tenir entièrement compte de la portée de ces consciences. Il doit arriver à pénétrer un monde au sein duquel les concepts traditionnels de similitude et de différence, de dépendance et d'indépendance sont d'un côté, audacieusement mis au défi et d'un autre côté maintenus et soutenus par une fougue sans précédent.<sup>157</sup>

Breatnach stipule que des recherches ont déjà été amorcées mais qu'il reste à faire considérablement en vue de trouver de nouvelles voies propres à articuler les différents niveaux de relations qui existent entre la musique et la littérature.

Les symbolistes s'assemblent autour de Mallarmé, de Verlaine et du romantisme allemand. Ils appartiennent à un mouvement littéraire et artistique né vers 1885 (le mouvement s'affirme par le manifeste de Jean Moréas paru dans le *Figaro* en 1886).

---

<sup>157</sup> M. BREATNACH, *Boulez and Mallarmé: A study in Poetic Influence*, Aldershot, Scholar Press, 1996, pp. IX-X.

Le mouvement symboliste réunit tout particulièrement des poètes qui constatent l'insuffisance de profondeur artistique des tenants de l'art pour l'art et cherche à suggérer, par la valeur musicale et symbolique des mots, les nuances les plus subtiles des impressions et des états d'âme.

Le but des symbolistes est d'unir le rythme et la sonorité propre des mots et des structures de mots à la valeur sémantique qui les accompagne.

C'est sous le signe de la musique, en effet, que les poètes symbolistes vont combattre pour libérer la forme poétique du joug de la versification classique et chercher des formes plus souples, plus fluides, et des harmonies neuves.<sup>158</sup>

La scission d'avec le mètre classique avait d'ailleurs été annoncée par Victor Hugo qui, «[...] «disloquant» ce «grand niais d'alexandrin», avait préparé cette brisure du mètre classique et donné branle à des rythmes nouveaux». <sup>159</sup>

Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin; dans une crypte la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant l'identifiât à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vint à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et,

---

<sup>158</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 11.

<sup>159</sup> *Ibid.*

je l'indiquerai, pas sans similitude avec multiplicité  
des cris d'une orchestration, qui reste verbale.<sup>160</sup>

Mallarmé est le plus grand représentant des Symbolistes. Il apporte quelque chose au développement de l'esthétique musicale à la suite de ce que les Symbolistes eux-mêmes, qui ont contribué à l'évolution du symbolisme, ont développé avant lui. C'est leur cheminement qui nous conduit à Mallarmé.

Bien qu'ayant préparé l'affranchissement du mètre classique en poésie, la pensée de Victor Hugo demeura représentative\*. Pour lui, le vers devait servir la pensée.

Cette conception du vers, définitivement terrassée par l'écriture de Mallarmé, est désormais futile. Mallarmé admit que le vers n'est pas là pour se dévouer à la pensée mais plutôt pour lever le voile sur ce qui est: pour façonner une pensée présentative. Rappelons la fameuse phrase du poète à Degas: «Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *c'est avec des mots*». <sup>161</sup> Mallarmé comprend (et pour le bénéfice de

---

<sup>160</sup> S. MALLARMÉ, « Crise de vers », *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1945, pp. 360-361, Coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

\* **Note importante: dans le reste de ce travail nous retrouvons, à l'occasion, ces termes concernant une <pensée représentative> et une <pensée présentative>. La distinction entre les deux se clarifiera au long de ces pages, mais considérons tout de suite deux points: 1) Nous endossons pleinement la distinction que nous appliquons à ces termes et 2), afin de guider le lecteur, définissons d'emblée la pensée représentative comme en étant une pour qui elle est première et non pas l'objet d'investigation. La pensée représentative se représente, justement, à l'avance, l'objet comme devant la servir; l'objet est asservi par la pensée. Au contraire, dans la pensée présentative, il y a un rapport direct entre la pensée et l'étant. L'objet n'est pas, ici, au service d'une pensée mais en relation avec elle. Dans la pensée présentative, le langage est premier; l'entrée en relation avec le langage de l'être est essentielle et c'est le langage qui façonne la pensée.**

<sup>161</sup> S. MALLARMÉ dans «Réponse de Mallarmé à Degas», citée par François Vézin cf. la postface de *Être et Temps*, M. HEIDEGGER, Paris, NRF, Gallimard, p. 515, Coll. «Bibliothèque de Philosophie».

Boulez dont le langage musical fût grandement influencé par Mallarmé) la portée de la sonorité des mots... que le vers est musique et la musique dévoilement. Les poètes précurseurs de Mallarmé n'allouent pas au vers ce pouvoir dévoilant:

Le Vers, il est vrai qui ne semble pas soupçonner qu'il y a en lui ce pouvoir. Hugo, qui l'a confisqué, l'a réduit au discours de la pensée... Mais si le vers a échoué jusqu'à maintenant à nous restituer l'immédiat, à lever le Voile, n'est-ce pas justement parce que les poètes n'en avaient fait que la barque de la chimère, celle qui ne porte que le souci existentiel dans les faux-semblants d'une vie presque aveuglée et ruinée par les significations qui sont dans la langue? Il ne peut se prêter à ce qui est, le laisser se mirer pleinement en lui, il ne peut être musique puisqu'on l'encombre de ce qu'on pense et qu'on rêve [...] Ce que le poème mallarméen fragmente, pour le dissoudre, ce n'est pas le «fait de la nature», c'est sa représentation dans la langue, afin qu'ainsi l'impression première, qui par essence est musique, puisse se propager librement sur les cordes bien retendues. Et ce que ce poème d'une sorte absolument neuve permet, c'est ce que l'existence humaine -où toute sensation désormais s'emplit de cette musique, où il n'est plus d'action, de projet qui ne puissent se transposer en expérience esthétique- soit de ce fait le lieu même où les composantes du monde se rencontrent et s'harmonisent, comme les sons ordinaires le font déjà dans l'orchestre. Le poème a pour vocation d'être la grande oeuvre orchestrale dont la partition, c'est ce sacrifice des vieilles passions et des rêves qui fait du Poète le héros de l'Esprit, advenant à soi, -et même si la révélation ne va être que progressive, faute pour chacun de nous de pouvoir totalement se déprendre encore des habitudes de ses ancêtres.<sup>162</sup>

Mais Boulez saura, à l'exemple de Mallarmé, se dégager des habitudes de ses ancêtres. Il saisira (comme la composition d'*Éclat* en témoigne) que ce n'est point avec des idées que l'on fait de la musique... c'est avec des sons.

---

<sup>162</sup> P. BOULEZ, *Éclats / Boulez*, p. 97.

### 1.4.2 L'union de la musique et de la poésie

Les symbolistes voulant décerner plus de liberté à l'écriture travaillent désormais leur poésie comme s'il était question de musique. On veut doter les mots d'un pouvoir musical. Du vers libre doit éclore une poésie vivante, distincte de celle que l'on compose selon l'art parnassien. «L'esthétique parnassienne [...] rigoureuse et immuable, n'avait pas la souplesse et l'abondante variété qu'il faut à l'expression de la Vie, incessamment changeante». <sup>163</sup>

Les symbolistes veulent une poésie aux formes diversifiées ainsi que la vie. Ils s'insurgent contre le conceptualisme aux formes arrêtées, aux vocabulaires descriptifs et trop rigoureux. La volonté poétique doit s'exprimer de manière moins rationnelle et être prompte à se manifester sous la plume. Elle doit provenir de ce que le poète a de plus intime, de plus secret, de plus insondable en lui. Mallarmé note, à l'intention de Verlaine: «Le sens trop précis rature ta vague littérature», <sup>164</sup> ce qui signifie que trop de précision tue la littérature, qui est littérature justement grâce à ce *vague*. On peut gratifier du même sens cette phrase de Heidegger: «[...] les discussions qui s'étendent en longueur camouflent et plongent ce qui est entendu dans une clarté fallacieuse, c'est-à-dire dans l'inintelligence de la trivialité». <sup>165</sup> Le même sens s'impose encore à travers le propos de Boulez sur le concept d'impré-

---

<sup>163</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 12.

<sup>164</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 73.

<sup>165</sup> M. HEIDEGGER, *Être et temps*, Paris, NRF, Gallimard, Coll. «Bibliothèque de Philosophie», p. 211.

cision lorsqu'il affirme que *ça ne le dérange pas vraiment* que les attaques des instrumentistes ne se produisent pas exactement simultanément. L'*imprécision* d'ensemble des sons des instruments contribue de la sorte à témoigner phénoménologiquement du caractère extrêmement rapide et fugitif de certains passages de l'oeuvre.<sup>166</sup> Les symbolistes s'appuient sur Verlaine qui «[...] a compris mieux que d'autres que la poésie est vibration de l'âme, qu'elle se loge en l'homme plus profondément que l'intelligence, et que les structures rationnelles ne peuvent qu'entraver l'élan spirituel».<sup>167</sup>

«De la musique avant toute chose!» s'écriât Verlaine, voulant ainsi accentuer l'importance du rythme et de la liberté de la forme en poésie. Laisser à la prose -qui est la forme ordinaire du langage parlé ou écrit- le soin d'employer des mots à valeur fondamentalement signifiante, liée à des concepts, et utiliser en poésie des mots dont l'intensité sonore est au moins aussi décisive que leur sens, telle se présente l'orientation artistique épousée par les symbolistes. Elle ne sera pas sans influencer le musicien Boulez:

Ce qui m'a séduit chez Mallarmé, au point où j'en étais à cette époque [fin des années 1940] c'est l'extraordinaire densité formelle de ses poèmes [...] Mallarmé a essayé de repenser les données fondamentales de la grammaire française.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, Cassette audio, Radio-France, I.R.C.A.M..

<sup>167</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 13.

<sup>168</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 122.

Il s'agit d'une poésie qui dialogue directement avec la sensibilité. Elle est anti-intellectuelle et tend à cristalliser les impressions fugitives et la réalité des phénomènes.

Cette poésie impressionniste et anti-intellectuelle, dont la fluide mélodie épouse la courbe sinueuse du chant intérieur, devait, [...] opérer «bien autre chose qu'une révolution purement formelle». <sup>169</sup>

Comme nous allons le voir, elle jouit d'une origine solide et influencera profondément la pensée artistique du XX<sup>e</sup> siècle. Les symbolistes veulent:

[...] créer un état d'âme, analogue à celui où nous met la musique, indéfinissable et profond, suggéré, non pas imposé [...] et exprimer tout ce que la précision, la netteté et la perfection de la forme limitent et détruisent en le déterminant. <sup>170</sup>

Pourtant il est légitime de se poser une question: peut-on craindre les exagérations dans la liberté formelle et les vers complètement dénués de sens? Rappelons-nous que Boulez a écrit *Penser la musique aujourd'hui* pour riposter à cette question du sens. Boulez veut apporter un sens à la méthode de composition de sa musique. Le musicien ne veut pas reléguer sa méthode compositionnelle à un état informe. Les symbolistes aussi ont à coeur de donner un sens à leur écriture et ne veulent pas sombrer dans un informe balbutiement.

À la limite, ne risque-t-on pas (c'est ce qui est arrivé à certains Décadents) de tomber dans un informe balbutiement? Brunetière, dans deux articles consacrés aux symbolistes, a bien montré ce danger: soulignant l'effort *musical* de ceux-ci, et citant des titres tels que *Romances sans paroles* [Verlaine],

<sup>169</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 14.

<sup>170</sup> S. MALLARMÉ cité par S. BERNARD, *op. cit.*, p. 14.

*Cantilènes* [Moréas], *Complaintes* [Laforgue], *Gammes* [Ghil], il signale que les Symbolistes veulent unir poésie et musique dans un art total.<sup>171</sup>

Dans un article dont le titre est «Mallarmé: La musique de l'intellect», Yves Bonnefoy exprime bien la puissance de l'écriture poétique aujourd'hui, mais aussi l'enivrement originel de l'expérience sensible.

Écrire poétiquement, aujourd'hui, c'est comprendre d'emblée qu'on ne va pas restituer dans ce qui va prendre forme la plénitude première de l'expérience sensible, laquelle n'est pas un mythe, pourtant, puisque c'est d'une lumière, d'un feu, d'un reflet du ciel sur le fleuve que naît le besoin d'un poème. De chaque mot, ne résulte, en effet, à propos de l'objet qu'il nomme, qu'une représentation partielle, grevée de préjugés du langage, d'où un écart, par rapport à cette origine, dans lequel se déploie du coup le souci de celui qui parle, c'est-à-dire un hasard, un empiègement dans le temps, un poids du fait historique qui sont certes bien étrangers à l'intemporel, à l'illimité, du monde qui nous entoure. Nous parlons là où ce monde n'est pas, lui s'affirme où la parole s'éteint, et du sein de cette parole aliénée ce qui, au degré du monde, est le simple, n'apparaît plus que comme une richesse perdue qu'on n'apercevra, aux lointains, que parce qu'on aura su neutraliser, plus ou moins, ce que les mots disaient à sa place. Cette neutralisation est, précisément, la poésie, qui est en somme l'écoute, et le dégagement, d'un silence.<sup>172</sup>

Pourtant, bien que le Vers se trouve là où l'univers qui nous entoure n'est pas, il ne s'agit cependant pas d'écrire n'importe quoi et les précédentes recherches en poésie musicale auxquelles les premiers symbolistes ont donné le pas, veulent se fonder sur les réflexions de

---

<sup>171</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 14.

<sup>172</sup> Y. BONNEFOY, *Mallarmé: La musique de l'intellect*, dans *Éclats/Boulez*, *op. cit.* p. 96.

Richard Wagner (1813-1883) que répandait alors la *Revue Wagnérienne* en France [...]

les Symbolistes se sont efforcés d'«exploiter», sur le plan littéraire, les théories de Wagner en vue de réaliser un «art total». On sait que pour Wagner la «secrète et profonde aspiration» de la poésie est de «se résoudre finalement dans la musique» -laquelle musique présente de son côté «un besoin qu'à son tour la poésie peut seule satisfaire»: Besoin intellectuel, «pourquoi?» inévitable de l'esprit. Seule «l'intime union de la musique et de la poésie» dans le drame musical peut nous permettre à la fois de connaître directement l'essence des choses, grâce à la musique, et de comprendre celles-ci intellectuellement, grâce à la poésie.<sup>173</sup>

Mais comparée à la musique, la poésie se trouve dans un état d'infériorité:

[...] la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*.<sup>174</sup>

### 1.4.3 La musique et la poésie comme religion

Parce qu'elle passe dans le temps d'une manière toujours différente (l'exécution d'une oeuvre n'est jamais identique à une autre) témoignant de l'unicité et du caractère éphémère de la vie, la musique nous porte à méditer sur notre solitude et notre mortalité. Elle est plus qu'un art:

---

<sup>173</sup> R.WAGNER, «Lettre à Villot», *entête de quatre poèmes d'opéra*, [nouvelle édition], Mercure de France, 1941, p. 60, cité par S. BERNARD, *op. cit.*, p. 18.

<sup>174</sup> *Ibid.*

elle est une religion. Elle est détentrice d'une destinée métaphysique indéniable. À l'exemple de Wagner, nous croyons qu'elle n'est pas qu'un art d'agrément... et ceux qui l'avilissent en exigeant qu'elle renie son essence intime pour ne manifester que son aspect extérieur, méconnaissent sa véritable nature.<sup>175</sup>

À cause de sa surdité qui ne lui permettait plus d'entendre le monde extérieur, Beethoven s'est inventé un monde auditif intérieur et a :

[...] rendu la musique à sa destination métaphysique, précisément parce que, devenu sourd, il s'est affranchi du monde illusoire des perceptions et des apparences, il a saisi «le Moi profond de l'Univers de l'Homme» en écoutant son être intérieur; et quand il pose sur le monde extérieur son regard de voyant, «pour la première fois, l'Essence des choses se révèle à lui apparaissant dans la splendeur sereine de sa Beauté» [...] <sup>176</sup>

Par l'écoute de son être intérieur, il eut l'intuition du moi profond de l'univers de l'homme.

Grâce au sentiment de la destination métaphysique de la musique, Beethoven a la possibilité de tourner son regard vers l'extérieur et ainsi saisir l'essence des choses.

Il est tout à écouter les Harmonies de son Être intérieur; il habite, à jamais, ce monde profond: c'est de-là qu'il parle au monde externe -à ce monde qui n'a plus rien à lui dire. Ainsi, le génie du Maître est, enfin, délivré de tout Non-Moi, vit maintenant, en soi et pour soi... Et, maintenant, les yeux du musicien s'éclairent par le dedans. Maintenant, il jette un regard sur l'Apparence extérieure, qui, illuminée par

<sup>175</sup> R. WAGNER, *Revue wagnérienne*, traduction de Wyzewa, 1885, pp. 114-115.

<sup>176</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 28.

sa Lumière intime, se mêle à la vision de son Âme,  
dans un réflexe merveilleux.<sup>177</sup>

Lumière intime et vision de l'âme se sont intensifiées tout au long du cheminement artistique de Beethoven. Par là, nous dit Boulez, Mallarmé rejoint Beethoven lorsqu'il parle des stades de la démarche artistique de tout créateur:

Entre les premières sonates de Beethoven et ses derniers quatuors, on peut suivre un cheminement semblable à celui de Mallarmé depuis les premiers poèmes jusqu'au *Coup de dés*.<sup>178</sup>

Il est particulièrement captivant d'apprendre que le troisième et dernier stade du travail de création (suivant *la mémoire immédiate* et celui de *la mémoire sporadique ou intuition analytique partielle, partiale*) est décrit par Boulez comme relevant de dimensions de la pensée inconnues des deux premiers stades.

Le *premier stade* est celui de la mémoire immédiate, de l'analyse entière, rationnelle, objective. Elle donne au compositeur l'élan nécessaire pour aborder son propre matériau, pour amorcer sa propre démarche. Même si le langage s'individualise par rapport aux modèles pris comme tels, les traits du modèle sont encore reconnaissables, l'oeuvre nouvelle reconnaît sa filiation. Ces liens sont aisés à établir, encore qu'il y ait déjà irréductibilité essentielle de l'antécédent au conséquent. L'oeuvre nouvelle sera chargée de significations impossibles à trouver dans le modèle. Les deux oeuvres seront à la fois assimilables et irréductibles.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> R. WAGNER, *Beethoven*, Paris, Gallimard, 1937, p. 115.

<sup>178</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgeois, 1989, p. 41, Coll. «Musique/Passé/Présent».

<sup>179</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, p. 40.

Boulez nous entretient à propos d'un langage musical premier, d'un modèle, qui projette le compositeur dans un univers musical qui s'individualise. La mémoire du créateur est qualifiée d'immédiate parce qu'elle connaît directement, pour les avoir analysées rationnellement, les oeuvres desquelles elle tire des significations artistiques personnelles. Bien que chargées musicalement de significations nouvelles, à ce stade, les liens avec les modèles sont faciles à établir.

Le second stade nous éloigne des modèles.

Le *second stade* est celui de la mémoire sporadique, de l'intuition analytique partielle, *partiale*. Le compositeur est suffisamment assuré de lui-même pour ne plus songer aux modèles comme à une nécessité. Il se réfère parfois à des modèles, mais d'une façon si péremptoire, si prédatrice qu'ils ne peuvent plus être reconnus en tant que tels. Ces modèles, ou ces tronçons de modèles, sont choisis parce qu'ils semblent déjà vous appartenir, que le seul fait de les choisir les a transformés suivant les directives de votre propre langage. Ils ne viennent là que pour aiguiller vers une direction, confirmer une vision, étayer une hypothèse.<sup>180</sup>

L'analyse est toujours présente, mais elle est partielle voire *partiale*; c'est dire qu'elle n'est plus objective mais bel et bien subjective. L'analyse du modèle est ainsi faite que l'oeuvre nous appartient. Le modèle n'est plus «autre» mais bien, transformé par les règles de notre propre langage «soi».

Stade nécessaire afin de quitter définitivement tous les liens avec un modèle:

---

<sup>180</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, p. 40.

Le troisième stade est celui de la mémoire latente, sous-jacente, d'une analyse permanente et autarcique de sa propre pensée, de l'écartement de cette pensée à des dimensions encore inconnues, insoupçonnés au départ. Plus de source à proprement parler! Le langage devient hautement individuel. La référence, même lointaine, est abolie ou, si elle existe, ce n'est que par rapport à soi. Le compositeur creuse alors au plus profond de son intuition; toute perspective se déroule et se mesure par rapport à son propre accomplissement.<sup>181</sup>

À partir du moment où l'on envisage le langage de cette perspective, la saisie de l'objet (sonore, mais aussi *des objets* dans son sens large) n'est pas considérée comme à partir de lui (de l'extérieur du sujet), comme c'est généralement le cas, mais à partir du sujet (de l'intérieur). Là réside une distinction considérable.

Lorsqu'elle développe cette forme d'appréhension des objets, la musique peut devenir une véritable conception du monde. Schopenhauer en avait déjà eu l'intuition intense. Wagner, encore une fois, fait siennes dans son *Beethoven*, les idées du philosophe et c'est ce que nous rapporte Suzanne Bernard dans l'extrait suivant:

Wagner du reste suit Schopenhauer jusqu'au bout de sa pensée quand il précise que la musique est un véritable système du monde, qu'elle «ne représente pas les Idées contenues dans les phénomènes du monde, mais au contraire est elle-même une idée du monde [...] et même une Idée totale»; et le musicien ne pourra retrouver, par sa musique, cette idée du monde, qu'à condition de se «dépersonnaliser», en quelque sorte, d'anéantir en lui le «vouloir-vivre» égoïste et d'atteindre au renoncement; dans l'inspiration musicale, la «volonté individuelle est réduite au silence, tandis que s'éveille en nous la Volonté universelle, expression de la suprême unité qui est au fond des choses»<sup>182</sup>

<sup>181</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, p. 40.

<sup>182</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 28.

La musique devient une idée totale du monde lorsque c'est à partir d'elle, du silence du musicien et de son écoute à elle, que nous entrons en contact avec le cosmos.

Si, à partir de la musique, nous renonçons à notre volonté individuelle (qui est souvent stimulée par le monde extérieur) pour interioriser nos perceptions en nous attardant à l'essence des choses, l'égoïsme se transfigure en communion des êtres. La musique crée aussi un lien qui unit les êtres. De la conscience de la puissance unificatrice de la musique jaillit le sentiment d'appartenir à une collectivité humaine où nous pouvons accéder à un sentiment universel de l'être, à travers un certain renoncement à notre être propre. Il s'agit d'une abolition de la personnalité telle que définie parfois par le monde extérieur: rang social, salaire, possession diverses... La personnalité qui s'émancipe au coeur de l'intuition de l'essence des choses et qui se saisit comme faisant partie d'un univers spirituel. À ce propos, Mallarmé évoque sa crise spirituelle (1867) dans une lettre à Cazalis en ces termes:

[...] je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu -mais une aptitude de l'Universel Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi.<sup>183</sup>

Et il faut noter au passage le parallèle entre les volontés idéalistes de Wagner et de Mallarmé, car ils font tous deux ressortir l'importance

---

<sup>183</sup> S. MALLARMÉ, « Propos sur la poésie », (cité par S. BERNARD), *op. cit.*, p. 29.

de «[...] mourir au monde des apparences pour mieux ressaisir la réalité essentielle». <sup>184</sup>

Toujours ce retour à l'essence spirituelle; pour Wagner, c'est par l'écoute de son être intérieur que Beethoven saisit son moi profond. Aussi, reprend-il à son compte les idées déjà émises par Schopenhauer à l'effet que la musique fait disparaître l'extraordinaire puissance du monde des apparences pour ne laisser subsister que l'essence des choses et que l'intuition musicale nivelle la volonté individuelle pour laisser s'éveiller la volonté universelle expression de la suprême unité.

Avec ses opéras, Wagner réalisera l'union de la poésie et de la musique. Mais, comme le note Jean-Jacques Nattiez lorsqu'il développe des rapports entre la poésie et la musique chez Wagner, la question n'est pas si simple.

La question des rapports entre la musique et le livret chez Wagner n'est pas simple... pour trois raisons: 1) D'abord parce que Wagner a varié d'opinion au cours de sa vie... 2) Ensuite, lorsqu'on aborde le problème, on a tendance à confondre deux sortes de question: -le témoignage sur le processus créateur lui-même: qu'est-ce qui est premier, dans l'esprit de Wagner, lorsqu'il écrit son livret, le poème ou la musique?- Cette question de préséance dans l'ordre du *travail* ne doit pas être confondue, à notre avis, avec le statut ontologique, voire métaphysique, que Wagner accorde à la musique ou à la poésie dans le drame musical. 3) Enfin, toute déclaration de Wagner [...] doit toujours être relativisée par rapport au contexte où elle est émise. <sup>185</sup>

<sup>184</sup> S. MALLARMÉ, «Propos sur la poésie», (cité par S. BERNARD), *op. cit.*, p. 29.

<sup>185</sup> J.-J. NATTIEZ, *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau*, Paris, Christian Bourgeois, 1983, pp. 93-94.

Tout en considérant ces réserves, référons-nous à Wagner lui-même pour l'explication des théories de cette fusion de la poésie avec la musique, dans son livre: *Opéra et Drame* (*Oper und Drama*) dont il fait une récapitulation en français dans une lettre adressée à Villot en 1860.

La poésie [...] reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique, dès qu'elle apercevra dans la musique un besoin qu'à son tour la poésie peut seule satisfaire.<sup>186</sup>

La nécessité de l'union se manifeste par le fait que la poésie peut bâtir l'action du drame grâce à l'agencement des mots et des phrases. Avec le concours de la logique de la parole, la poésie s'adresse à l'intelligence et à la sensibilité. Elle expose un développement qui suscite l'émotion. Toutefois le drame musical est davantage que cela; il symbolise le drame de la vie où tout n'est pas intelligible rationnellement, où la parole est parfois inapte à traduire fondamentalement les émotions. C'est là que la musique acquiert toute son importance. Elle s'unit à la poésie pour exprimer ce que la poésie ne dit pas mais suscite seulement. La musique dit les émotions, elle est émotion. La puissance de la musique n'a d'égale que la puissance des émotions de la vie. Pour qui se laisse transformer par elle, la musique figure le sens ardent de la vie.

[...] le poète peut créer et agencer l'action du drame et s'adresser, grâce au langage, à l'intelligence et à la sensibilité; en revanche le musicien dira ce que la parole est impuissante à exprimer il nous révélera les profondeurs de l'homme intérieur, celles aussi de

---

<sup>186</sup> R. WAGNER, cité par S. BERNARD, *op. cit.*, p. 29.

l'univers invisible caché derrière les phénomènes  
-l'essence des choses.<sup>187</sup>

Rappelons, une seconde fois, une partie du contenu de la lettre de Wagner à Villot pour souligner le caractère d'originalité de Wagner dans l'invention de la mélodie infinie: «[...] c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie*».<sup>188</sup> Cependant, sommes-nous tous en mesure de l'apprécier ce sens profond de la mélodie infinie qui suppose une transformation continue des objectifs et des perspectives? Il faut se remémorer que le déroulement théâtral du drame wagnérien n'avait pas de modèle et que les thèmes musicaux ne pouvaient se fondre aux actions en constant devenir, qu'en inventant la mélodie infinie. À ce sujet, Boulez écrit:

Sa thématique a dû s'adapter à deux fonctions qui n'avaient pas de précédent direct: premièrement, symboliser un personnage, une situation, un objet, un sentiment, une idée; deuxièmement, définir l'action. Dans un phénomène de temps irréversible [en rapport direct avec l'action irréversible]\*, la thématique adaptée au temps réversible n'est plus applicable. Il faut donc trouver avant tout une thématique adaptée à l'évolution des personnages et des situations. La forme n'est plus concevable, pour lui, dans son interaction avec le théâtre, selon le schéma exposition/développement/réexposition ou selon tout autre schéma basé sur le retour, périodique ou non, des idées musicales.<sup>189</sup>

Revenons à la question: Comment doit-on apprécier l'évolution des thèmes musicaux chez Wagner qui commencent souvent par un *leitmotiv*

---

<sup>187</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 30.

<sup>188</sup> R. WAGNER, «Lettre à Villot», cité par S. BERNARD, *op. cit.*, p. 18.

\* C'est nous qui ajoutons la parenthèse.

<sup>189</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, p. 214.

pour s'ouvrir sur une mélodie nouvelle et à jamais achevée (mélodie infinie)? Faut-il être musicien plus que poète pour discerner, *via* la musique, ce qui n'est pas dit par la poésie mais qui fait pourtant la grandeur du poète? Wagner lui-même était-il plus musicien que poète, lui qui veut voir en la musique et la poésie un art total, une fusion des deux sous l'appellation *drame*?

Wagner aurait, assurément, trouvé cette question oiseuse, puisqu'il voulait précisément non pas juxtaposer les deux arts (comme il arrive dans l'opéra), mais opérer leur *fusion* intime, de manière à s'adresser à l'homme total, vue, ouïe, entendement, sensibilité, par le moyen d'un *art total*.<sup>190</sup>

Cette adresse à l'homme total, par le moyen d'un art total, quel exemple, afin de la démontrer, est meilleur que cette *Marche funèbre* tiré de *Siegfried*, le troisième opéra de la Tétralogie.\* En effet, Wagner requiert du spectateur une imagination essentielle à la compréhension de l'histoire de la généalogie de *Siegfried*: il s'agit d'évoquer, dans la lignée des ancêtres de *Siegfried* une déploration rituelle passée (Wagner parle d'un chœur grec mais chanté par l'orchestre!) mais qui doit aussi se perpétuer à travers les âges. Illustration littéraire impossible à montrer au niveau visuel; Wagner trouve le style de la présentation en faisant participer les spectateurs qui deviennent eux-même ce chœur grec déplorant. Boulez explique:

---

<sup>190</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 30.

\* La *Tétralogie* est le terme pour désigner un cycle de quatre opéras écrits par Wagner: *L'Or de Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux* connu aussi sous le nom de *L'Anneau des Nibelungen*.

[...] reste à trouver le style d'une déploration: donner au spectateur la fonction même de participant au rituel imaginaire, face au cadavre de Siegfried abandonné, laissé pour compte sur un tableau dénudé. Dans ce dépouillement total, peuvent surgir la réflexion, l'identification, le symbole; l'immobilité peut donner l'essor à la déploration collective. À travers l'orchestre-verbe, les spectateurs deviennent eux-mêmes le chœur grec dont parle Wagner, aucune illusion triviale ne faisant obstacle à l'illusion absolue.<sup>191</sup>

Ainsi Wagner, auteur des textes de ses opéras, s'est de ce fait beaucoup attardé au rôle de la poésie et de la langue parlée. Selon lui, la poésie et la musique ne doivent faire qu'un en se complétant. L'aspect complémentaire de ces deux arts consolide la forme de la composition dramatique pour devenir un art total. Mais, pour Wagner, le but à atteindre, celui de la composition dramatique issue de la complémentarité de la musique et de la poésie ne doit rien céder -et ne cède en rien dans les faits- à un travail musical formel lisible sur de multiples plans et présentant différents degrés de signification: il y a, bien sûr, tout ce que l'on voit, le théâtre réel, mais il existe aussi une multiplicité de ce que l'on ne voit pas, significations innombrables.

Le travail de Wagner sur la forme musicale *par* le drame n'a donc rien négligé pour que l'oeuvre soit finalement lisible sur des plans multiples, qu'elle présente différents degrés de signification, différentes couches de substance. En cela, le travail sur les motifs et les thèmes n'est que l'aspect le plus visible et le plus aisément révélé d'une investigation plus considérable qui s'est attachée à toutes les composantes de la représentation musicale-dramatique. En contrepoint de tout ce que l'on voit, il existe une multiplicité de ce que l'on ne voit pas, le

<sup>191</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, pp.447-448. Titre précis de ce texte: *La tétralogie: commentaire d'expérience*, paru sous le titre «Commentaire sur *Mythologie et Idéologie*» dans le programme *Siegfried* du festival de Bayreuth 1977.

théâtre réel, fini, porte en filigrane le théâtre  
imaginaire, innombrable.<sup>192</sup>

Le poète et le musicien, s'ils ne sont une seule et même personne, ont l'obligation de travailler en étroite collaboration. «Le poète doit toujours composer dans l'esprit de la musique, de même que le musicien doit extérioriser ce qui reste infus et latent dans les paroles».<sup>193</sup>

Qu'elle est la différence entre le langage usuel et le langage poétique? Sur ce chapitre, les réflexions de Wagner et celles de Mallarmé se rejoignent d'une manière très étroite. Tous les deux constatent que dans le langage usuel moderne, les mots ont perdu de leur pouvoir expressif. Les langues modernes s'expriment usuellement par des mots qui ont évolué sémantiquement à un point tel qu'ils se trouvent maintenant éloignés de la réalité qu'ils désignaient originellement. Il en résulte une désunion, un détachement face à l'objet. Les langues anciennes exprimaient plus directement les idées et les sentiments associés aux objets.

Comme le fera le poète français, Wagner déplore le manque de pouvoir expressif des langues modernes, devenues beaucoup trop abstraites, trop détachées de ce qu'elles désignent. Par la «mélodie primitive», l'*Urmelodie*, l'homme primitif traduisait à la fois ses sentiments et ses idées; aujourd'hui, il n'y a plus de rapport entre ce que le mot signifie pour notre intelligence, et ce que sa sonorité peut éveiller dans notre sensibilité. Le sens des racines primitives «s'est altéré, corrompu ou renouvelé».<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, pp.453-454. Titre précis de ce texte: *La tétralogie: commentaire d'expérience*, paru sous le titre «Commentaire sur *Mythologie et Idéologie*» dans le programme *Siegfried* du festival de Bayreuth 1977.

<sup>193</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 31.

<sup>194</sup> *Ibid.*.

Nous croyons qu'il est possible d'expliquer cette évolution de l'*Urmelodie* en passant par la relation de l'homme avec son environnement. Les langues ont été créées avec l'intention d'une communication entre l'homme et ses pairs. Elles ont tout d'abord été «parlées». Pourquoi cela? Parce que l'être humain a réalisé qu'il était impératif pour sa survie de vivre en regroupement. En ces temps immémoriaux, l'humain luttait encore pour se «maintenir en vie» et était, par conséquent, très primitif dans ses émotions qui devaient se limiter à la peur, l'étonnement, la curiosité, le contentement et le plaisir. Les mots, simples, étaient alors chargés d'un «poids sémantique» qui nous est inconnu (enfin, pour les «relativement» mieux nantis de la planète à tout le moins). Le développement des sociétés, la domination de plus en plus explicite de l'homme sur son environnement a permis une baisse de ses craintes face à sa survie immédiate, lui a laissé plus de temps pour se projeter dans le futur. De nouveaux mots sont venus nuancer ceux plus élémentaires qui constituaient jusqu'alors le langage du peuple parce que le peuple pouvait être désormais plus attentif à de nouvelles réalités (telles la recherche de confort, les loisirs, la prévention du mal...). À partir du moment où la survie de l'espèce était moins menacée, le sens des mots s'y rattachant perdait de sa gravité. Et c'est ainsi que le mot «pain», par exemple, ne signifie plus pour nous, gens du XXième siècle, ce qu'il incarnait de peine, de labeur et de satisfaction pour un homme du Moyen-Âge. Nous croyons que c'est ce que Wagner veut témoigner lorsqu'il parle de l'*Urmelodie*.

Se joignant à la position de Wagner, Mallarmé stipule que la poésie est là pour pallier la distance séparant le mot et l'objet qu'il désigne... entre la phrase et l'idée qu'elle évoque. Mallarmé déplore, dans *Variations sur un sujet*:

[...] que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples -*Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur.<sup>195</sup>

Mallarmé regrette l'inaptitude à décrire les phénomènes par des mots qui s'y rapprochent soit par leur timbre soit par leur forme. Inventer un discours qui ne manque pas à exprimer les objets en timbres et en coloris revient à forger carrément un nouveau langage, une nouvelle organisation de la pensée.

Les langues modernes, s'appuyant sur les racines grecques et latines, respectent une certaine logique quant à leur structure. Préfixes ici, suffixes là déterminent souvent la teneur des mots et leur connotation.

La logique structurelle des mots façonne celle de la pensée bien que la pensée soit parfois imprégnée d'une autre logique plus intuitive, plus

---

<sup>195</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 364.

sentimentale qui stimule l'acuité à la recherche de sens et ainsi trouver, par quelque moyen, une manière de présenter le langage parlé d'approche encore plus expérimentée, plus significative, plus proche de l'union entre l'intuition de l'objet et le mot qui le désigne.

Se situer près des choses éveille la pensée et la pousse à chercher les mots et les structures de phrases qui collent le plus près possible à l'intuition d'une sorte d'illumination linguistique: qui viendrait l'éclairer dans sa quête de connaissance de l'objet. Pour Mallarmé, ce rayon intuitif existe. C'est le langage de la musique et de la parole s'unissant pour engendrer la poésie qui elle, traduit auditivement la lumière intérieure de la connaissance.

Une extrême importance doit être attachée à la parole. Il s'agit, pour Mallarmé, d'«Ouïr l'indiscutable rayon -comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies: ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la poésie». <sup>196</sup>

Les langues modernes n'ont pas su résister aux échanges de la pensée commerciale entre les humains et garder un caractère suffisamment proche des phénomènes qu'elles désignent. En rédigeant *l'Iliade*, en langue ancienne, Homère a su transmettre dans sa langue toute la grandeur des héros de la jeune Troie.

Mallarmé nous renseigne sur le malaise de la parole dans les langues modernes, en établissant une parenté entre la structure des phrases employée et les échanges commerciaux. Il explique que la parole sur les choses, aujourd'hui surtout, sert à transmettre de l'information en vue d'échanges matériels.

---

<sup>196</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 365.

Perdant de son pouvoir d'expression de l'union du sujet pensant à l'objet, la parole formulée dans le but du commerce réduit la pensée, dont la capacité est de saisir le sens profond de la vie.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. Cette visée, je la dis Transposition-Structure, une autre. L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.<sup>197</sup>

C'est dire que le poète doit céder la place aux vers qui, plus sûrement que lui (car trop pris par sa pensée lyrique) saura, comme l'ancienne respiration, exprimer le souffle profond de la vie. Mallarmé entend (comme un devoir nécessaire et un désir brûlant) montrer l'importance d'un retour à l'essentiel en éloignant de la parole les mots qui voilent le sens de l'être. Un retour à l'oeuvre pure où dès le départ, le poète accorde plus de confiance aux mots et à leur musique qu'à sa propre pensée. Cette ouverture le place en état d'être influencé par les mots et leur structure puis d'assister ainsi à la transformation de sa structure de la pensée par le pouvoir musical des mots.

Le but de Mallarmé est de montrer que la volonté derrière l'idée de musique coïncide avec l'idée de la nature en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout; il en va de même chez Boulez comme nous le verrons en détails plus loin avec l'oeuvre *Éclat*. Pour le musicien, les sons des instruments suffisent comme support sémantique et pour le

---

<sup>197</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 366.

poète, les sons provenant de la prononciation des mots, de leur agencement en phrases, les sonorités qui s'adressent au sentiment et la sémantique (éléments intellectuels), s'unissent afin de composer le discours mariant directement le verbe à l'être.

[...] ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.<sup>198</sup>

L'ensemble des rapports présents dans tout (dans l'oeuvre musicale ou dans le tout du monde) est essentiel pour Mallarmé ainsi que pour Boulez. L'interprétation de l'ensemble des rapports (interprétation souvent difficile) doit, si possible, non seulement laisser découvrir un sens, mais des sens multiples. Partant:

Mallarmé, dans certains sonnets, cultive cette difficulté à un haut degré de virtuosité; cela n'est certes pas fait pour en simplifier la lecture, sinon à la rendre littéralement plus musicale. Cependant, bien des poèmes depuis lors -et dans Mallarmé lui-même d'ailleurs- ne s'astreignent pas à des sujétions aussi rigoureuses, et ils présentent quand même des difficultés d'interprétation lorsqu'il s'agit pour nous d'en interpréter le sens, je dirais: d'en déchiffrer les sens multiples.<sup>199</sup>

Boulez pose le problème de la création musicale à l'effet qu'il faut y adapter un langage musical propre à l'usage que l'on veut en faire. On retrouve la même constante chez Mallarmé. Celui-ci veut adapter le langage parlé, une sorte de poésie pour transformer la pensée dans un jeu de réciprocité langage-pensée et pensée-langage qui sera adapté à

<sup>198</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, pp. 367-368.

<sup>199</sup> P. BOULEZ, «Le système et l'idée», *In Harmoniques*, n° 1, déc. 1986, I.R.C.A.M., p. 63.

une nouvelle phénoménologie, à une manière d'être avec l'objet, à une présence à la chose. Il s'agit d'appeler les choses en rapports avec ce qu'elles sont vraiment. Lorsque Mallarmé parle de «clarté», de «lumière», de «noirceur-ténèbres», il s'applique à trouver des mots qui recèlent une profondeur évoquant la «pénombre». Dans la façon même de dire le «mot», dans le timbre de la voix, dans ses inflexions, dans l'accentuation de certaines syllabes et même dans la tessiture (registre) de la voix, lorsqu'on parle de «choses profondes» on prend une voix plus grave et lorsqu'il s'agit de «choses plus légères» on prend une voix plus aiguë. Mallarmé en vient là.

On retrouve des idées analogues chez Boulez lorsqu'il évoque la musique ancienne, donc de chant grégorien, musique de l'Inde, du Tibet, musique grecque... Pour Boulez, il n'est pas mauvais de reprendre cette musique, mais il faut l'adapter, opérer un changement. Là réside l'analogie avec Mallarmé qui, lui, désire faire un changement dans la langue française et l'adapter à notre volonté d'aujourd'hui, à une pensée aujourd'hui, à un langage aujourd'hui. Bien sûr, on peut s'en tenir à un langage antérieur sans chercher à le faire évoluer, mais si l'être humain se caractérise des autres êtres vivants par sa capacité à effectuer un changement conscient, il doit aussi pouvoir transformer son rapport aux choses.

Mallarmé sent comme une force qu'il ne cherche pas à s'expliquer bien qu'elle le pousse à montrer les deux états de la parole dont l'un,

brut, sert un monde saturé de commerce et l'autre, fondamental, est chargé de l'expression de l'essentiel: «Un désir indéniable à mon temps est de réparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel».<sup>200</sup> Les échanges commerciaux et les échanges d'informations sont indispensables à la vie humaine mais:

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.<sup>201</sup>

Il est donc vrai que le discours élémentaire (narration, enseignement et description, par exemple) fonctionne bien dans le cadre d'échanges traditionnels. Mallarmé en convient. Mais les paroles d'une narration, d'un enseignement ou d'une description y perdent si elles enlèvent en tout ou en partie ce qui rend la grandeur et la beauté d'une réalité?

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 368.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

Le poète doit redéfinir les règles du jeu de la vibration sonore qui régissent la parole afin que de son chant descriptif émane encore une notion expressive pure. Émanait-il du poème épique grec l'*Iliade*, par exemple, une notion expressive pure, par l'emploi des seuls mots grecs? Il faut l'admettre, sinon, à tout le moins devons-nous étudier la langue grecque pour le savoir:

Pour bien comprendre l'effet poétique produit en grec par la langue d'Homère cette base philologique est indispensable. Ce qui caractérise ce grec homérique par rapport à la langue dite classique des grands auteurs athéniens, ce n'est pas seulement un certain degré d'archaïsme [...] Homère possède un vocabulaire qui permet l'analyse de la pensée et du sentiment, l'expression de la sensation.<sup>203</sup>

Il faut noter la couleur sacrée des vers homériques et la spectaculaire expressivité de la parole elle-même. La parole qui, structurée selon le vers antique, possède une qualité sonore extraordinaire.

Mais encore une fois, nous ne pouvons que difficilement nous unir à la musicalité et à l'expressivité d'une langue et d'une pensée aussi éloignée de la nôtre.

Nous qui n'avons jamais disposé d'une langue poétique aussi séparée de la langue ordinaire, qui ne pouvons même pas recourir comme nos aïeux à un «style noble» ou, comme nos voisins d'outre-Manche, à un parler de la Bible entré dans l'usage des dimanches, il nous faut un sérieux effort pour concevoir l'éclat, teinté de sacré, que revêtait ainsi, pour ses auditeurs, la parole homérique simplement en tant que parole.<sup>204</sup>

<sup>203</sup> G. GERMAIN, *Homère*, Paris, Seuil, 1964, p. 20, Coll. «Écrivains de toujours».

<sup>204</sup> *Op. cit.*, pp. 22-23.

C'est ce qu'entend Mallarmé par le *malaise de la parole* dans les langues modernes, où il n'y a quasiment que de la prose, le vers étant calqué sur elle. La pensée de Mallarmé rejoint celle d'Homère, chez qui le caractère musical des vers renferme une structure particulière, indépendante de la prose. La structure musicale promeut la parole au rang de poésie.

Le vers antique pouvait contenir des banalités et des chevilles, mais il ne sonnait jamais comme de la prose. Avec ses six temps forts, la succession de ses longues et de ses brèves, sa césure (légèrement déplaçable), ses coups accessoires, qu'il restât soutenu, comme à l'origine, d'un son de cithare dont nous ne savons rien, ou qu'il fût simplement déclamé, l'hexamètre, quoi qu'il contât, restait toujours au niveau de la poésie. Les Anciens le sentaient si bien qu'ils s'interdirent, quand la prose oratoire s'enrichit d'éléments rythmiques, d'y inclure des parties d'hexamètre, dont l'effet aurait été presque aussi disparate que celui de deux mesures chantées dans un discours moderne.<sup>205</sup>

Malgré le fait que nous puissions nous imaginer récitant la poésie des anciens grecs, en l'interprétant d'après des récitations védiques d'origine lointaine encore en usage en Inde, la musicalité qui constitue la nature du poème reste extrêmement difficile à cerner.

Cette texture continue du poème, de nature encore musicale ou quasi musicale, nous avons de la peine à la sentir. Si du moins nous savions exactement de quelle façon les Anciens déclamaient en public ou se récitaient à eux-mêmes la poésie! Mais les renseignements décisifs nous font défaut. Peut-être, du moins, pouvons-nous l'imaginer d'après les récitations védiques encore en usage dans l'Inde, et qui, en raison du caractère sacré des textes, se sont certainement maintenues aussi proches que possible des origines.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> G. GERMAIN, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>206</sup> *Op. cit.*, p. 23.

Même si nous ne connaissons pas avec précision la musicalité particulière aux récitatifs anciens, il demeure que ce que nous connaissons de ce langage peut influencer sur le devenir du langage aujourd'hui.

Boulez s'exprime en ces termes lorsqu'il confirme l'importance des musiques anciennes (chant grégorien, musique de l'Inde et du Tibet, rythmes grecs...) comme supports à l'édification de nos propres musiques, de nos propres rythmes d'aujourd'hui, bref: penser le problème de la création musicale en développant un langage adapté à notre propre usage.

Les premières musiques non-européennes que j'ai connues] sont les musiques de l'Inde et du Japon, les musiques d'Afrique et celles de l'Indonésie. En somme, quatre grandes traditions. C'était vers 1945/46 [...] Messiaen m'avait introduit à la musique balinaise [...] [il] s'est également appuyé sur les rythmes grecs [...] il faut réinventer ses propres rythmes, plutôt que de les prendre dans une civilisation si lointaine qu'on en a même oublié les racines [...] <sup>207</sup>

Puis, répondant justement à une question qui lui était posée, à savoir sur quels points l'aspect musical des cultures non-européennes a influencé sa technique de composition, Boulez répond:

Leur influence a davantage agi par la pensée que par l'adaptation d'éléments précis [...] L'important n'est pas l'emprunt d'objets étrangers mais l'assimilation d'une pensée [...] Si vous utilisez des rythmes vaguement africains, on dira: «ah, oui, il a écouté un tambour d'Afrique», si vous écrivez de longs sons soutenus, on dira: «Il a entendu le *Gagaku* ou les trompettes tibétaines». C'est visible parce que, si j'ose dire, c'est avalé et vomé, une espèce de déjection

---

<sup>207</sup> P. BOULEZ, *Éclats / Boulez*, p. 93.

répugnante. Et cela n'a rien de commun avec une pensée assimilée, si assimilée qu'elle devient nôtre. Ainsi, parle-t-on beaucoup de l'étirement du temps dans la musique japonaise; or, c'est précisément cette conception du temps qui m'intéresse. Je réfléchis sur cette notion du temps qui, tout en passant d'un événement à l'autre, donne le sentiment de pouvoir attendre. *Éclat/Multiples* n'a rien à voir avec le *Gagaku*, c'est pourtant la pensée du *Gagaku* qui a déclenché cette oeuvre, en agissant sur la constitution et la perception du temps... Cela signifie que je repense complètement le problème pour mon propre usage. Mais que ni le Japon, ni l'Inde, ni l'Afrique, ni Bali ne sont visibles.<sup>208</sup>

Nous avons donc la possibilité d'entendre les récitations védiques et de nous servir de celles-ci pour le développement de notre langage propre. Voici une référence (dépeinte par Louis Renou dans *Sanskrit et Culture*) nous renseignant sur la manière d'interpréter ces récitatifs:

Scandées avec une précision d'horloge, les strophes se déroulent, la voix retombant légèrement à la demi-pause, un peu plus nettement à la pause. De menus mouvements des doigts, tantôt repliés sur le pouce tantôt détendus, marquent les inflexions du ton. Celui-ci met une nuance raffinée dans la mélodie, que rythme d'autre part la stricte alternance des longues et des brèves. Il s'agit de quelque chose de très étudié, très savant, sous une apparence simple.<sup>209</sup>

Songons qu'une diction de ce genre, comme celle des vers arabes, essentiellement rythmique, exclut toute expressivité d'ordre affectif, telle que nous la recherchons. Il s'agit d'être fidèle à la musique du vers, non pas du tout au sentiment.<sup>210</sup>

Que signifie *expressivité d'ordre affectif* lorsqu'il est fait mention que les vers à caractère essentiellement rythmique les excluent? Le mot *affectif* est relié aux sentiments en général. Nous l'entendons habituel-

<sup>208</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, pp. 94-95.

<sup>209</sup> L. RENOU, *Sanskrit et Culture: l'apport de l'Inde à la civilisation humaine*, Paris, Payot, 1950, p. 37, Coll. «Bibliothèque historique».

<sup>210</sup> G. GERMAIN, *op. cit.*, pp. 23-24.

lement comme la sensation d'un état uni à certaines émotions. Quelle est alors la définition d'émotion? Une émotion pourrait être définie ainsi: émoi spontané, excitation momentanée née d'un sentiment soudain de bonheur, d'étonnement, de chagrin...

Les vers homériques, védiques et arabes ne cherchent pas l'expression d'une agitation passagère causée par un sentiment tel que décrit dans la définition précédente, brut et immédiat. Ces vers, comme ceux de Mallarmé d'ailleurs, tâchent plutôt de dire l'état essentiel de la parole. Ils veulent allier, par l'écriture, le sens du verbe à la musique, mais surtout ouïr une voix qui prononce le caractère profond de l'être et en suscite la communion. La poésie, conformément à la forme sous laquelle Mallarmé veut la faire revivre, ne s'intéresse pas à la sentimentalité telle qu'elle peut être exposée dans un roman par exemple ou dans une chanson populaire. Il n'est pas question d'amour tendre, d'inclination, de tendance ou de penchant vers tel ou tel objet. La poésie doit être beaucoup plus grave que cela. Elle ne signifie pas la représentation romancée de cet objet.

Par l'union de la parole et de la musique, la poésie s'unit à l'objet pour le nommer dans une atmosphère jamais dévoilée à ce jour. Le lien étroit entre la sonorité et le sens de l'élocution suscite le sentiment de n'avoir jamais entendu parler de l'objet sous cet angle. Le fait de l'entendre différemment, d'ouïr une nouvelle description baignée d'une ambiance neuve, en inspire une signification nouvelle.

Pour Mallarmé, il appartient au poète de trouver les mots et de les structurer de façon à montrer le rapport entre la sémantique du mot et le sentiment de l'être. De même, Wagner s'est-il efforcé de retrouver le pouvoir expressif des mots et de bien les placer dans la phrase.

[...] il s'est efforcé de rendre aux racines verbales ce qu'il appelle leur «affinité de propriété», soit par des créations de mots composés, soit par des emprunts à l'ancienne langue. Les racines des mots principaux deviennent [...] «significatives des idées directrices». D'autre part il attache, comme Mallarmé, la plus grande importance à l'*allitération*. [L'allitération est la répétition d'une consonne ou d'un groupe de consonnes, dans des mots qui se suivent, produisant un effet d'harmonie imitative ou suggestive\*.] [...] Mallarmé voyait dans l'allitération un procédé «inhérent au génie septentrional» et un effort pour établir un lien entre les spectacles du monde «et la parole chargée de les exprimer».<sup>211</sup>

Dans *Les mots anglais* (1877), Mallarmé nous entretient de l'allitération et du rôle du poète face à elle:

Au poète (*sic*) ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu'ils arriveront comme de lointains plus fortuits: c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'ALLITÉRATION. Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du Langage [...]<sup>212</sup>

---

\* Exemple: *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*

<sup>211</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 31.

<sup>212</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 921.

Dix ans plus tard, Mallarmé pourra lire dans la *Revue Wagnérienne* de novembre-décembre (1887) des notes de Chamberlain sur l'emploi de l'allitération dans *Tristan et Iseult*; il cite, par exemple, une période où

[...] chaque mot essentiel est mis en relief par l'allitération; et le choc des consonnes initiales dures, telles que GR, TR, K ou de préfixes indiquant la destruction, tels que ZER, VER, donne à la période entière un caractère incomparable de fureur et de haine.<sup>213</sup>

Mallarmé, ainsi que Wagner, privilégiera l'emploi des seuls mots essentiels dans la phrase en éliminant l'usage habituel des structures figées. Le but de l'emploi des seuls mots essentiels est de faire ressortir le sens justement constitutif des mots. De cette signification essentielle doit surgir avec clarté et netteté l'expression pure subordonnée à l'objet désigné. Mais c'est parfois tout le contraire qui arrive, et la phrase par son caractère presque incompréhensible, loin de soulever le voile avec plus de lumière, nous confine dans l'obscurité par rapport à l'objet.

[...] «la réduction de la phrase aux seuls mots essentiels», [...] ne manquent pas d'entraîner parfois, chez Wagner comme chez Mallarmé, une condensation qui va jusqu'à l'obscurité -avec cette différence que, chez Wagner, dans ce cas, c'est la musique qui fait comprendre les paroles, qui en donne une sorte de commentaire. La poésie de Mallarmé paraît quelquefois appliquer les préceptes poétiques de Wagner dans son souci d'éliminer le «charroi par un courant de volubilité», de réagir contre l'emploi machinal de formules figées, ou banales, de condenser la phrase au maximum.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> R. WAGNER, *Revue Wagnérienne*, novembre-décembre 1887, p. 245.

<sup>214</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 32.

Parce que *Les mots anglais* de Mallarmé furent écrits avant la parution française de *Opéra et drame* dans la *Revue Wagnérienne*, on est en droit de croire que les idées du poète sur l'allitération se sont développées indépendamment de celles de Wagner. Les conclusions et les tentatives artistiques d'unir la musique et le vers vont cependant dans la même direction et leurs pensées se recoupent sur plusieurs points. En outre, celles d'un art collectif et celles de l'art en tant que *Religion de l'avenir* développées par Wagner auront une grande ascendance sur la pensée de Mallarmé jusqu'à sa mort, en 1898. En effet, Wagner et Mallarmé considéraient la musique comme essentielle à la métamorphose, qui fait fi du monde des apparences pour laisser surgir l'essence des choses.

De même Schopenhauer\*, dans le livre troisième de son oeuvre *Le Monde comme volonté et comme représentation*, loge la musique au-dessus de tous les autres arts et même au-dessus des Idées (au sens platonicien), c'est-à-dire au-delà des concepts: représentation des phénomènes.

Les Idées (au sens platonicien) sont l'objectivation adéquate de la volonté. Le but de tous les arts est d'exciter l'homme à reconnaître les Idées. Ils y arrivent par la reproduction d'objets particuliers (les oeuvres d'art ne sont pas autre chose) et par une modification correspondante du sujet connaissant.

---

\* Il n'existe pas de filiation génétique directe entre Schopenhauer et Boulez. Cependant, à cause de l'influence directe de Schopenhauer sur Wagner et de l'influence directe de Wagner sur Mallarmé puis, celle de ces deux derniers directement sur Boulez, il importe, philosophiquement parlant, de connaître, ne serait-ce qu'en partie, la description que Schopenhauer fait de la musique.

Les arts n'objectivent donc pas la volonté directement, mais par l'intermédiaire des Idées.<sup>215</sup>

Et plus loin on peut lire:

Mais la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas; on ne peut en dire autant des autres arts. La musique, en effet, est une objectité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être\*.<sup>216</sup>

Et pour prouver que la même volonté s'objective dans l'Idée et dans la musique, Schopenhauer ajoute encore:

Et comme c'est la même volonté qui s'objective dans l'Idée et dans la musique, quoique différemment dans chacune des deux, il doit exister non pas une ressemblance directe, mais cependant un parallélisme, une analogie entre la musique et les Idées, dont les phénomènes multiples et imparfaits forment le monde visible [...]<sup>217</sup>

D'après Schopenhauer, la volonté est le moteur de l'existence. Elle est l'essence des phénomènes et la force de l'être. Les idées en sont l'objectivation. Autrement dit, les idées sont la volonté conceptualisée.

---

<sup>215</sup> A. SCHOPENHAUER. *op. cit.*, p. 32.

\* C'est nous qui plaçons en italiques ces termes afin d'attirer l'attention du lecteur sur le sens des paroles de la définition de la musique chez Schopenhauer qui ont une portée heideggerienne.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> A. SCHOPENHAUER. *op. cit.*, p. 329.

La volonté doit être conceptualisée pour être saisie, car dans sa forme pure, la volonté est mystérieuse; elle ne peut être que ressentie, vécue.

Les idées sont donc l'objectivation de la volonté pure, et les phénomènes sont la représentation des idées.

Les arts en général stimulent la pensée représentative, car ils sont le modèle des phénomènes ou d'une quelconque conceptualisation à partir des phénomènes. Ils ne sont pas l'expression directe de la volonté, mais la manifestation d'une pensée représentative.

La musique, au contraire, se tient aux côtés de l'idée et même s'élève au-dessus d'elle, car elle est idée; elle est objectivation de la volonté pure, mais elle est également une idée musicale, exempte de concept, et là réside une différence étonnante. Par sa non-conceptualisation, la musique s'approche (et de très près) de la volonté pure. Indépendante de la matière et des idées représentatives, la musique fixe la frontière de l'expression de la volonté. Mais, passer outre cette frontière, c'est accepter de naviguer dans la volonté pure, dont rien n'est communicable.

La musique n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même [...] Ce rapport étroit entre la musique et l'être, l'être vrai des choses nous explique le fait suivant [...] pendant que nous sommes tout occupés à écouter l'exécution d'une symphonie, il nous semble voir défiler devant nous tous les événements possibles de la vie et du monde; pourtant, si nous y réfléchissons, nous ne pouvons découvrir aucune analogie entre les airs exécutés et nos visions. Car, nous l'avons dit, ce qui distingue la musique des autres arts, c'est qu'elle n'est pas une reproduction du phénomène ou, pour mieux dire, de l'objectité adéquate de la volonté; elle est la reproduction

y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène.<sup>218</sup>

Ainsi Schopenhauer énonce que la musique est presque l'équivalent de la volonté pure; elle en est une photocopie pour ainsi dire. Elle n'est pas la volonté pure originelle, mais sa plus immédiate reproduction: sa plus immédiate communication.

Par le langage sonore que constitue la musique, les humains ont le pouvoir de divulguer leur volonté, leur essence. C'est ainsi qu'elle peut être dite *universelle*.

Par ces réflexions sur la musique j'ai tâché de prouver que, dans une langue éminemment universelle, elle exprime d'une seule manière, par les sons... l'être, l'essence du monde, en un mot, ce que nous concevons sous le concept de volonté [...]<sup>219</sup>

Chez Schopenhauer la musique rejoint la métaphysique et, cette dernière, est l'objet le plus élevé de la philosophie. Pour preuve, la musique, émanation de la volonté et du sens profond de l'être, est définie comme un exercice de métaphysique: «La musique est un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie».<sup>220</sup>

Appréhender d'une manière métaphysique *Éclat*, c'est mieux s'approprier la composition musicale comme laboratoire privilégié pour *expérimenter* phénoménologiquement un nouveau mode de rapport aux

---

<sup>218</sup> A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 335.

<sup>219</sup> *Op. cit.*, p. 338.

<sup>220</sup> *Ibid.*

choses. L'oeuvre crée une nouvelle relation, une nouvelle communication entre le musicien et l'objet sonore.

Mais la composition n'est réalisable que par la technique musicale. La technique devient la langue et cette dernière excite la pensée. On voit bien ici que l'on pense parce que l'on possède un langage, une technique d'écriture. Boulez s'attarde donc longuement à l'écriture, afin d'offrir aux musiciens la possibilité de développer un langage qui formera leur propre pensée musicale.

Les théories métaphysiques de Wagner, quant à l'essence de la musique, influencèrent donc rapidement l'esthétique des symbolistes qui écrivirent une multitude d'ouvrages reposant souvent, comme les opéras du compositeur, sur le mystère.

Le wagnérisme ne tarda pas, d'un fait purement musical, à devenir une mode esthétique, puis une religion. La littérature y aida. Il est inutile de dénombrer les oeuvres littéraires inspirées par «le dieu Richard Wagner», comme Mallarmé le nomme. Inutile et trop long: ce serait énumérer les titres de tant de volumes publiés entre 1880 et 1914 par les symbolistes, par les poètes et les prosateurs qui, presque tous, collaborèrent à la *Revue Wagnérienne* de Wyzewa.<sup>221</sup>

Truffés de symboles, les opéras de Wagner (notamment le *finale* du *Crépuscule des Dieux*), ne pouvaient être mieux choisis par ceux qui allaient avoir pour nom: Symbolistes.

---

<sup>221</sup> R. DUMESNIL, *Richard Wagner*, Paris, Plon, 1954, p. 169, «Coll. *Ars et Historia*».

Ce finale grandiose passe encore en majestueux éclat, celui de *Tristan*. Il est la digne conclusion du drame gigantesque, si chargé de symboles, si lourd d'allusions qu'il fit l'objet de gloses aussi nombreuses que la Bible.<sup>222</sup>

Le sens du mystère, celui du non-expliqué, de la suggestion est au coeur de l'esthétique des symbolistes. Provoquer l'avènement de l'inexplicable (qui est pour eux l'essence de la réalité) est leur ambition; montrer que l'essence de la réalité demeure voilée, malgré les tentatives d'en percer le secret...

L'essence de la réalité est le fait de sens absent que recherchent les Symbolistes. Mais aucun ne sonde l'essence des choses comme Mallarmé. Ses dons exceptionnels font de lui le plus grand et le plus pur de nos symbolistes. Il fut un véritable chercheur d'absolu. Acharné et solitaire, son ascétisme et son travail désintéressé le firent considérer par certains comme un prêtre, voire un martyr de la poésie.

Wagner fut un catalyseur pour Mallarmé. C'est ainsi qu'il l'aida, à travers ses écrits, à verbaliser sa *révélation poétique*. «[...] tantôt il retrouve chez lui ses propres idées, tantôt il réagit contre lui, tantôt il entrevoit grâce à lui de nouveaux horizons».<sup>223</sup> Il est, en tous les cas, étonnant de constater combien les mêmes préoccupations langagières (reliées à l'Idée du monde) occupent ces deux personnes de langues différentes (allemande et française). Les analogies sont frappantes. Wagner voit dans les drames de Shakespeare et dans les symphonies de

---

<sup>222</sup> R. DUMESNIL, *op. cit.*, p. 147.

<sup>223</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 34.

Beethoven, un même «reflet immédiat de l'Idée du monde»;<sup>224</sup> Mallarmé voit dans la musique et les lettres les deux faces «d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée».<sup>225</sup>

L'idée mallarméenne se rallie à celle de Wagner qui l'a, quant à lui, empruntée à Schopenhauer: l'Idée platonicienne en tant que l'objectivité adéquate de la volonté. C'est dire jusqu'à quel point Mallarmé cherche à objectiver sa volonté, à la présenter par le vers, à la placer dans le poème de manière à ce que les mots, par leur musicalité et leur capacité à rejeter la simple description: la seule représentation, chantent l'essence des choses.

Mais l'essence des choses, quelle est-elle? La volonté humaine rend possible l'expression de l'essence des choses et elle s'extériorise elle-même cette volonté, se présente elle-même. On ne peut évoquer l'essence des choses sans parler de l'essence de l'homme qui est la volonté. L'essence des choses est dans l'essence de l'homme. Plus la volonté est placée dans l'objet, plus elle est objective; plus l'Idée de l'objet, c'est-à-dire notre propre volonté à travers l'objet, nous parle. La volonté peut devenir objective au point de sembler se détacher complètement du sujet et de laisser se manifester l'objet dans une présence telle que la Beauté s'en dégage. La manifestation de l'objet remplie de la volonté du sujet endosse le caractère même de la beauté et dévoile l'essence de l'homme à l'homme lui-même.

---

<sup>224</sup> R. WAGNER, *Beethoven*, p. 143.

<sup>225</sup> S. MALLARMÉ, «La musique et les lettres», *op. cit.*, p. 649.

Pour Schopenhauer, le mot *Beauté* en est un d'envergure. Pour lui, toute chose peut être belle, la beauté d'un objet dérivant du degré d'objectivation de la volonté dans cet objet.

Puisque, d'une part, toute chose donnée peut être considérée d'une manière purement objective, en dehors de toute relation; puisque, d'autre part, la volonté se manifeste dans chaque chose à un degré quelconque de son objectivité; puisque, par suite, chaque chose est l'expression d'une Idée, il s'ensuit que toute chose est belle. -L'objet le plus insignifiant peut être contemplé d'une manière purement objective, indépendamment de la volonté, et prend par là même le caractère de la beauté [...]<sup>226</sup>

Considérer une chose en dehors de toute relation, ne signifie pas qu'il nous est interdit de favoriser la création des liens entre une chose et une autre. Cela implique simplement que nous ne devons pas projeter notre volonté dans l'objet dans le but de l'asservir. Cela veut dire que nous devons encore moins nous en servir pour assouvir une volonté de domination sur autrui, car comment alors concilier volonté individuelle et collectivité en tant qu'ensemble des membres de la communauté des humains?

Si nous prenons, par exemple, un objet musical. Nous nous trouvons dans l'obligation d'abord de l'appréhender, non pas selon ce que nous voulons en faire, mais d'après ce que lui nous propose comme possibilités d'action. L'expression de notre volonté provient en quelque sorte de l'objet. Il oriente nos volonté, pensée et manière de l'appréhender et de voir le monde. Son idée, son essence, sa possibilité

---

<sup>226</sup> A. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 1978, p.270.

particulière d'entrer en relation avec un autre objet sonore par exemple, provient de lui. Notre volonté communie à l'objet pour nous transporter dans un monde virtuellement unifié. Wagner croit en un monde unifié, en une révolution universelle basée sur l'amour et qui doit transfuser le bonheur aux hommes. La volonté de l'homme siège au coeur de sa communion avec les choses et les êtres. Wagner retient de Feuerbach cette fois, que l'homme lui-même est le point de départ de la vraie religion.

Qu'est-ce que Wagner a retenu de Feuerbach? Que l'homme est le but de l'homme, que l'homme doit être l'objet de la vraie religion, ce qui implique à la fois une orientation athée de sa pensée et l'espoir d'une révolution universelle qui apportera le bonheur aux hommes. L'amour dont parle tant Wagner à cette période, n'est pas seulement un amour individuel et sensuel entre l'homme et la femme, mais un amour universel qui détourne l'homme de l'égoïsme.<sup>227</sup>

Mallarmé n'est pas étranger à ces propos. Lui également croit en un art absolu capable d'énoncer l'essence métaphysique de l'homme.

[...] l'idée d'un art religieux, conçu comme une solennité à laquelle le peuple viendrait non pas assister, mais participer dans une véritable communion, a [...] hanté Mallarmé à partir de 1885 [...] <sup>228</sup>

Wagner voyait dans le drame, l'art capable de rejeter les apparences illusoires afin de nous permettre de rejoindre l'essence des choses. Mallarmé le voyait dans le «[...] livre, théâtre idéal et musique

---

<sup>227</sup> J.-J. NATTIEZ, *op. cit.*, p. 42.

<sup>228</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 34.

intellectuelle». <sup>229</sup> Pour Mallarmé, la véritable musique, celle au sens étymologique grec de:

[...] «rythme entre des rapports» [...] *c'est la poésie*; elle peut, et doit, reprendre leurs moyens aux autres arts qui tous lui sont subordonnés. Ainsi, la conclusion de l'esthétique musicale mallarméenne ce sera, paradoxalement, une esthétique du Livre. <sup>230</sup>

La conception mallarméenne de la musique est une et cohérente: elle est idéaliste. Bien que soulevant différents aspects musicaux concrets tels le silence et l'intemporalité, son image de la musique est ordonnée selon une perspective abstraite.

Si l'on peut y apercevoir différents aspects, tous s'ordonnent dans une même perspective, commandée justement par l'idéalisme, et par son corollaire mallarméen, l'abstraction. <sup>231</sup>

Les aspects musicaux, chez lui, sont considérés sous leur jour de rapports architecturaux. Ce n'est pas une architecture matérielle, mais spirituelle: «[...] c'est parce qu'il y voit un effort de l'humanité pour s'arracher au domaine matériel qu'il y voit une véritable *religion*». <sup>232</sup>

Dans sa conférence de 1894: *La musique et les lettres*, Mallarmé explique son esthétisme et la complémentarité des deux arts. Ils se complètent en formant (comme nous l'avons déjà dit) l'Idée. Parce que musique et littérature échappent aux servitudes de la matière, elles sont immatérielles, idéales.

---

<sup>229</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 34.

<sup>230</sup> *Op. cit.*, p. 35.

<sup>231</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>232</sup> *Ibid.*

[...] ces deux arts [musique et littérature] nous transportent du domaine des réalités au domaine des idées, ou, comme dit aussi Mallarmé, ils opèrent la «divine transposition» qui va «du fait à l'idéal»<sup>233</sup>

Dans *Crise de vers*, Mallarmé parle de l'idéalisme musical suscité par les vers et par leurs rapports rythmiques. Par une certaine régularité dans la proportion, les rimes acquièrent une puissance émotionnelle que la musique seule peut égaler, force qui suggère un refus de la matérialité au profit d'un monde plus spirituel.

Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment.<sup>234</sup>

Et dans *La musique et les lettres*:

Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion* : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme au texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout.<sup>235</sup>

Ce caractère volatil, nous le retrouvons admirablement servi en musique puisque à peine né, le son meurt. L'état évanescent et éphémère du son est abstrait. Il s'oppose à l'état matériel et concret qui reste sous les yeux et que nous pouvons palper. La condition matérielle

---

<sup>233</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 38.

<sup>234</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, pp. 354-355.

<sup>235</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 366.

des choses est naturelle. La musique n'est pas matérielle; elle est une Idée. C'est pourquoi elle suggère la nature, mais ne peut la reproduire. La musique est à l'image de la pensée; elle vient puis elle fuit, immatérielle, intemporelle, insaisissable... La musique dépend d'une matière sonore (de l'instrument de musique) et le son nous provient par les vibrations de l'air ondulant dans l'espace. Mais la musique proprement dite, la suggestion musicale engendrée par la perception des vibrations sonores, est immatérielle, spirituelle. La suggestion d'une chasse en forêt (évoquée par les cors) est abstraite en ce qu'elle n'a rien à voir avec la chasse comme telle, ou la forêt comme telle, mais seulement avec une idée de la chasse ou de la forêt.

C'est donc parce qu'elle est abstraction, parce qu'elle dépouille tout ce qu'il y a de dense et de concret dans les objets que lui offre la nature, que la musique (comme la littérature) opère, si l'on peut dire, par une action *négativement* créatrice, anéantissant l'objet pour le remplacer par sa notion pure [...] <sup>236</sup>

Parce qu'elle n'a rien de spatial, suggérant seulement la matérialité de la nature, la musique est une Idée du monde; elle fait connaître l'essence des choses. Ici se retrouve de nouveau la théorie de Schopenhauer:

[...] c'est parce qu'elle n'a rien de matériel, rien de spatial, que la Musique est l'art le plus proche de l'Idée, ou plutôt qu'elle est elle-même une idée du monde. Schopenhauer va jusqu'à dire que la plupart des arts ont une existence subordonnée à celle du monde matériel: si l'on supprimait le monde, ils disparaîtraient avec lui [...] <sup>237</sup>

<sup>236</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>237</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 39.

Il en va différemment de la musique. Reprenons une seconde fois les paroles de Schopenhauer dans l'optique de bien faire ressortir le caractère résolument idéaliste de la musique chez ce philosophe:

Mais la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas; on ne peut en dire autant des autres arts.<sup>238</sup>

Cette position peut paraître exagérée, mais il veut, par celle-ci, stipuler que la musique équivaut à l'Idée, en ce sens que la musique pourrait exister sans que le monde, lui, existe. L'esprit peut abriter des idées sans pour cela faire immédiatement référence au monde matériel. De la même manière, la musique existe, indépendante du monde physique. Elle est une idée, et l'homme peut vivre seul avec elle dans un monde spirituel. Poussé à l'extrême, l'homme n'aurait besoin de l'entendre que par une écoute intérieure. La musique peut provenir de l'homme comme l'Idée, et demeurer en lui. Beethoven, devenu sourd, était capable d'aller puiser cette musique du fond de lui. Les musiciens exercés le peuvent, mais rares sont ceux qui réussissent à créer la musique intérieure. C'est pourquoi Mallarmé place la poésie au-dessus de la musique. Elle est plus abordable que la musique, car chacun peut prononcer les versets, encore moins matériels puisque la poésie ne recourt pas aux instruments pour se faire entendre. Donc la musique est suggestion de la matérialité de la nature:

---

<sup>238</sup> A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 329.

Suggestion, allusion (quelques appels de cor, par exemple, font allusion à la chasse et, par la suite, évoquent la forêt): il nous faut insister sur le fait qu'il n'y a pas là seulement des *techniques* (malgré ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans une telle économie de moyens) mais avant tout, au regard de Mallarmé, des procédés de *création négative* [...]<sup>239</sup>

Mallarmé s'évertue à transposer les éléments de suggestion et d'allusion à la littérature: «Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer»[...]<sup>240</sup>

Qu'entend Mallarmé lorsqu'il parle de silence égal comme d'un des procédés de création négative? C'est que le «silence poétique», -expression allusive ou «blanc» sur une page- doit avoir autant de poids malgré son immatérialité, malgré l'absence de référence directe à un objet, que le mot qui nomme directement l'objet et qui représente un phénomène du monde dans sa matérialité. «La musique, ici, marque un avantage, puisque la tentation de *nommer* les objets ne saurait l'effleurer, et que la suggestion est son procédé naturel».<sup>241</sup> Quels sont l'importance et le sens du silence dans l'esthétique mallarméenne?

Tout d'abord, la musique *se sert* des silences, et non seulement pour séparer des phrases ou pour marquer certains rythmes -on connaît l'emploi des «silences», «pauses» et «points d'orgue»- mais pour nous laisser entendre ce qu'elle ne dit pas, ce qui ne peut être dit par des sonorités matérielles: suggestion d'un état de pureté supérieure, où l'Absolu se confond avec le Néant. Elle emploie le silence comme le poète les *blancs* du papier -et l'on sait l'importance que Mallarmé accordait à ceux-ci. L'anecdote rapportée par M. de Waleffe est-elle exacte? «Ce sont

<sup>239</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 41.

<sup>240</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 400.

<sup>241</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 41.

ces *blancs* qui me donnent le plus de mal ! Ils ont la valeur des *silences* en musique. Ce sont eux qui créent le rêve, l'ineffable [...]» aurait dit Mallarmé en montrant un de ses manuscrits.<sup>242</sup>

Nous avons, dans *Proses diverses*, le témoignage du poète lui-même qui s'oriente dans le sens de l'anecdote rapportée:

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et se tient (a lieu) dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers.<sup>243</sup>

Dans *Mystère dans les lettres*, on peut lire:

[...] quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence.<sup>244</sup>

Cela signifie que malgré une somme de travail considérable pour l'écriture d'une certaine poésie (pas trop précise comme la description réaliste d'un objet matériel, mais suggestive du sentiment de la présence de l'objet), un travail difficile duquel les mots extirpés (souvent par leur attraction propre) arrivent imprévisiblement sur le papier, inexplicablement, malgré le hasard ainsi vaincu, *mot par mot*, l'inexplicable demeure. Irrésistiblement, inextricablement, le blanc revient: apparaît sur le papier. Le «blanc» de la poésie est «silence»...

Ainsi la poésie, «musicienne du silence» est-elle tout entière tendue, [...] vers un *au-delà* qui pourtant nous échappe, «puisqu'il ne peut être». C'est justement un aspect de son idéalisme. Et le silence de la musique, où meurt la forme sensible, est de même ce qui permet à une présence idéale d'apparaître.

<sup>242</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 41.

<sup>243</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 872.

<sup>244</sup> S. MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 387.

raître. Qui n'a senti, lorsque s'éteignaient les dernières notes d'une symphonie, qu'il n'y avait pas là anéantissement, mais accomplissement? Mallarmé a très bien saisi que le silence n'était que l'aspect négatif et comme l'envers de la musique, qu'il en faisait en quelque sorte partie intégrante.<sup>245</sup>

Ce sont les préoccupations structurelles de Boulez, mêlées à son intérêt pour l'utilisation des formes aléatoires qui l'ont conduit à Mallarmé. L'idée des formes aléatoires soutenue dans les écrits mallarméens (par exemple dans *Un Coup de Dés*), a une part dans le façonnement de la pensée musicale du compositeur d'*Éclat*, notamment dans son mode d'exploitation du hasard.

Mais Boulez préfère parler de *statistique* plutôt que de *hasard*, et il précise (pendant sa période d'enseignement au Collège de France) cette notion de hasard de même que son insertion en tant qu'élément structurel dans la composition d'*Éclat*:

On a beaucoup parlé de hasard -souvent à tort et à travers-, c'est bien plutôt la notion de statistique qui peut jouer un rôle important. Le hasard ne peut impliquer de critères stylistiques; il les refuse puisqu'il accepte n'importe quel choix. Il ne peut apporter qu'un ramassis d'actes dont le seul lien est l'*a-priori* qui décide de les faire arriver dans la simultanéité ou dans la succession [...] Au contraire, le développement statistique accepte les données stylistiques et grammaticales, mais il déplace l'accent vers la prévision de solutions multiples, de champs de développement: il sera indifférent, dès lors, de se servir d'une solution précise ou d'une autre [...] En reconsidérant mes propres démarches, je peux comprendre que mon utilisation des [...] formes aléatoires -comme dans ma *Troisième Sonate pour piano* ou *Éclat*- sont, en réalité, une approche statistique du développement qui m'a préoccupé depuis longtemps [...]<sup>246</sup>

<sup>245</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 42.

<sup>246</sup> P. BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, pp. 118-119.

*Éclat* accorde de l'espace à la prévision de solutions multiples. Interpréter *Éclat*, ce n'est pas faire n'importe quoi; sa composition ne s'est pas faite n'importe comment. Procédant d'un choix précis des matériaux sonores relatif à leur timbre mais surtout à leur résonnance, l'oeuvre présente une approche statistique du développement original.

En offrant des formes aléatoires, *Éclat* propose différents niveaux de lecture. C'est comme si nous nous trouvions dans un labyrinthe. Nous pouvons nous promener dans cette oeuvre, prendre tel chemin plutôt que tel autre, commencer à jouer à tel endroit plutôt qu'à tel autre et aussi, quelquefois, avoir l'impression de nous perdre, de nous égarer, de perdre l'oeuvre et d'échapper à la musique qu'elle contient. Pour Boulez, le fait de se perdre dans l'oeuvre est justement le signe que nous sommes *en plein dedans*, en pleine musique et trempé dans son mystère.

Cette idée de «niveaux de lecture» dans une oeuvre est une idée qui m'est très chère. Je l'ai dit maintes fois: pour moi, l'oeuvre doit être comme un labyrinthe, on doit pouvoir s'y perdre. Une oeuvre dont on découvre les parcours d'une façon définitive en une fois, est une oeuvre plate, manquant de mystère. Le mystère de l'oeuvre est, justement, cette polyvalence des niveaux de lecture. Que ce soit pour un livre, un tableau ou une musique: cette polyvalence des niveaux de lecture est quelque chose qui est, pour moi, fondamentale dans ma conception de l'oeuvre.<sup>247</sup>

La trajectoire dans *Éclat* est mobile, c'est-à-dire qu'elle influence la manière de penser la musique: la directionnalité de la pensée. La mobilité de la trajectoire permet l'acquisition des formes différentes de l'oeuvre et

---

<sup>247</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, pp. 28-29.

d'abord quant à l'endroit de départ des fragments musicaux, mais aussi dans les nuances. Et les *tempi* donnent à entendre une oeuvre nouvelle à chaque fois. Les fragments d'une oeuvre à approche statistique de développement où l'art multiforme, comme les phénomènes de la nature, semble prendre vie à chaque exécution sous des aspects nouveaux, regorgeant de significations. Le titre évocateur de l'oeuvre (*Éclat*) fut choisi par Boulez pour ses multiples acceptations:

*Éclat* est un mot très ambigu. Je choisis parfois les titres pour qu'ils aient de multiples acceptations. D'abord, *Éclat* veut dire *fragment* [...] Il y a aussi le sens *éclat-explosion* et le sens *reflets de lumière*, reflets très fugitifs. Mais tous ces mots ont des sens différents qui s'appliquent aussi bien à la forme de la musique qu'à sa substance, qu'à son expression poétique. J'ai choisi ce mot «éclat» parce qu'il a beaucoup de significations.<sup>248</sup>

Concluant ce chapitre, retenons que les influences sur Boulez furent multiples. La pensée du compositeur fût structurée à la suite de l'influence des langages de maints prédécesseurs; elle ne surgit pas de nulle part; elle a été préparée historiquement par plusieurs grands penseurs qui se sont exprimés à travers différents langages.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment cette pensée, dans l'oeuvre *Éclat*, se manifeste. Nous serons les témoins d'une analyse de l'utilisation des matériaux sonores dans la composition d'*Éclat* qui nous mènera à la déduction des notions philosophiques de trajectoire (reliée à la directionnalité de la pensée), de liberté et de contemplation.

---

<sup>248</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, pp. 113-114.

## 2- ÉCLAT: analyse de l'oeuvre

### 2.1 Rôle de l'analyse musicale

Qu'est-ce que l'analyse? Elle n'est pas faite d'investigations à base de statistiques et d'informations. Il ne s'agit pas de compter le nombre des notes semblables dans une partition sans avoir une idée de la pensée musicale qui constitue le point de départ de la composition. Cela serait: «[...] compter les fruits d'un arbre, [...] sans tenir compte de l'arbre lui-même et en ignorant impavide le processus de fécondation».<sup>249</sup>

L'analyse, telle que Boulez la conçoit, est une méthode: une certaine manière d'aborder l'oeuvre. Il s'agit d'un mode actif d'entrer en relation avec l'oeuvre. L'activité d'analyse est constituée de trois étapes qui nous permettent d'accéder à une étape capitale: «[...] *l'interprétation* des structures; à partir de là, et de là seulement, on pourra s'assurer que l'oeuvre a été assimilée et comprise».<sup>250</sup>

L'analyse n'est toutefois pas le tout de l'oeuvre. Elle est une méthode pour se rapprocher un peu plus de l'oeuvre. Au moyen de l'analyse, on ne peut pas saisir tous les mécanismes de l'imagination créatrice. Et même si on le pouvait, on ne devrait pas le faire «[...] car il

---

<sup>249</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 29.

<sup>250</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Médiations, 1964, p. 14.

reste primordial, [...] de sauvegarder le potentiel d'inconnu enclos dans un chef-d'oeuvre». <sup>251</sup>

Le chef-d'oeuvre est une oeuvre qui doit marquer le devenir de l'art. Il est un jalon dans l'évolution artistique et doit engendrer des conséquences pour le futur. Il est une évolution en puissance parce qu'il laisse présager une pensée qui est celle de l'avenir. Lorsque nous questionnons les oeuvres du passé, elles nous répondent au présent; elles sont intemporelles et par nous, elles parlent de nous.

Si vous interrogez avec persévérance ou véhémence et conviction, les maîtres d'une époque précédente, vous devenez leur médium afin qu'ils puissent vous donner leur réponse: ils parlent de vous par vous. <sup>252</sup>

Qu'entend Boulez lorsqu'il indique que les maîtres du passé parlent de nous? Le travail d'analyse nous confère ce potentiel de façonner notre propre structure de pensée musicale. Les liens musicaux que nous détectons dans l'oeuvre et auxquels le compositeur du passé n'avait peut-être jamais pensé intégralement lui-même, prouvent qu'il pouvait écrire pour une pensée de l'avenir. Au XX<sup>e</sup> siècle, Anton Webern est un de ceux qui auront donné le plus à penser la musique aujourd'hui. Les oeuvres de Webern ont permis de dégager les lignes de force de la période actuelle. <sup>253</sup> Nous lui devons bien d'analyser son oeuvre et de tenter de la mener, à travers nous, par nos propres compositions, plus loin encore... Boulez insiste: l'analyse tient à la forme de l'oeuvre et, aussi rigoureuse

---

<sup>251</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 13.

<sup>252</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>253</sup> *Op. cit.*, p. 15.

soit-elle, elle ne doit pas être considérée comme dévoilant entièrement l'oeuvre.

Mais la forme est liée à son contenu, elle est de même nature que lui et relève d'une même analyse. Boulez rapporte ces propos de Lévi-Strauss:

Forme et contenu sont de même nature, justifiables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure et ce qu'on appelle *forme* est la «mise en structure» de structures locales, en quoi consiste le contenu.<sup>254</sup>

Ce sont les structures locales, comme le sérialisme, qui ont entraîné la recherche puis la découverte de nouvelles formes musicales:

L'histoire nous donne amplement de quoi vérifier cette assertion: la forme musicale a varié dans la mesure exacte où les «structures locales» ont varié. Je ne peux que constater une fois de plus que le système sériel a donc obligatoirement entraîné la recherche de nouvelles formes qui soient capables précisément de mettre en structure les nouvelles «structures locales» engendrées par le principe sériel.<sup>255</sup>

Le langage sériel a engendré la nécessité de penser de nouvelles formes qui s'attachent à son univers relatif constitué non plus, justement, d'une nécessité formelle fixe d'organisation mélodique, harmonique ou rythmique comme dans la musique classique, par exemple. «Dans

---

<sup>254</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, deuxième édition, p. 85. Citation tirée du texte intitulé «*Forme*»; texte d'un cours de Darmstadt de 1963 devant servir de base au chapitre IV de *Penser la musique aujourd'hui*, resté inédit.

<sup>255</sup> *Ibid.*

l'univers *relatif* où se meut la pensée sérielle, l'on ne saurait donc songer à des formes fixes, non relatives.»<sup>256</sup>

Cependant, il existe une véritable problématique de la forme, surtout pour les oeuvres d'une durée assez longue. L'exemple de Wagner est, à ce sujet, frappant. Jamais, de cette manière avant lui, la difficulté de la conception du déroulement musical ne trouva une telle solution. Wagner composait après coup, la musique de ses livrets qu'il avait déjà rédigés et ce, sans presque jamais rien changer au texte qui est, pour lui, la première importance; mais «l'obligation» d'écrire une musique qui devienne par trop «l'accompagnement» du texte des livrets, qui ne soit pas assez aérée ou qui ne respire pas, ne devait cependant pas surgir et encore moins se laisser entendre.

Ainsi, bien que la musique vienne après le texte; bien qu'elle soit un support à l'information dramatique (vestiges de l'ancien récitatif), Wagner se soucie du caractère ennuyeux d'une musique dont la forme est répétitive:

Nous le savons, Wagner «mettait en musique» ses livrets, après les avoir complètement écrits, sans modification importante; il semble qu'entraîné par le texte préexistant, il se sente en certains cas, *obligé* d'écrire la musique pour la soutenir. À ces moments, la durée de la musique doit être ramenée avec souplesse vers la durée des mots pour éviter la cassure. Sans que la notation transcrive ses oscillations du tempo, elles relèvent de la logique interne du texte, et du sens de la déclamation: restes indubitables de l'ancien récitatif, où la musique sert de support à l'information dramatique; alors qu'en d'autres points, où le verbe met l'accent sur certains symboles, des clefs, des points tournants de

---

<sup>256</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, p. 85.

l'explication ou de l'action (même entité vue sous l'aspect passé ou présent), ce verbe doit être mis en valeur par l'importance soulignée, l'élargissement, du discours musical. En bref, la partition doit respirer selon les fluctuations du texte dramatique- sinon, l'on risque l'asphyxie...<sup>257</sup>

Et, même si, chez Wagner encore, la logique du texte et le sens de la déclamation sont d'importance, il demeure difficile de composer la musique des longues scènes théâtrales; le schéma du déroulement de son opéra n'est pas préétabli. Mais Wagner fait figure de précurseur et innove véritablement en matière de forme musicale: elle ne revient jamais en arrière, ne se répète jamais et, ce déroulement dans le langage musical sans cesse renouvelé, entraîne des idées musicales nouvelles: des thèmes, des juxtapositions mélodiques, harmoniques ou rythmiques, donnant à l'oeuvre une signification imprévue.

Peut-être le plus difficile dans ces longues scènes est-il de concevoir l'évidence de leur déroulement. En effet, elles ne peuvent se rattacher à aucun schéma préétabli. C'est Strauss, je crois, qui a constaté que, pour la première fois, chez Wagner, la forme ne revient jamais en arrière, littéralement, ne se répète jamais. Dans sa progression, elle entraîne tous les éléments thématiques, les enchaînant selon des modes nouveaux, les juxtaposant selon des méthodes différentes, leur donnant ainsi un jour inédit, une signification imprévue.<sup>258</sup>

Ainsi, avant Wagner dans le cadre de l'opéra mais aussi, pour ce qui est des oeuvres plus courtes, avant Debussy, la forme était donnée d'avance (ex. forme sonate, symphonie, *Cantus firmus*,...), elle était réglée. On avait un nombre fixe de mouvements, des règles précises définissant les

---

<sup>257</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, deuxième édition, *op. cit.*, pp. 275-276.

<sup>258</sup> *Op. cit.*, p.276.

différents styles musicaux et caractérisant les différentes époques, et autant de structures (squelettes) prédéfinies et reconnues pour chaque type d'oeuvre. Wagner a jeté le coup d'envoi; avec lui, il n'y a plus de structures établies d'avance.

Mis à part le cas des opéras de Wagner, nous dirons qu'avant Debussy, la place de la forme en est une historique, de traditions; la forme est une forme traditionnelle. Depuis, les compositeurs ont la possibilité de créer véritablement de nouvelles formes à chaque oeuvre.

Mais le *fond* de l'oeuvre ne provient-il pas souvent, malgré la rigueur formelle apparente, d'une oscillation entre le savoir infailible de ce qui doit être écrit et le doute que le miracle de la naissance d'une oeuvre (dont on ignore l'inspiration profonde) s'accomplisse? La question de l'expérience créatrice ne se résout pas dans l'analyse. Il est impossible d'expliquer le tout de l'oeuvre. L'oeuvre est le fruit d'une certaine:

[...] psychologie d'infailibilité à court terme; sans cette boussole provisoire -«j'ai absolument raison»- il hésiterait à s'aventurer sur des terres vierges. Ce réflexe est un réflexe sain, il lui permettra de venir à bout du périple imprévu qu'il doit accomplir avant d'achever son travail.<sup>259</sup>

Pour Boulez, le doute est normal lorsque l'on erre sur des terres vierges (des idées musicales nouvelles) qui alimenteront les pensées musicales des générations futures.

---

<sup>259</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 15.

L'important consiste à vérifier si toutes les bifurcations, les incidentes et les retournements sont intégrés au contexte [...] il y a quelquefois antinomie foncière entre structure globale et structures partielles: bien que les secondes aient été «prévues» comme subordonnées à la première, elles acquièrent -par leur agencement- une autonomie d'existence [...]

260

L'autonomie d'existence des structures rappelle la méfiance de Debussy pour le monument d'architecture, mais aussi, la difficulté, pour Boulez lui-même, de conceptualiser ce que doit être la forme par rapport au caractère «ouvert» d'*Éclat*. Reconnaisant les *Leitmotive* wagnériens comme essentiels dans la structure formelle des opéras du maître, Boulez ne peut cependant pas les adapter dans la structure d'une oeuvre (*Éclat*) qui s'attache à la résonnance des matériaux sonores. Car la question se poserait alors: Quels liens existent-ils entre les *leitmotive* et les matériaux compositionnels choisis pour leur spécificité acoustique?

Mais, Boulez aussi est un maître; il innove car, malgré un travail certain afin de conceptualiser formellement *Éclat* selon des critères originaux, Boulez exploite, tout en conservant les résonnances spécifiques des matériaux sonores en tant que structures formelles, l'élément compositionnel formel des structures partielles. Structures partielles composant formellement, à leur tour, la structure globale. On peut ainsi distinguer la conceptualisation formelle d'*Éclat* à partir de trois moments: 1) les matériaux sonores qui forment, 2) les structures partielles qui elles-mêmes forment, 3) la structure globale.

---

<sup>260</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 16.

*Éclat* est, en effet, composée de fragments musicaux qui sont des structures partielles, autonomes et qui forment la structure globale. Ces fragments musicaux sont autant d'éléments qui vivent indépendamment du reste de l'oeuvre, un peu comme les cellules dans le corps humain qui pourraient vivre sans égard au reste du corps humain mais qui, en association avec d'autres cellules, constituent le corps, forment un organe, composent l'être humain en entier.

Donc, les structures partielles, les fragments musicaux dans cette oeuvre, sont à l'image des cellules et des regroupements de cellules qui vont composer le plus grand monument architectural de l'oeuvre *Éclat*: la structure globale, toute l'oeuvre.

Mais, on pourrait, à la rigueur, retirer un fragment musical, ce ne serait que comme amputer l'être humain d'un de ses bras; Il y aurait l'être humain malgré ce prélèvement. L'oeuvre serait là, même en l'amputant d'un fragment musical, d'une structure partielle, mais elle serait moins complète, moins achevée, moins composée.

D'ailleurs, l'oeuvre *Éclat* est elle-même un fragment d'une plus grande oeuvre encore et qui a pour titre: *Éclats multiples*, donc *Éclat* est susceptible, comme l'humain, d'une évolution.

De plus, le titre même de l'oeuvre se veut refléter le caractère «ouvert» d'*Éclat*. *Éclat* est une grenade; la structure globale est la grenade, les structure partielles ce sont toutes les petites particules lorsque la grenade (l'oeuvre) s'éclate. Cette volonté de Boulez de

composer une oeuvre avec de telles structures «éclatantes» s'inscrit dans la démarche historique des compositeurs. Elle procède des sources influentes sur la pensée musicale de Boulez; ce sont ces personnalités qui, par leurs langages nouveaux, ont généré la pensée formelle de l'organisation des structures partielles ou locales. Les compositeurs du passé comme Wagner, Debussy et Webern ont fait en sorte que la pensée musicale, ou, d'une façon plus générale, la pensée de l'être humain puisse aboutir à la création d'une certaine mobilité des structures locales.

Entendons-nous bien au sujet des structures que nous nommons partielles ou locales, car il en existe de deux sortes: 1) structure statique et 2) structure dynamique. La structure statique présente toujours le même nombre d'événements, tant qualitatif que quantitatif. La structure dynamique, par contre, présente une évolution dans le caractère des événements qui se déroulent.

En quoi une structure peut-elle être statique? En ce qu'elle présente -statistiquement parlant- la même qualité et la même quantité d'événements dans son déroulement. [...] la structure dynamique, au contraire, présente une évolution, suffisamment grande pour être perceptible, dans la densité des événements qui s'y déroulent et dans leur qualité. [...] la structure dynamique fait appel à une sélectivité plus ou moins poussée mais en évolution, c'est-à-dire que les critères de cette sélectivité sont changeants.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, p. 86.

Cependant, bien que la forme soit liée au contenu, bien que nous puissions différencier la structure statique de la structure dynamique, il reste l'essentiel. Malgré l'analyse, la connaissance de la forme, la lecture de la partition, l'exécution sur scène etc., il demeure que l'oeuvre que l'on peut qualifier de vraiment actuelle et de vivante conserve un potentiel de nouveauté et d'inconnu mais seulement pour qui possède en soi ce désir de nouveauté et d'inconnu; Boulez s'exprime:

[...] toute exécution tend, à travers le déchiffrement de ces hiéroglyphes et signes qu'on nomme partition, vers un but inconnu. L'oeuvre garde son potentiel de nouveauté pour qui garde en soi ce désir de nouveauté et d'inconnu. Que ferait-on d'un objet mort enfoui sous la poussière des circonstances passées? [...] Paraphrasant Claudel, j'affirmerai: Cette voix qui nous appelle il nous faut absolument la rejoindre, sans qu'elle perde son accent d'irréparable et d'inaccessible, une source inépuisable de délices et de désespoir.<sup>262</sup>

## 2.2 L'écriture musicale

Dans *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez se consacre donc à la technique de l'écriture musicale en même temps qu'aux quatre qualités du son:

- la hauteur (série);
- la rythmique:

(durée [1]: tempo fixe = dirigé avec étalon fixe

---

<sup>262</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, p. 285.

durée [2]: tempo mobile = non dirigé avec étalon flottant);

- la dynamique (les relations entre les intensités);
- le timbre.

Il traite l'écriture musicale à partir de la matière et de ses qualités sonores et non pas à partir de l'idée. «[...] je me méfie des décisions globales, du type schönbergien: il suffit d'avoir une oeuvre dans sa tête, et il ne reste plus qu'à l'écrire!»,<sup>263</sup> Au sujet de l'idée musicale, Boulez s'exprime:

À l'époque classique, le moyen par lequel le compositeur s'exprimait n'était qu'un accessoire. L'instrument de musique était subordonné à l'idée musicale du compositeur. L'instrument était alors considéré comme une espèce de serviteur. Il devait servir une pensée et il devait servir à une pensée.<sup>264</sup>

Du temps de Bach, il était admis que les oeuvres écrites pouvaient, très souvent, offrir de multiples possibilités de variations instrumentales: la partie aiguë pouvait être jouée par des violons, des flûtes ou des hautbois; la basse, par les bassons ou les violes de gambes... Chez Bach, Mozart, Beethoven et même presque toute l'oeuvre de Schönberg, exception faite des compositions basées sur le jeu des timbres -*Klangfarbenmelodie*- dont la troisième pièce de l'*Opus 16* pour orchestre est un exemple remarquable, l'objet musical concret n'est pas le fondement de la pensée créatrice.

---

<sup>263</sup> P. BOULEZ, «Le temps des mutations», *In Harmoniques*, no 1, p. 19.

<sup>264</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

Pour Boulez la démarche de composition procède d'une certaine idée en rapport avec le matériau: «Il importe de choisir un certain nombre de *notions primitives* en relation directe avec le phénomène sonore -et avec lui seul».<sup>265</sup> Ces notions primitives sont les constituants initiaux de l'oeuvre; ils endossent le rôle d'éléments de base pour l'organisation des structures de la composition.

L'objet sonore lui-même devient ainsi essentiel et tout le travail de la construction de la forme, toutes les opérations de la technique d'écriture doivent s'y référer.

Les opérations dont je viens de développer la théorie et d'expliquer le mécanisme, peuvent sembler excessivement abstraites, elles ne s'en réfèrent pas moins -et exclusivement- à *l'objet sonore concret*, car ce sont les propriétés mêmes de cet objet qui engendrent les structures de l'univers sonore déduit et lui procurent ses qualités formelles [...]<sup>266</sup>

Le matériau sonore devient ainsi, non seulement constitué musicalement par le compositeur, mais aussi, son propre constituant. Le travail de création est alors un échange, une série d'allers et retours entre les plans formels de composition et le matériau musical.

En fait, le compositeur établit des plans puis il aborde le matériau, puis il retouche ses plans, revient au matériau, et tout son travail suppose une série d'allers et retours.<sup>267</sup>

*Éclat* est ici exemplaire car le matériau joue un rôle de premier ordre dans la création des idées musicales:

---

<sup>265</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 29.

<sup>266</sup> *Op. cit.*, p. 43.

<sup>267</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, p. 19.

J'avais envie depuis longtemps d'écrire pour les instruments résonnants. Une envie que je ne cherche pas à expliquer, sinon par la prédilection que je porte à ces timbres, une envie qui était restée un peu vague, jusqu'au jour où j'ai décidé d'étudier ce matériau; or, le timbre des instruments résonnants est particulier: il meurt si on ne l'entretient pas. Pour l'entretenir, il faut imaginer des figures sonores, des trilles ou des trémolos, par exemple; disons des figures qui ont un profil spécial. Et cette notion entraîne déjà des idées musicales, qui peuvent progressivement se transformer en une forme. Cette forme dépend donc essentiellement du matériau instrumental.<sup>268</sup>

Mais quel sens donner à une forme qui ne dépend pas entièrement de nous mais aussi de l'objet sonore? Après s'être appliqué à décrire certains systèmes\* en vue de l'élaboration d'un univers sonore *vingtiémiste* basé sur la définition même de la série schönbergienne, après être resté dans le domaine qui touche *l'outil* musical et la méthode du compositeur, à l'avant-dernière page de son livre, Boulez pose enfin la question du sens:

Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite, au seuil de la forme. Nous nous sommes appliqué successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions; bref, nous avons esquissé une morphologie. De là, nous sommes passé à l'ébauche d'une syntaxe, en étudiant la caractérologie des structures, extrinsèque et intrinsèque. Cependant, il n'est pas inutile de rappeler que le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit, en général, qu'il n'y a plus que des applications à trouver; à toutes ces méthodes, il faut donner un *sens*.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, p. 19.

\* Élaborations et transpositions de la série, l'octave évitée, sérialisme intégré à tous les paramètres compositionnels, etc.

<sup>269</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, pp. 165-166.

Autrement dit, à la fin de son livre, Boulez aurait tout aussi bien pu s'exprimer en ces termes: j'ai des outils basés sur la série, une certaine syntaxe et des caractéristiques de structures... Qu'est-ce que je fais maintenant? Qu'est-ce que je fais avec cette syntaxe? Comment vais-je la structurer pour en faire un langage? Vais-je l'adapter à des anciennes visées ou est-ce que je fais résolument le saut dans un mode de relation structurelle moderne? Série, syntaxe et structure demeurent dans le domaine des outils; Boulez en est conscient. Avec ces outils, il est possible de bâtir une oeuvre d'art. Mais les outils ne sont pas l'art. Le compositeur comprend qu'à partir des outils, l'oeuvre reste à être créée. C'est alors qu'en guise de réponse concrète à la question du sens surgit *Éclat*, pour 15 instruments\* (ANNEXE A). Boulez aboutit avec *Éclat*, à la phénoménalisation, par le biais des objets sonores, de certains concepts métaphysiques comme ceux de but, d'achèvement, et de contemplation.

## **2. 3 L'oeuvre comme modèle**

L'oeuvre de Boulez annonce un éclatement des schèmes habituels du penser. On doit démontrer en quoi elle est un modèle de création, transposable sur le plan d'une phénoménologie générale où l'esprit peut réorienter sa position par rapport à l'appréhension des objets, en s'attardant désormais à la présence de l'être.

---

\* Mais cette question du sens ne relève pas que des instruments de musique: elle les dépasse en ce qu'elle peut soulever la question philosophique du sens de l'être.

Le modèle phénoménologique de l'oeuvre d'art et de l'imagination créatrice entre ici dans un processus d'influence réciproque où l'un est la cause de l'autre, et *vice versa*. C'est ce processus réactionnel de réciprocité entre les phénomènes et l'esprit, qui donne naissance à un nouveau mode d'être au monde, imprégné par le sentiment métaphysique de la pure présence de l'être, au sein duquel phénomènes et esprit se métamorphosent mutuellement par leur adjonction. Prêtons attention aux propos de Pierre Boulez sur le sujet:

Dans la première partie [d'*Éclat*], la mobilité est implicite. C'est une espèce de groupe où la mobilité fait la loi. Les neuf instrumentistes sont dépendants de la volonté du chef pour la coordination entre eux et avec lui, mais ils sont complètement indépendants en ce sens qu'ils réalisent eux-mêmes les figures. Elles sont écrites parce qu'il faut, je crois, donner un texte à l'imagination pour qu'elle puisse se greffer d'une façon impérative et convaincante; mais une fois que les musiciens ont reçu le signal, ils sont libres de donner une interprétation au petit fragment. Il y a là contraste entre une dimension forcée et une dimension libre: la dimension forcée est la décision du chef, et la dimension libre est la façon dont les instrumentistes répondent à cette décision.<sup>270</sup>

La phrase de Boulez au chiffre [3] de l'oeuvre est un exemple éloquent du contraste régnant entre les dimensions forcée et libre de l'interprétation d'un fragment: «Sur signe du chef, commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ que l'on ne rejoue plus».<sup>271</sup> Pour exprimer clairement l'importance (pour le compositeur), du matériau sonore utilisé, et afin de soumettre un aperçu de la structure compositionnelle de l'oeuvre

<sup>270</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 113.

<sup>271</sup> P. BOULEZ, Partition musicale *Éclat*, au chiffre 3. Consulter ANNEXE C.

ainsi que de son déroulement général, relevons une citation tirée du discours de Boulez sur son oeuvre\* :

Il y a un premier groupe soliste composé d'instruments de résonnances et puis il y a un autre groupe qui sont des instruments à sons soutenus formé des trois familles: les bois (flûte, cor anglais), les cuivres (trompette, trombone) et les cordes (alto, violoncelle). Ces trois familles sont le fond sonore. Le groupe solo ne fait appel qu'à des instruments résonnants c'est-à-dire où le son, s'il n'est pas entretenu, meurt. Il meurt naturellement de façons différentes: il y a des instruments dont le son dure très longtemps (un piano par exemple, un vibraphone -s'il est joué fort-, les cloches, le *glockenspiel*) et puis il y a des instruments qui ont une durée de résonnance beaucoup moins grande (par exemple la mandoline et la guitare). Et si l'on entendait la diminution d'un instrument seul ça ne serait pas constamment intéressant car on repérerait toujours la même désinence. Mais, ce qui commence à être intéressant c'est quand on mêle les instruments et quand on s'aperçoit que quand il y a un son aussi complexe, il peut y avoir des grandes interférences entre un instrument et un autre ou entre plusieurs

---

\* Toutes les citations concernant la conférence de Pierre Boulez sur *Éclat*, Cassette, Radio-France, I.R.C.A.M., (*op. cit.*), furent autorisées par le compositeur.  
«Présentation et direction: Pierre Boulez.

Cette série de quatre cassettes est issue d'un premier cycle de réflexion présenté par l'IRCAM au Centre George Pompidou du 17 au 23 février 1978.

Ces cycles visent d'abord à éclairer le caractère spécifique, qui peut, à première vue, déconcerter le public de la musique contemporaine. Ils tendent aussi à ré-inscrire la démarche des compositeurs d'aujourd'hui dans les grands courants intellectuels de l'époque. Ainsi, le premier thème de réflexion retenu par Pierre Boulez, celui du TEMPS, touche autant les musiciens amateurs ou professionnels que les philosophes, les écrivains, voire les biologistes.

Pendant cinq soirées consécutives, Pierre Boulez a analysé, sous l'angle du temps musical, quelques oeuvres significatives des trente dernières années. Pour en démontrer le fonctionnement, l'Ensemble InterContemporain a interprété, sous sa direction, les passages les plus frappants de ces oeuvres, avant de les jouer intégralement dans un concert donné au Théâtre de la Ville, le 23 février 1978. Radio-France a enregistré l'intégralité de ces séances, et ces reportages ont fait l'objet d'une série d'émissions sur France-Culture utilisant partiellement ce matériau. Considérant son exceptionnelle richesse, l'IRCAM et Radio-France ont décidé de réaliser ces cassettes, créant ainsi pour la première fois des archives saisies sur le vif de la pensée musicale contemporaine.

Les quatre cassettes peuvent se consulter soit séparément, soit dans leur succession. Chaque cassette concerne une (numéro 1 et 2) ou deux oeuvres (numéro 3). La cassette numéro 4 replace ces oeuvres-repères dans une histoire succincte du temps dans la musique occidentale.

Réalisation: Jean-Pierre Derrien, Assistante de réalisation: Marianne Manesse»

instruments. Ce qui est intéressant quand on s'arrête, c'est d'entendre le jeu de toutes ces interférences et on découvre à ce moment là une richesse qu'on ne soupçonne pas.<sup>272</sup>

De quoi parle Boulez? Quel type de discours tient-il? À quoi s'intéresse-t-il exactement? Il parle des instruments de musique: du matériau sonore, de l'objet et de ses qualités distinctives. Le compositeur tient un discours d'artiste qui s'intéresse phénoménologiquement à l'objet sonore (le vibraphone ou la guitare, par exemple) comme le sculpteur tiendrait un discours d'artiste qui s'intéresse phénoménologiquement à l'objet à sculpter (la pierre par exemple) et par là, il est étroitement lié à la philosophie. Boulez tient un discours qui s'intéresse à ces matériaux qui confèrent à une oeuvre la possibilité d'être.

L'oeuvre devient, ainsi formée des paramètres développés par le compositeur, de la musique qu'il a su tirer des matériaux. Mais ce qu'il importe de retenir, c'est qu'elle s'est presque produite d'elle-même. L'oeuvre est initialement venue des caractéristiques des matériaux qui la composent, et non pas de l'imagination créatrice du compositeur.

Au départ, Boulez s'est intéressé aux propriétés acoustiques, déjà existantes, des objets sonores mais ce n'est que conséquemment que son esprit a imaginé une forme à donner à ces possibilités sonores déjà présentes.

---

<sup>272</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

Contrairement au mode de penser à l'époque classique, par exemple, où les instruments devaient servir une pensée musicale (comme chez Beethoven), Boulez se sert tout d'abord de la matière pour développer son mode de penser la musique d'aujourd'hui.

Le mot de Beethoven est très célèbre. Quant on lui disait que son écriture de cordes, en particulier dans ses derniers quatuors, était une écriture impossible pour l'instrument, il disait: «Que diable ai-je à faire avec vos violons». Et, en effet, il y a dans ce mot, dans cette boutade qui est vraie ou fausse, quelque chose qui est très profondément, qui signale très profondément une attitude de la musique occidentale: c'est que l'instrument doit être à notre disposition mais que l'instrument n'a rien à nous dire en fait.<sup>273</sup>

Avec *Éclat*, la matière n'est plus saisie par l'esprit en tant que produit devant servir à une pensée. Il y a ici une égale importance accordée à l'objet et à l'esprit. Nous sommes donc les témoins d'un jeu de mouvements réciproques entre les deux; l'esprit se met en mouvement à partir des possibilités offertes par l'objet, et l'objet (peu à peu transformé par l'esprit) offre à ce dernier de nouvelles possibilités. L'oscillation peut se poursuivre longtemps et le respect de l'objet est toujours nécessaire pour le développement de l'esprit.

---

<sup>273</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

## 2.4 Le temps musical et le dire du matériau: trajectoire et timbre

Le concept de *temps musical* est intimement allié aux idées de trajectoire et de timbre dans la musique occidentale. La trajectoire fait appel à la directionalité: à l'action d'un discours musical qui passe d'un point à un autre. L'idée de trajectoire dans la musique occidentale s'oppose à l'idée de timbre. Cette dernière engage à une nouvelle conception de l'idée de la trajectoire.

Se soucier du timbre en musique, c'est s'accorder un temps d'arrêt; c'est conceptualiser une forme inédite de temps musical. Négocier avec le timbre nous éloigne de l'appréhension de la musique en tant que *musique-action*: en tant qu'objet résonnant devant engendrer une musique qui se dirige quelque part. Pierre Boulez décrit la notion de timbre comme étant, historiquement, la dernière préoccupation des compositeurs, et probablement la dernière des choses qu'ils se sont préoccupés de noter avec beaucoup de minutie:

Les premières notations furent des notations de neumes, c'est-à-dire des notions d'intervalles, ensuite on s'est préoccupé de noter le rythme pour la durée et pour faire entrer un temps musical vraiment définitif et non pas seulement un temps musical relatif, vague. La troisième préoccupation fut celle des nuances. On a noté de plus en plus précisément les dynamiques et les rapports de balance d'instruments à instruments. L'instrument était alors considéré comme une espèce de serviteur. Il devait servir une pensée et il devait servir à une pensée.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical* / *Éclat*, cassette audio.

En gratifiant le timbre d'une importance structurale dans l'oeuvre musicale, on amende l'idée traditionnelle de trajectoire pour accéder à la pensée contemporaine de présentation de l'oeuvre musicale. Faire admettre le timbre comme composante essentielle de l'oeuvre, c'est avoir déjà une conception contemporaine et non-représentative de la musique.

Citons de nouveau Boulez:

La trajectoire de la musique est généralement comprise comme étant plus importante, pour la musique occidentale, que le matériau qu'elle emploie: la trajectoire est ce qui va du début à la fin.<sup>275</sup>

La définition classique de la trajectoire comme étant *ce qui va quelque part* comprend déjà, implicitement, un certain mode de penser l'oeuvre musicale.

Il y a bien sûr des mouvements lents dans la musique, mais ces mouvements lents vont toujours quelque part et ils ne s'arrêtent jamais. Regardez combien, par exemple, dans la musique classique, la notion de point d'orgue est une notion rare; on s'arrête très, très peu. La phrase lente va toujours quelque part.<sup>276</sup>

Ainsi, Boulez explique qu'à l'époque classique, le *moyen* par lequel le compositeur s'exprime n'est qu'un accessoire. Le *moyen* ou l'instrument de musique est subordonné à l'idée musicale du compositeur et finalement seule compte *l'idée* musicale qui est représentative de l'être-compositeur.

---

<sup>275</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical*/Éclat, cassette audio.

<sup>276</sup> *Ibid.*

Rappelons-nous: «L'instrument était alors considéré comme une espèce de serviteur. Il devait servir une pensée et il devait servir à une pensée». <sup>277</sup>

Dans l'histoire de la musique, plus on s'intéresse aux timbres des instruments (c'est-à-dire aux matériaux sonores eux-mêmes), plus on s'approche d'une définition représentative de penser la musique où la présence de l'objet n'est pas accessoire mais nécessaire.

On s'est aperçu que le timbre avait un rôle encore beaucoup plus caractéristique et c'est ainsi que Schönberg a inventé le système de ce qu'il a appelé la *Klangfarbenmelodie*, c'est-à-dire du jeu des timbres qui feraient vraiment partie de la structure musicale d'une oeuvre et qui seraient irremplaçable. <sup>278</sup>

Le timbre de l'instrument faisant ainsi partie structurante de l'oeuvre, c'est au matériau lui-même que l'on décerne la première place et non plus à l'idée musicale comme telle.

Autrement dit, il y a, avec l'adjonction du timbre comme partie structurante de l'oeuvre, adéquation entre le matériau et l'idée.

L'idée musicale de l'oeuvre contemporaine, par opposition à l'idée de l'oeuvre aux époques baroque, classique et romantique, est assujettie à l'objet sonore. On installe ainsi *l'être-objet* sonore au premier plan du mode de penser l'oeuvre. Et c'est ainsi que l'on part (le plus souvent) du matériau pour *faire* l'oeuvre: pour en avoir *l'idée*, pour la *composer*. L'artiste se laisse guider par le matériau sonore lui-même.

---

<sup>277</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

<sup>278</sup> *Ibid.*

Dans l'histoire de la musique, l'apparition du timbre comme élément fondamental de l'oeuvre devient l'étape charnière entre le mode de penser l'oeuvre d'une manière représentative (qui représente l'idée musicale du compositeur comme chez Beethoven, par exemple) et le mode de penser l'oeuvre d'une manière présentative (qui présente le matériau musical comme constituant lui-même l'idée de l'oeuvre comme chez Boulez). Cette manière nouvelle de saisir le timbre comme structure de l'oeuvre modifie considérablement l'idée de trajectoire associée à l'action et appelle une notion-clé dans le rapport entre l'esthétique contemporaine et la métaphysique: celle de liberté.

#### **2.4.1 La liberté et la spontanéité du geste\***

C'est relativement au geste spontané du musicien, qu'il qualifie d'irrationnel, que Pierre Boulez parle de son oeuvre *Éclat* comme d'un monde de liberté.

Ce que je voulais faire, surtout en 1965, c'est vraiment sortir du cadre systématique de tout ce que j'avais fait auparavant et de tout ce que ma génération avait fait beaucoup auparavant, c'est-à-dire on avait beaucoup fait des recherches dans le sens de l'organisation des systèmes généraux qui bridait beaucoup l'interprète à tel point que l'interprète avait vraiment une espèce de part très minime et j'ai fait beaucoup de fois l'expérience que si les problèmes deviennent trop difficiles dans l'exécution -je ne dis pas qu'ils sont insurmontables - mais une grande partie de l'énergie des interprètes

---

\* Le geste spontané c'est une réaction irrationnelle du musicien qui joue de son instrument et qui réagit en réponse au geste du chef, à son signal, qui met en mouvement une intention musicale chez l'exécutant. Il agit en réponse à la demande du chef de s'exécuter de manière rapide, irréfléchie. Ce geste spontané provient autant du chef que du musicien. Il y règne donc un jeu communicationnel qui, précisément, fera en sorte de créer une oeuvre nouvelle à chaque fois.

va justement à trouver la solution de ces problèmes et l'empêche de s'exprimer quelque fois beaucoup plus naturellement et plus directement. Je crois qu'il y a deux choses dans la musique qui sont à préserver: c'est la *construction*, naturellement et c'est aussi *l'expression directe*, c'est-à-dire le geste du musicien. Je crois qu'il est un phénomène irremplaçable parce qu'il est un phénomène irrationnel. Toutes les constructions rationnelles ont besoin de cette espèce d'éclairage ou de destruction, sinon de destruction en tout cas de collaboration avec le geste spontané, le geste irrationnel. Et, je crois que dans cette oeuvre [*Éclat*], c'est surtout ça que j'ai cherché, c'est-à-dire à libérer mon expression musicale des excès d'organisation qui pouvaient l'avoir attaquée auparavant.<sup>279</sup>

Un bon exemple du cadre dans lequel Boulez assujettissait les musiciens est celui formé des *Structures pour deux pianos* composées en 1951-52. Les *Structures* furent écrites dans un système d'organisation préalable des hauteurs, des nuances, des durées, des *tempi*, et même des attaques. Partant, Boulez fait alterner une douzaine d'attaques différentes (piqué, *staccato*, louré, lié, *sforzando*, etc.) y ajoutant une douzaine de nuances allant du *pppp* au *ffff*, complexifiant encore l'exécution d'une subdivision de l'échelle des durées en 12 (triple-croche, double-croche pointée, croche liée à une triple-croche, etc.) et d'un ordre bien précis dans l'organisation des *tempi* (très modéré, mesures 1 à 7; modéré presque vif, mesures 8 à 31; lent, mesures 32 à 39, etc.). Sa détermination à atteindre un haut niveau de composition musicale a conduit Boulez, non seulement à se rendre compte qu'il bridait les musiciens dans leur expressivité, mais encore qu'il se bridait lui-même.

---

<sup>279</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

Quand je travaillais mes *Structures pour deux pianos*, je voulais des rythmes et des superpositions extrêmement complexes, mais précis. Dans la première rédaction -on ne l'a jamais vue, parce qu'il y a eu une deuxième rédaction immédiatement avant la publication- j'avais accumulé les 24 pour 25, ou les 27 pour 28, c'est-à-dire des valeurs d'une telle proximité qu'il est impossible de les réaliser avec exactitude. Le problème était faussement posé pour la musique instrumentale.<sup>280</sup>

Boulez admet que le problème était faussement posé pour la musique instrumentale. On peut du reste, comprendre qu'il ait tenté l'ultime exactitude instrumentale en ces années où l'on étudiait les limites de la musique électroacoustique, donc avec des contrôles bien précis des paramètres compositionnels, soit par ordinateur, soit par découpage de bande magnétique.

C'est un procédé valable pour la musique sur bande: là le découpage est possible en un nombre de centimètres équivalant aux proportions désirées: on a un contrôle mécanique, mais, en tant qu'interprète, faire un 29 contre 27, cela nécessiterait une mécanique de précision à l'intérieur du cerveau pour éviter une erreur inéluctable cent fois sur cent.<sup>281</sup>

Il importe donc pour Boulez, que l'interprète ne tente pas de rivaliser avec la précision d'une machine; même que pour faire de la musique, il doit tendre à s'opposer à la machine en conservant son expression directe, chose qu'aucune machine ne saurait faire.

Ce passage dans lequel Boulez parle du geste du musicien, de son expression directe comme étant un phénomène irremplaçable (parce qu'il est un phénomène irrationnel et que cette expression est, avec la

---

<sup>280</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, pp. 87-88.

construction elle-même de l'oeuvre, une des deux choses à préserver en musique), ce passage peut être souligné pour ceux qui s'opposent à Boulez en ne voyant en lui qu'un musicien froid, rationnel, inexpressif. Il est vrai que du temps des *Structures pour deux pianos*, ses recherches le poussèrent dans la voie de l'exactitude instrumentale extrême, mais très tôt il comprit l'erreur d'appliquer à la composition de la musique pour instruments les précisions des procédés sur bande. Depuis la fin des années 1950, le problème des phénomènes de *tempo* prit de plus en plus d'importance aux yeux de Boulez. Il s'occupa de *tempo* psychologique, c'est-à-dire: du *tempo* que l'on ne peut absolument pas introduire dans une musique calculée parce que, malgré la volonté d'importer sur la bande des *tempi* variés, ils seront toujours différents de manière analogue, donc toujours pareils. Boulez saisit alors la puissance de l'interprétation et la portée d'une composition musicale qui met l'accent sur l'expression musicale de l'interprète.

Si on analysait, par exemple, les valeurs d'un *rubato* fait par un pianiste, même dans une musique familière -le mot *rubato* est toujours lié au nom de Chopin, il serait intéressant de calculer les valeurs en fonction d'une échelle quelconque, par exemple une série de doubles-croches *rubato*, et de voir comment ce *rubato* est réalisé par rapport aux fonctions harmoniques ou mélodiques: on s'apercevrait que les nuances sont si fines et si fugitives qu'il est impossible de les répéter exactement deux fois de la même façon; c'est une catégorie qui échappe à la mesure. Pour faire un vrai *rubato*, il faudrait programmer la machine pour que, chaque fois qu'on repasse une bande, elle donne des caractéristiques différentes de temps. La notion de *tempo* est une notion d'«erreur». On fait volontairement une erreur sur la donnée numérique, et c'est cela qui introduit la notion de *tempo* psychologique. Si on essaie

---

281 P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, pp. 88-89.

d'introduire artificiellement la notion d'erreur dans une machine, elle va donner des erreurs fixes, des erreurs qui, justement, sont inintéressantes pour cette raison. L'«erreur» de ce phénomène psychologique qu'on appelle:interprétation, est un phénomène intéressant en ce qu'il se manifeste toujours d'une façon différente.<sup>282</sup>

Par le libre concours d'événements sonores indépendants du *fond* rythmique (fond rythmique qui est comme «une horloge qui bat le temps») la section qui correspond au chiffre [3] d'Éclat acquiert un caractère d'expression des plus vifs et des plus inouïs.

Dans cette oeuvre, on retrouve l'expression d'une libération à plusieurs niveaux, et tous les musiciens (les instrumentistes comme le chef d'orchestre) participent à cette libération.

Le pianiste donne le coup d'envoi de l'oeuvre. La première indication de Boulez: *librement*. Suit alors, le groupe d'instruments à sons soutenus qui fait son entrée puis disparaît «*peu à peu, non simultanément, sur le signe du chef*». On remarque encore le caractère relatif de l'indication «*peu à peu*» qui décerne aux musiciens un assez vaste cadre d'interprétation.

La spécificité d'Éclat réside notamment dans l'acte de liberté du chef d'orchestre quant au jeu des instrumentistes. Cependant, sur le signe du chef, le musicien s'exécute *spontanément*, d'une manière souvent vive, nerveuse, imprévisible, et la *réponse* de celui-ci concourt, plus qu'avec une oeuvre *classique*, à la communication, aux échanges, aux libres

---

<sup>282</sup> P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, p. 91.

dialogues entre le chef et les musiciens. La communication\* est une relation au sein de laquelle le phénomène de l'action et de la réaction quasi immédiate est très notable. La spontanéité du geste libre est rendue possible grâce à une écriture musicale caractéristique. Contrairement à l'écriture d'une oeuvre classique, le moment d'entrée en jeu des musiciens n'est pas noté. Dans une oeuvre classique, le chef bat la mesure et les musiciens n'ont qu'à compter le nombre de mesures pour savoir exactement à quel moment se mettre à jouer. Dans *Éclat*, le chef est libre de transmettre un signe tout de suite ou bien de le faire attendre:

Ce qui est intéressant c'est que ce n'est pas noté. J'ai deux moyens de faire attendre ce choc\*\*: ou bien je ne le fais pas attendre et je le donne immédiatement, ou bien, au contraire, je reste suspendu et je donne ce choc; je peux le déclencher à volonté. Et l'instrumentiste lui-même ne sait pas; alors il attend le geste du chef et il donne le choc avec d'autant plus de vigueur qu'il est toujours surpris. Dans ce passage on a l'impression que quelque chose est suspendu; on se demande si on a fait une erreur; on a l'impression que quelque chose va arriver et puis tout d'un coup il y a ce déclenchement. On peut jouer ce passage de différentes façons, le déclenchement sera toujours subit.<sup>283</sup>

---

\* On peut greffer le terme de la «communication» à la thématique de l'être en définissant la communication comme étant un contact avec quelqu'un ou quelque chose qui peut, grâce à ce contact, nous être connu. Heidegger explique que pour connaître l'oeuvre d'art, il faut entrer en contact avec elle, être en sa présence et alors seulement: «L'oeuvre communique publiquement autre chose, elle nous révèle autre chose; elle est allégorie. Autre chose encore est réuni, dans l'oeuvre d'art, à la chose faite. Réunir, c'est en grec συμβάλλειν. L'oeuvre est symbole». (M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 16.) Nous développons sur ce qui est symbolisé, réuni dans l'oeuvre d'art, au chapitre troisième.

\*\* Le choc dont parle Pierre Boulez est celui qui correspond au début du chiffre (9) de l'oeuvre -cloches tubulaires et *Glockenspiel* fff- consulter ANNEXE H.

283 P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

L'échange actif, dynamique entre le chef et les instrumentistes, fait ressortir avec assez de clarté la présence de la liberté dans l'oeuvre:

Il y a cette espèce de jeu... Je vous parlais de liberté, mais c'est une liberté qui se transmet toujours... c'est un jeu d'actions et de réactions qui fait que la musique acquiert une tension qu'il serait impossible d'avoir si le texte était absolument fixé. Par précaution, certains chefs ont joué cette pièce en mettant tout dans l'ordre. Et bien, l'excitation du jeu est absente à ce moment là; parce qu'on sait ce qui se passe et si je l'ai écrite moi spécialement pour ne pas que l'on sache ce qui se passe avant c'est pour inclure dans le jeu cette espèce d'excitation du dernier moment.<sup>284</sup>

L'écriture laisse donc une large part à l'imprévisible, à la liberté, aux gestes non intentionnels (comprendre ici non calculés d'avance). Ces gestes (les intensités des nuances, les moments et les longueurs des interventions instrumentales etc.) ne sont souvent *choisis* qu'au tout dernier moment; presque au moment précis de jouer les notes.

La liberté et la spontanéité du geste sont particulièrement bien représentées dans l'exemple musical qui correspond au chiffre [3] de l'oeuvre. Après un signe du chef, la harpe joue seule, en commençant par n'importe quelle note marquée d'une flèche (au choix du harpiste)\*. Elle n'est toutefois pas dirigée par le chef, mais doit donner un tempo régulier. Le chef d'orchestre est libre de faire commencer à jouer la harpe quand il le désire, et l'instrumentiste est libre de commencer par la note qu'il choisit. Ce dernier peut jouer à la vitesse de son choix, mais doit s'astreindre à maintenir un tempo régulier, un peu comme une

---

<sup>284</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

\* Exemple musical de la harpe seule: consulter ANNEXE C.

pendule qui marque le temps. À partir des indications du compositeur, un certain aspect de la liberté et de la spontanéité du geste mérite d'être souligné; il s'agit du choix du point de départ des notes. Pourtant, un niveau de liberté plus élevé reste à venir. Retrouvons Pierre Boulez pour un nouvel enseignement:

Sur cette horloge musicale, pour contraster justement, pour entrer dans ce monde de la liberté, qui est complètement indépendant de la harpe, j'ai un groupe de quatre instruments qui lui, va faire des objets musicaux dont je vais (en tant que chef d'orchestre) être maître du déroulement. Ces objets ont l'air très simple et de rien mais chacun a un profil différent parce qu'il n'a pas le même nombre d'instruments. Ce parcours circulaire n'est pas un parcours indifférent mais c'est un parcours qui montre des objets plus ou moins compliqués. Si j'en fais le tour, ça va aller du plus simple au plus complexe ou du plus complexe au plus simple, mais il y aura toujours une courbe; si bien que mon parcours circulaire n'est pas du tout arbitraire, mais il aura toujours un sens et, c'est dans ce sens-là que des oeuvres comme celle-là sont quelque fois plus difficiles à composer parce qu'il faut que, si on a des choses libres, elles ne soient pas arbitraires, mais que toujours cet ordre, n'importe quel ordre, puisse donner une courbe. Il y a toujours une certaine complexité dans le sens d'une circularité évolutive, mais la complexité est toujours différente, quelque soit l'ordre que j'adopte.<sup>285\*</sup>

On peut isoler les deux éléments: la harpe et les quatre instruments. Durant l'exécution de l'oeuvre, le chef écoute la harpe et poste les interjections sonores au coeur de son jeu, complètement indépendamment d'elle.

---

<sup>285</sup> P. BOULEZ. *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

\* Exemple musical des quatre instruments: piano, célesta, vibraphone et mandoline: consulter ANNEXE D.

C'est le rapport de communication entre le chef et les musiciens qui est déterminant quant aux choix du geste durant l'interprétation de l'oeuvre. Le choix du geste est, concrètement, un choix de lecture de la part des musiciens. Il est fixé par le rapport de communication entre les intervenants présents lors de l'exécution de l'oeuvre (les spectateurs inclus, car il ne faut pas négliger leurs influences sur les gestes des musiciens. Un public qui réagit, stimule l'action des interprètes). D'une communication sans cesse renouvelée, résultera une forme originale à chaque présentation de l'oeuvre.

Revoyons l'exemple du chiffre [3] afin de bien mettre en lumière ce choix de lecture. La seule harpe (qui bat le temps musical), a six possibilités de départ pour laisser entendre la série de huit sons. Le chef, quant à lui, a quatre choix pour faire intervenir «à intervalles très irréguliers» un groupe d'instruments résonnants (piano, célesta, vibraphone et mandoline). Sans même faire intervenir le paramètre du moment de déclenchement (choisi par le chef), des interjections libres des instruments solistes (ce seul paramètre offre des possibilités quasi illimitées), il y a 24 *manières* (six à la harpe multiplié par quatre du groupe d'instruments résonnants) de laisser entendre l'oeuvre. Tous ces paramètres de liberté proposent à l'auditeur la possibilité d'une oeuvre originale à chaque fois\*.

---

\* Exemple musical des quatre instruments et de la harpe, chiffre 3 (au complet): consulter ANNEXE E.

En réalité, il s'agit toujours de la même oeuvre mais transformée, recréée, pour ainsi dire, par les nouveaux exécutants. Le terme *nouveaux* n'est pas seulement pensé ici en tant qu'*autres* musiciens physiques mais aussi en tant qu'*autres* musiciens psychologiques, qui ont une nouvelle façon de percevoir l'oeuvre, dûe à une communication différente entre les intervenants durant l'interprétation. Par la possibilité des options que suggère le compositeur aux musiciens, ceux-ci sont baptisés *nouveaux*. Il devient presque impossible, si les musiciens se laissent réellement *aller* à jouer l'oeuvre, de parvenir à deux présentations identiques. Ne peut-on pas déclarer la même chose d'une oeuvre classique? Certes, mais *Éclat* renferme des facettes de la liberté que nous ne rencontrons pas dans les oeuvres antérieures. Le compositeur a écrit l'oeuvre mais, par le rapport de liberté que les interprètes peuvent entretenir avec le texte musical, il leur a aussi donné la latitude d'un acte de création. Dans le monde musical en particulier, cette lecture est acte de création car elle appelle l'interprétation personnelle, l'exécution originale de l'oeuvre par le lecteur de la partition.

Le rapport de liberté se traduit, lors de l'exécution de l'oeuvre, par un choix non prémédité, un geste spontané et irrationnel du musicien. C'est ce vif élan de spontanéité et d'irrationalisme qui *forme Éclat*. Cet essor *vital* fut délibérément placé dans l'oeuvre par Boulez. Cette voie nouvelle d'écrire la spontanéité du geste hisse le compositeur au rang des grands maîtres et *Éclat*, au rang de chef-d'oeuvre musical.

### 2.4.2 La contemplation

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, le timbre instrumental acquiert une latitude qui ne lui était pas associée jadis. En lui accordant une valeur particulière, le compositeur favorise l'émergence de la contemplation. *Éclat* exploite le timbre d'une façon active et cette activité n'est pas la même que celle que l'on trouve dans la musique classique. Chez cette dernière, l'activité musicale nous amène quelque part (par le développement d'un thème, par une modulation ou une variation rythmique, par exemple). Même dans les mouvements lents, le timbre des instruments doit soutenir une action, une direction. Avec la musique classique, l'action est toujours présente en termes de directionnalité, de but à atteindre. Chez celle-ci, on s'achemine du début à la fin sans jamais vraiment de silence.

Avec *Éclat*, ce n'est pas chose semblable. Le timbre n'est pas usité dans l'intention de mener quelque part, sans s'arrêter. L'écoute attentive du timbre nous permet un temps d'arrêt en face de la sonorité; elle nous dispose à sa contemplation. Voici Boulez, dans un discours capital sur la notion de contemplation de l'objet.

On sent comme une espèce de phobie de s'arrêter dans la musique occidentale. Et, je crois que ce faisant, on ne tient pas compte d'une chose qui est très importante c'est que le matériau musical, l'objet musical, a quelque chose à nous dire... a quelque chose à nous dire parce que cet objet peut avoir sa vie propre et cette vie nous la torturons ou nous la tuons même si nous l'utilisons uniquement à développer un discours musical, des pensées musicales. Il y a cet antagonisme, toujours, du matériau tel qu'on l'emploie et puis de ce matériau qui lui-même veut dire quelque chose... et, je crois

qu'il y a une autre attitude qui est possible en face de l'objet musical, en face du matériau musical, qui est celle de la contemplation... d'entendre des sons, d'entendre la vie intérieure des sons, de voir comment ces sons se développent, se transforment, s'accroissent et peuvent mourir aussi... Je crois qu'il ne s'agit pas du tout, à ce moment là, d'une attitude passive vis-à-vis du matériau musical. Je crois qu'il s'agit de quelque chose de beaucoup plus profond que cela. Il s'agit de voir se développer, de laisser au matériau cette espèce de possibilité de croître, de se répandre par lui-même... il s'agit de vous arrêter dans votre trajectoire. Je ne veux pas dire que nos oeuvres doivent être sans trajectoire, qu'elles ne doivent pas du tout avoir de direction, qu'elles ne doivent pas tendre vers une fin -ce qui est tellement dans notre mentalité qu'il serait difficile de concevoir autrement- mais je pense que cette trajectoire peut être plus complexe, peut-être beaucoup moins agitée, moins directe où il peut y avoir des plages de repos, des plages d'arrêt.<sup>286</sup>

Boulez évoque le cas des compositeurs occidentaux qui ne se sont jamais vraiment préoccupés des temps d'arrêts contemplatifs dans leurs musiques. Il souligne qu'ils ont même une peur indéniable des moments d'arrêts. Cela étant, l'accent ne fut jamais placée sur l'écoute du matériau musical lui-même (sur l'instrument de musique) mais davantage sur la pensée du compositeur. L'importance de l'objet comme tel, venait après celle de l'idée musicale. L'idée était première et l'objet devait la servir. Pourtant, le matériau a quelque chose à dire... Il peut être élevé au même échelon d'importance que l'idée du compositeur, et en être la référence constante. L'objet musical vit. L'utiliser seulement dans le but de servir l'idée, c'est tuer sa vie propre, aliéner sa résonance à lui, anéantir son pouvoir d'expression, bref: c'est ne pas écouter ce que la matière a à nous dire.

---

<sup>286</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical* / Éclat, cassette audio.

Durant leurs différents moments de résonnances, certains timbres apparaissent plus distinctement puis se font plus discrets. Ils ont une forme en mouvement. Leurs sonorités, leurs expressivités se transforment sans cesse. Êtres attentifs à ces évolutions, c'est sentir le caractère unique et éphémère de la vie des sons. En termes heideggériens, le «*quelque chose de beaucoup plus profond que cela*» auquel fait allusion Boulez, peut se traduire en des termes relevant d'une «pensée présentative» où le *Dasein* laisse être l'étant car: qu'est-ce donc que la pensée, sinon la pure et simple pensée de l'être? Birault quant à lui se joint à la position de Heidegger lorsqu'il pose la question suivante et y répond:

Qu'est-ce donc que cette pensée authentiquement pensante, perpétuellement alléguée et reléguée par la philosophie? La réponse est aisée, mais non point l'intelligence de cette réponse: cette pensée est la pensée de l'être.<sup>287</sup>

À ce moment, le matériau peut véritablement nous transmettre quelque chose. D'une nouvelle écoute des éléments résonnants, peut surgir une manière insoupçonnée d'entrer en relation avec les objets. De l'écoute peut découler le sentiment profond de la pure et simple existence des choses.

Avec *Éclat*, Boulez s'approche empiriquement des considérations métaphysiques de l'objet qui peut dévoiler son être au *Dasein* et ce, malgré le fait qu'il n'ait jamais montré la parenté de son oeuvre avec celle de Heidegger. La métaphysique heideggérienne fournit cependant

---

<sup>287</sup> H. BIRAULT, *Heidegger et l'expérience de la pensée*. Paris, Gallimard, 1978, p. 363.

un solide soutien philosophique au discours de Pierre Boulez sur le matériau musical.

Le musicien donne à penser un mode de présentation de l'étant basé sur des plages de repos, des plages d'arrêts, des plages de contemplations... Il ne faut toutefois pas interpréter ces temps de contemplation comme étant des moments de passivité. Au contraire, c'est bien d'un parcours actif dont il s'agit, bien que ce parcours ne se saisisse plus en termes de trajectoire ou de directionnalité mais en termes de parcours circulaires. Ne peut-on pas distinguer dans ce parcours, une connexité entre lui et la méthode de Heidegger qui revient sans cesse aux mêmes questions mais vues sous des angles différents? Écouter *Éclat*, c'est contempler la sonorité des instruments comme jamais par le passé. C'est s'ouvrir à un monde sonore qui nous semble n'avoir jamais été entendu. Dans le même ordre d'idées: «Lire Heidegger, c'est relire autrement tout ce que nous lisons. Les questions les plus rebattues se changent en questions encore jamais entendues».<sup>288</sup>

En s'affirmant par une nouvelle qualité d'écoute, la notion de contemplation s'unit à celle de finalité. Appréhendés autrement, les moments de vie des sons (mais aussi ceux de leur mort) peuvent faire naître une conception nouvelle des notions de finalité, de but. Boulez raconte:

---

<sup>288</sup> M. FROMENT-MEURICE (dans sa présentation de *Qu'est-ce que la métaphysique ?* de M. HEIDEGGER), p. 10.

Maintenant je voudrais vous faire entendre comme le son peut mourir différemment ou être entendu différemment... Je vous ai dit que si le son était frappé une seule fois... le son meurt. Mais, si on veut le maintenir ce son il faut lui donner une figure qui ne peut être que de deux sortes: un trille ou un trémolo. Alors, immédiatement au début de la partition, à côté de cet élément suspendu [notez que l'élément suspendu dont parle Boulez correspond au chiffre [3] de la partition] je donne cet élément actif qui est un élément de maintenance du son et puis vous allez voir qu'au fur et à mesure -quand j'ai suffisamment entendu le son- vous allez voir ma main gauche qui baisse comme ça... elle ne donne pas de geste de fin mais c'est comme si j'éteignais progressivement la sonorité et à l'intérieur de ce geste, les instrumentistes disparaissent. Si bien que vous n'aurez pas l'impression d'une fin véritablement mais vous aurez l'impression d'une sonorité qui était très riche qui se dissout dans la plus grande simplicité.<sup>289</sup>

La circularité de la pensée s'oppose à la notion habituelle de finalité. Boulez sait que la mentalité musicale occidentale conçoit difficilement une oeuvre qui ne tend pas vers une fin. Ce qu'il est possible d'admettre, c'est une finalité différente. Reconnaître un penser de la finalité qui ne va pas dans un seul sens, dans une trajectoire unique (trajectoire avec un début et une fin, sans autre alternative), c'est admettre une pensée circulaire, dont le commencement et la fin peuvent varier de trajectoire, puisqu'ils sont libres de la contrainte de termes. Les notions d'*objectif*, de *but* sont transformées pour faire place à la notion de *moment*.

La pensée musicale circulaire n'envisage pas non plus la mort comme une fin, un but vers lequel on tend, mais comme un moment. Le son peut mourir, s'éteindre, mais ce qui est intéressant de constater, ce

---

<sup>289</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical* / *Éclat*, cassette audio.

sont toutes les étapes de transformation s'échelonnant entre la naissance du son et son extinction complète. Il s'agit d'être attentif au comment de sa naissance, de sa mort... mais surtout d'en entendre les modifications, les changements: d'en percevoir la vie.

Entendre la vibration, la vie des sons, peut nous aider à comprendre les mouvements de notre propre vie et à saisir l'instant comme étant toujours le moment le plus important puisque seul présent, seul vivant. L'extinction du vivant, comme l'extinction de la sonorité, se présente naturellement. Dans ce contexte, la fin de la vie n'est plus la mort, mais le saisissement du moment présent. Saisir ce moment, c'est goûter le plaisir d'exister. Le but de la vie est la vie elle-même!

Boulez nous fait entendre comment le son peut être appréhendé d'une manière différente. Son extinction, sa mort, ne seront alors plus considérées sous le même jour. On aura l'impression que la sonorité s'éteindra d'une manière naturelle, dans la plus grande simplicité. Un son frappé une fois, meurt plus rapidement que s'il est entretenu par le trille ou le trémolo: «On maintient en vie le son par le trille».<sup>290</sup> Boulez fait donc vivre les sons plus longtemps grâce à ce procédé. Le trille permet aux matières sonores de rester en vie, mais ce sont les divers timbres qui forment la vie audible des matériaux.

Plus il y a de timbres, plus la vie peut paraître complexe, car elle est chargée d'un plus grand nombre d'interactions entre les harmoniques.

---

<sup>290</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

Dans l'exemple qui suit, cinq instruments constituent les différentes phases du son\*. L'entretien des sons est l'étape préparatoire à la vie active des sons. Cette dernière est le moment où il vit par lui-même, sans martèlement. Puis la disparition se fait *«peu à peu, non simultanément»*, si bien que l'extinction se révèle... comme une continuité de la vie. Le silence devient la suite naturelle de la sonorité. L'exemple du chiffre [6], nous permet d'entendre le trémolo de nouveau, mais sous l'angle cette fois, des différents matériaux sonores dans leurs interactions, certes, mais aussi dans leur vie autonome et leur mort respective. Après avoir martelé les sons durant le trémolo, il faut les laisser résonner... À cet instant, on entend leur vie propre et leur désinence. Après l'irritation et la persistance de l'entretien des sons par les instrumentistes, il nous est enfin donné de contempler le matériau sonore pour lui-même.

Il y a des sons qui sont entretenus et que je veux qu'on entende. Je veux qu'à un certain moment cet entretien devienne même irritant par sa persistance et que subitement, quand on arrête, on se mette à écouter avec d'autant plus d'intensité le son comme il s'est arrêté. Parce que tant que ce son est actif, on l'entend. On l'entend et on pousse soi-même à ce martèlement; on est pris entre l'écoute du son lui-même et cette espèce d'activité qui est toujours sur place. Tout d'un coup j'arrête brusquement le son et à ce moment là se dégage la façon d'écouter et de contempler vraiment ce qu'on a fait et d'attendre que ce son décroisse progressivement.<sup>291\*\*</sup>

---

\* Exemple musical des quatre instruments et de la harpe, chiffre 4 (au complet): consulter ANNEXE E.

<sup>291</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

\*\* Exemple musical, chiffre 6: consulter ANNEXE G.

Il y a ici, avec cet exemple correspondant au chiffre [6], la possibilité de tenir exprès très longtemps les sons pour que vous vous rendiez compte de la richesse de ce déclin. Quant on connaît les instruments, on entend très bien ceux qui disparaissent les premiers et ceux qui ont tendance, au contraire, à rester beaucoup plus que les autres... tout d'un coup ça change; il y a des phases dans cela... il faut écouter avec beaucoup d'attention pour essayer d'entrer dans cette phase du son; quand le son vit par lui-même. Tandis qu'avant on le martèle, on le produit et il y a cette espèce d'irritation que je provoque volontairement entre le fait qu'on entend quelque chose et que cette activité vous empêche de percevoir et d'analyser, et puis tout d'un coup quand j'arrête brusquement cette activité on entend cette sonorité qui se répand et qui est elle-même et qui a quelque chose à nous dire.<sup>292</sup>

Un peu plus loin dans l'oeuvre, Pierre Boulez nous procure un nouvel exemple de matière sonore entretenue par le trille mais à l'intérieur de laquelle s'intègrent des éléments sonores courts et secs cette fois. Le mélange devient inouï\*:

J'ai créé un fond sonore. De cette sonorité qui meurt j'inscris dessus d'autres figures qui vont se répandre comme si vous écriviez quelque chose sur un papier mouillé: tout d'un coup, la ligne ne va plus être une simple ligne mais va être une ligne de laquelle l'encre va se répandre dans toutes les directions autour de cette ligne. Si bien que la figure ne va plus être seulement une figure sèche mais va être une figure multiple. Lorsqu'il y a un fond sonore, voyez comment cette figure qui est très sèche prend tout d'un coup une espèce de flottement, devient flottante. Voyez, les deux figures se confondent; il y a ce fond sonore et à la fin, l'autre qui s'y est intégré complètement. Quand les deux figures se sont déroulées on entend les interférences: un son beaucoup plus complexe qu'auparavant. Parfois je peux attendre que les sons soient donnés, meurent, et puis je peux ne pas attendre tout à fait qu'ils aient disparu pour les entretenir à la limite de l'audibilité.<sup>293\*\*</sup>

<sup>292</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

\* le terme *inouï* est ici employé avec son sens de *jamais entendu auparavant*.

<sup>293</sup> *Ibid.*

\*\* Exemple musical, chiffre 9: consulter ANNEXE H.

L'acte de la contemplation de la matière sonore est directement relié à l'importance compositionnelle accordée à la résonnance des timbres instrumentaux.

### 2.4.3 Timbres musicaux et temps d'arrêts

L'apport structural du timbre, qui réserve une place aux temps d'arrêts dans *Éclat*, donne à penser d'une manière nouvelle, l'écoute du matériau sonore. L'instrument n'est, en conséquence, plus exclusivement au service de la pensée, mais contribue plutôt au dialogue avec lui. Cet échange n'est pas orienté vers un but. Il se développe à l'intérieur d'un parcours circulaire où l'oeuvre se révèle chaque fois nouvelle. Conférer une importance au timbre, c'est consentir à construire nos pensées musicales d'après l'objet. C'est accepter de dialoguer avec lui et d'en être transformé. Le changement dans la manière de penser nous parvient ainsi de l'étant sonore. Pour penser l'étant sonore, il est toutefois requis de solliciter l'aide de notre mémoire. Penser l'étant, c'est avant tout ne pas l'oublier: le garder en mémoire:

Il y a deux façons d'écouter le son. Il y a une première façon où on écoute comme ça... vous avez entendu toutes ces résonnances et vous constatez que l'on peut rester de cinq à dix secondes à analyser ces sons qui déclinent. Mais alors, il y a une autre façon qui est aussi intéressante, c'est de faire travailler sa mémoire. C'est quand on donne un son si court que vous vous demandez après: «Qu'est-ce que j'ai entendu?» et que le temps du silence qui se passe après ce son, c'est le temps de votre réflexion et vous êtes surpris de nouveau par quelque chose d'autre, c'est-à-dire que vous allez de surprise en surprise et vous n'arrivez pas à mettre le doigt dessus. Il y a de ces exemples de sons très courts où les combinaisons d'instruments sont différentes et lorsque c'est furtif on fait appel à la mémoire;

d'ailleurs le contraste du centre d'*Éclat* (chiffres 14 à 19) est situé entre les sons furtifs et les sons que l'on entend, comme un *flash* dans l'obscurité... tiens! Je vois, et puis un autre point lumineux, etc. Puis on a une lumière, un son long qui reste, c'est le repère, puis de nouveau des sons courts.<sup>294\*</sup>

Deux manières d'écouter le son qui sont, à tout le moins, exigeantes: la deuxième, l'étant plus que la première puisqu'on doit y faire travailler sa mémoire. Mais déjà s'habituer à la première, entendre les résonnances en analysant leurs désinences (pendant cinq ou même dix secondes) constitue une manière active d'écouter la musique à laquelle la plupart d'entre nous ne sommes pas habitués. Boulez nous convie à une écoute dynamique de la musique. En conséquence, si nous cédon à son invitation, au chiffre [14] d'*Éclat* nous devons nécessairement faire appel à notre mémoire; les interjections musicales de ce fragment sont composées exprès. Il y a au total, cinq éléments sonores. Le premier de ces éléments est écrit pour piano dans un registre très grave, donc difficilement identifiable précisément à cause des basses fréquences émises qui sont physiologiquement ardues à repérer. Dès le premier élément, on se demande: «Qu'est-ce que j'ai entendu?» Ne nous laissant que le temps de nous poser la question, mais non le temps de trouver une réponse, le chef d'orchestre fait entendre le second élément écrit pour la guitare et pour le *cymbalum*, cette fois dans un registre de fréquences moyen, plus aisément repérable. Mais la question qui se pose n'est plus tant: «Qu'est-ce que j'ai entendu?», car le registre, plus facilement audible que pour le premier élément, est sans équivoque et

---

<sup>294</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

\* Exemple musical, chiffre 14: consulter ANNEXE I.

quant à la nature musicale des sons entendus, on sait bien les sons entendus sont d'origine musicale. La question devient désormais: «Qui ai-je entendu?», car cette fois on ne sait pas de quel instrument provient telle note ou telle autre. Les timbres des instruments combinés, confondent leur propre identité. Les troisième et quatrième éléments sont de même nature: ils procèdent d'une combinaison des timbres des instruments (célesta, vibraphone et mandoline pour le troisième élément; harpe et *cymbalum* pour le quatrième) dont les émissions courtes brouillent l'identité des différents émetteurs. De telle sorte que notre capacité de réflexion est toujours battue de vitesse, ne disposant que du temps nécessaire à l'élaboration d'interrogations sans cesse stimulées et remplacées par de nouvelles questions issues d'informations sonores plus récentes, de *flash* sonores simultanés qui engendrent (à la suite de leurs prédécesseurs) questions par-dessus questions et qui demeurent à leur tour sans réponse par manque du temps nécessaire à la réflexion et à la formulation de réponses potentielles.

Puis, enfin la lumière: le son que l'on reconnaît, celui qui met un terme à la série de questionnements et nous offre un instant de répit: «Ah! celui-là je l'entends!». L'élément cinq est l'émission du *do central* marqué par une cloche tubulaire, fréquence parfaitement audible, nuance adéquate, durée amplement suffisante pour la reconnaissance.

L'arrangement court est ambigu et on ne sait pas quel timbre on a entendu. Les définitions dans le grave sont difficiles à repérer... mais le dernier élément, on l'entend celui-là.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

D'une certaine manière, Pierre Boulez nous oblige à nous interroger sur l'objet sonore; il nous stimule à vouloir savoir de quoi il en retourne et nous force à nous placer à l'écoute, à nous situer en présence de l'étant sonore. Il nous fait participer activement aux manifestations sonores en nous obligeant, par un effort de mémoire, à identifier le phénomène musical. C'est comme s'il fallait faire, durant les quatre premiers éléments, un travail déterminé afin de mériter et de savourer la présence de l'objet que nous entendons effectivement, et qui correspond au cinquième élément.

Comment ne pas pressentir, encore une fois, un lieu commun entre la pensée musicale qui fonde *Éclat* et celle de Heidegger lorsque le philosophe écrit: «Nous ne parvenons jamais à des pensées. Elles viennent à nous. C'est alors l'heure marquée pour le dialogue». <sup>296</sup>

Comment nier ce lien, alors que l'on sait qu'il existe un dialogue dans *Éclat*, qui plus est: qu'il doit y en avoir pour que ce qui érige l'oeuvre soit présenté? Le fond de l'oeuvre émerge d'un dialogue à trois entre le chef d'orchestre, les musiciens et les matériaux sonores.

En guise d'annonce de l'exécution intégrale d'*Éclat*, nous n'entendrons que ces mots qui soulignent profondément les trois pôles du dialogue: «Pierre Boulez, l'ensemble InterContemporain, *Éclat*». <sup>297</sup> Un dialogue à trois, mais authentique parce qu'il peut prendre plusieurs

---

<sup>296</sup> M. HEIDEGGER, *Question III*, Paris, Gallimard, 1986, p. 25.

<sup>297</sup> J.-P. DERRIEN, dans la présentation de l'oeuvre de P. BOULEZ: *Éclat*, cassette audio.

directions, se laisse entendre de façons nouvelles, car il s'élabore sur une écriture musicale à structures mobiles. Dialogue authentique et circulaire dès lors puisqu'animé par le rapport de communication entre les trois intervenants. En effet, le chef donne un signal aux musiciens à partir de son écoute des résonnances des matières sonores, résonnances causées par le geste irrationnel des musiciens qui réagissent spontanément au signal du chef d'orchestre qui a entendu les résonnances des matériaux sonores causées par le geste irrationnel des musiciens... Bien que ressortant d'une discussion à trois, la pensée musicale d'*Éclat* tourne autour d'un centre: le matériau sonore. C'est à partir de la résonnance exclusive à leur matériau que les instruments musicaux ont été choisis par Boulez pour l'élaboration de l'oeuvre. Un centre donc, pour Boulez: le matériau résonne. En langage heideggérien, nous dirons l'étant: ce qui est. Le centre autour duquel la pensée boulézienne ne cesse de se déployer dans *Éclat*, c'est la question de l'étant quant à son sens et par-là même à sa vérité. Tendre l'oreille et porter attention à ce que le matériau sonore a à nous dévoiler, c'est découvrir un sens à l'existence de ce matériau qui peut, par ce qu'il nous communique, nous transformer.

Quant à lui, le concept de vérité implique le fait d'être en présence de l'objet sonore. La vérité de l'objet sonore chez Boulez rejoint celle de l'être de l'étant chez Heidegger. Ainsi, la pensée du musicien (quant à la vérité de l'objet sonore) rejoint-elle la pensée du philosophe (quant à la vérité de l'étant)... Cet aspect de la vérité sera développé dans le prochain chapitre.

## CHAPITRE TROISIÈME

### Philosophie et musique

Nous voilà rendu au moment de reposer les questions soulignées dans l'introduction de cette thèse: Quels sont donc les concepts heideggériens pouvant servir dans l'analyse de la composition musicale de Pierre Boulez? Que devons-nous retenir de la méthode phénoménologique de l'investigation afin de mieux comprendre le traitement du matériau sonore d'*Éclat*? Comment aborder le fait que, non seulement les notions de «faire-voir» et de «laisser-être» développées dans *Être et temps* nous aident à saisir le phénomène sonore de l'oeuvre de Boulez mais aussi, que la manière dont celui-ci est traité par le compositeur, favorise une meilleure connaissance du phénomène recélé. Or, nous voulons ce chapitre en trois temps.

Dans un premier temps, nous entreprenons de répondre à ces interrogations d'une manière serrée, en appliquant les concepts heideggériens présentés au chapitre premier de cette thèse à l'analyse de l'oeuvre *Éclat*.

Dans un deuxième temps, l'étude des considérations heideggériennes sera plus aérée et confrontée non plus exclusivement à l'oeuvre *Éclat* mais à la portée ontologique de l'oeuvre d'art en rapport avec l'importance métaphysique qu'elle recèle nous acheminant, par là,

au troisième temps de notre chapitre: une philosophie de la musique renouvelée.

## **1- Le potentiel opératoire des concepts heideggériens dans l'analyse d'Éclat**

D'abord, à la fois pour Heidegger et Boulez, soulignons l'importance de la question de la méthode. C'est en tant que méthode que le philosophe traite de la phénoménologie; de même, l'analyse musicale, telle que la conçoit le musicien, est une méthode active d'entrer en relation avec l'oeuvre.

Pour Boulez, l'analyse musicale n'est pas faite d'une investigation à base de statistiques; l'analyse se doit de porter directement sur son objet: le phénomène sonore. Il en va de même chez Heidegger: le terme «investigation» est associé à une recherche portant sur son objet dans un rapport direct. L'objet de l'investigation phénoménologique heideggérien est l'être de l'étant. En est-il de même dans l'analyse musicale boulézienne? Dans l'investigation analytique de l'oeuvre *Éclat*, comment découvrir une semblable profondeur?

L'objet de la méthode phénoménologique de l'investigation est l'être de l'étant et c'est dire qu'il s'agit là, pour Heidegger, d'ontologie. Comment éclairer sous un jour nouveau la question du sens de l'être à partir de l'objet sonore d'*Éclat*? La tâche de l'ontologie étant de mettre en relief l'être de l'étant, à quoi doit-on directement s'attacher pour voir dans le phénomène musical l'explication de l'être même?

Pour Boulez, la méthode traditionnelle de l'analyse nous permet de nous rapprocher de l'oeuvre mais elle demeure éloignée du phénomène sonore. La méthode traditionnelle s'attache aux statistiques, aux informations relatives au nombre des notes semblables, aux déroulements des successions harmoniques, aux emplois des différents timbres aux différents moments dans le déroulement temporel de l'oeuvre. Ce que nous montre Boulez est que le sens d'une profonde analyse, non-traditionnelle, se doit d'aller plus loin.

Une méthode d'investigation authentique dans l'analyse des oeuvres du passé renseigne sur la pensée des créateurs. Plus, elle renseigne non seulement sur eux, qui ont créé les oeuvres, mais aussi sur nous-mêmes, qui portons sur les oeuvres une investigation. En ce sens nous devons entendre les paroles de Boulez lorsqu'il affirme que les maîtres du passé nous renseignent sur nous-mêmes: «...vous devenez leur médium afin qu'ils puissent vous donner leur réponse: ils parlent de vous par vous.»<sup>298</sup>

Mais qu'est-ce qui nous parle au juste? Le maître, comme l'indique Boulez, mais le maître dont le langage est la musique; le maître dont la parole se laisse entendre grâce à l'objet résonnant. Le créateur trouve son être dans le matériau sonore.

L'objet de l'ontologie est l'être de l'étant! Voit-on l'être de l'étant sonore? Voit-on, maintenant, d'une manière plus claire qu'il y a une

---

<sup>298</sup> P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 13.

ontologie dans l'analyse musicale boulézienne et par là, une union avec la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger qui s'attache à l'ontologie?

La méthode de l'analyse boulézienne est une méthode phénoménologique de l'investigation du matériau sonore. Elle considère comme nécessaire le «droit aux choses mêmes», car, par le phénomène sonore, à travers son langage, à travers le langage de l'objet résonnant, le langage musical du créateur et d'emblée sa pensée, sont présents.

En ce sens le mode de traitement phénoménologique boulézien en rapport avec le phénomène sonore est bien heideggérien: son objet est ontologique.

Bien que jamais formulée explicitement, la question du sens de «être» est présente chez Boulez et sa manière de la traiter, à travers son analyse du phénomène sonore, «phénoménologique», en accord avec la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger.

Le musicien se fait ainsi philosophe, en plaçant au coeur de l'investigation musicale la question fondamentale de la philosophie en général selon Heidegger.

Avec *Éclat*, Boulez voit la nécessité de placer en relation et de confronter d'une manière directe les «choses» musicales entre elles mais aussi dans un rapport de liberté d'intervention de la part des musiciens et du chef d'orchestre. Il y a, chez Boulez, cette nécessité de faire reposer la composition musicale d'*Éclat* sur les phénomènes sonores eux-mêmes

dans des rapports existentiels. Avec *Éclat*, le musicien a la volonté de d'enraciner cette confrontation avec les choses mêmes afin qu'elles deviennent une véritable structure de l'oeuvre. Les fragments musicaux d'*Éclat* sont ainsi construits avec le souci constant d'une confrontation entre les phénomène sonore.

Mais attention, le terme «confrontation» ne signifie aucunement un rapport de hiérarchie entre les phénomène sonores dans lequel l'un apparaîtrait supérieur ou inférieur à l'autre dans le sens de sa nécessité, il s'agit bien plutôt d'une constante transformation entre les rapports pour cerner, le plus près possible, les «étants» sonore, tous nécessaires, sous leurs différentes possibilités d'interactions et, par là, sous leurs différentes possibilités résonnantes.

De même pour Heidegger, car il s'agit de comprendre, comme nous l'avons déjà mentionné, que plus la méthode phénoménologique d'investigation opère authentiquement, plus elle se doit d'être originellement enracinée dans la confrontation avec les choses elles-mêmes.

Ainsi, confrontant les choses avec elles-mêmes, Boulez trace authentiquement la voie de la méthode phénoménologique d'investigation heideggérienne.

Or, comment comprendre précisément le phénomène sonore concret d'*Éclat* avec la définitin du concept de phénomène chez Heidegger? Comment saisir la Harpe par exemple dans le contexte de l'étymologie

du terme «phénomène» qui vient de l'expression grecque (comme nous l'avons mentionné au chapitre premier), φαivόμενον?

De la manière dont Boulez a traité le phénomène sonore «harpe», il en a fait un véritable phénomène au sens étymologique grec du terme. La harpe d'*Éclat* est ce qui se montre, elle est un instrument de musique en tant que «se-montrant», un manifeste.

La harpe d'*Éclat* amène quelque chose au grand jour, elle rend effectivement justice à la définition de φαίvo. Mais que place-t-elle en lumière? Que montre-t-elle dans sa clarté? La réponse semble simple mais elle reflète la volonté de Boulez de montrer que l'objet sonore, et lui seul de cette manière, a quelque chose à dire. La réponse à la question posée concernant ce que la harpe nous montre dans sa clarté? Elle-même; la harpe se montre elle-même dans la clarté de son être.

La harpe d'*Éclat* est un phénomène authentique tel que défini par Heidegger au chapitre numéro 7 de *Être et temps*. Elle est un ce-qui-se-montre-en-soi-même, un manifeste (*das Offenbare*). Le terme allemand pour désigner le manifeste appelle à une ouverture (*Offen*).

Quelle est l'ouverture à laquelle nous convie la manifestation du phénomène musical appelé «harpe»? Du phénomène «harpe» jaillit un caractère de vérité, un mode singulier de rencontre de quelque chose, et là réside le sens de son authenticité en tant que phénomène qui l'éloigne de la semblance.

Ici, la phénoménologie comme science des phénomènes, prend sa pleine valeur. Le phénomène «se-montrer-en-soi-même» doit s'attacher, pour être bien compris, non pas au concept courant de phénomène tel que vu dans notre chapitre premier mais bien au concept phénoménologique de phénomène.

Alors, considérant le concept de λόγος cette fois, comment comprendre la phénoménalisation sonore de la harpe d'Éclat? Si, comme nous venons de l'indiquer, nous devons comprendre la harpe avec le concept phénoménologique de phénomène afin de la saisir en vérité, il faut dire aussi que sa phénoménalisation doit être saisie en tant que discours (λόγος).

Dans sa signification première λόγος est parole, discours or, nous avons déjà vu que le sens propre du mot «discours» s'est perdu, de là la difficulté à saisir ce que la harpe, ce «se-montrant-en-elle-même», a à nous dire. Le véritable sens de discours doit rendre manifeste ce dont il est question, ce dont il est traité. De quoi est-il traité lorsque nous appréhendons la harpe comme phénomène sonore qui a quelque chose à nous dire? Du «δηλοῦν» de la harpe; c'est-à-dire que par elle-même, la harpe rend manifeste ce dont il est question, ce dont il est parlé.

Mais «δηλοῦν» fait figure de renvoi à quelque chose. Δηλοῦν fait connaître «δηλο-ποιέω», mais d'abord en référence avec un «faire paraître» ἀποφαίνεσθαι et aussi avec un «faire voir» quelque chose, φαίνεσθαι.

Lorsque le discours est λόγος, il fait voir quelque chose; il est une monstration qui indique, par le fait même de sa parole, ce qui doit être rendu manifeste. Mais le discours en tant que λόγος est plus que cela.

La harpe de Boulez, si nous la comprenons comme véritable δηλοῦν, doit être saisie dans sa fonction de λόγος, comme structure de synthèse. Mais la synthèse ne revêt pas un caractère de représentation. Le συν signifie un «faire voir» de l'union; un «faire voir» de quelque chose ensemble avec autre chose.

Donc, le λόγος possède la vérité d'une concordance entre le discours lui-même et son objet. Le λόγος de la harpe est une vérité établie à partir d'un accord entre son discours et elle-même. La harpe se fait voir ainsi sans retrait; elle est relié au concept d'ἀλήθεια.

Ἀλήθεια est relié au concept de λόγος dans sa vérité. La harpe est un dire qui est un «se-faire-voir» comme sans retrait. L'être vrai du λόγος de la harpe comme ἀληθεύειν «dire vrai» indique l'étant dont on parle en tant que faire voir non-recelé (ἀλήθεια).

Ainsi, comprendre la harpe selon la méthode phénoménologique de l'investigation signifie entrer dans un rapport direct avec elle en étant en sa présence.

Se situer en présence de la harpe fait que nous pensons véritablement à elle, que nous ne l'oublions pas dans son être. Le

concept phénoménologique de phénoménologie sort de l'oubli l'être de l'étant.

Αλήθεια signifie le non-oubli de quelque chose qui demeure caché mais qui demande à devenir phénomène. Avec la harpe d'*Éclat* surgit la possibilité d'émergence de l'être de l'étant.

Avec *Éclat*, le travail de composition de Boulez se situe au niveau de l'intégration de la possibilité d'émergence du langage du matériau sonore dans ce que le phénomène a à dire mais aussi à relier entre elles les manifestations sonores de manière à ce que leurs mouvements semblent liés à l'intérieur d'un système. Plus le travail du compositeur est réussi, plus le lien d'appartenance entre les structures d'un système se laisse voir, se laisse entendre. Les quatre interjections musicales correspondant au chiffre numéro 3 d'*Éclat* est un exemple de structures qui ont un profil différent mais qui, à l'intérieur du système délimité par le mouvement musical de la harpe, offrent une possibilité d'expression des matériaux sonores qui trouve toujours un sens.

Aussi, la structure musicale du chiffre 3 peut-elle aussi être considéré comme faisant partie d'un système si nous l'envisageons cette fois dans son rapport avec les autres structures correspondant aux chiffres quatre, cinq et six. Ces structures prises ensemble deviennent le système mais dans lequel, pour chacune des structures, il s'agit d'une question d'écoute du timbre des instruments en fonction de leur durée propre et de leurs interactions spécifiques.

En raison même de leur emboîtement dans un système, les structures possèdent une appartenance (*Bodenständigkeit*). Le terme indique un lien d'appartenance originelle de sorte que les structures n'ont besoin d'aucune autre justification pour être. Ainsi, le chiffre 4 d'*Éclat* (annexe F) est l'exemple d'une structure musicale possédant un lien d'appartenance avec d'autres structures (celle du chiffre trois par exemple). Et, en raison même de ce lien, s'emboîte dans le système entier et ne nécessite aucune autre justification.

Une part du travail du compositeur réside justement dans l'agencement des structures à l'intérieur du système de manière à ce que la nécessité des rapports se fasse sentir. Saisir la nécessité des rapports entre les structures c'est saisir le lien originel d'appartenance entre elles et qui est défini par le terme de «*Bodenständigkeit*».

Le sentiment d'appartenance entre les structures de l'oeuvre est ce qui permet d'en percevoir l'unité. *Bodenständigkeit* nous immunise contre le manque d'unité entre les structures, permettant ainsi de saisir originellement le système entier partant, l'être de l'oeuvre.

Mais saisir le système entier d'*Éclat* selon la méthode phénoménologique de l'investigation permet aussi, comme nous l'avons mentionné au chapitre premier, de comprendre l'être-là, le *Dasein* comme condition de possibilité pour la rencontre avec l'étant.

Par la rencontre du *Dasein* avec l'étant s'accomplit une ouverture: celle de l'étant intramondain. Pour l'être-là, l'ouverture s'accomplit par le biais des concepts: avoir-affaire-auprès et structure «en tant que».

Afin que l'ouverture s'accomplisse il faut laisser être l'étant intramondain; il faut laisser les étants se rencontrer. Le concept heideggérien rattaché à la rencontre entre les étants intramondains, est celui de «*Bewandtnis*». Rappelons que *Bewandtnis* se rapporte au fait de découvrir l'étant dans son être-à-portée-de-la-main et le laisser se rencontrer à l'intérieur de son mode d'être.

Ce mode de rencontre par l'être-là avec l'étant est ontologique: il s'agit, pour le *Dasein*, de se tourner vers l'étant, de le laisser se rencontrer de manière à le dégager par là, à le laisser être dans son être. Les phénomènes musicaux du chiffre six d'*Éclat* (annexe G) qui permettent d'entendre des trémolos envisagés dans leurs interactions entre eux servent ici d'exemple. Il s'agit bien de marteler les sons mais dans le but de les laisser résonner donc, de les laisser être. Entendre la vie propre des sons, leur désinence; entendre le matériau sonore pour lui-même, c'est le laisser être dans son être: *Bewandtnis*.

D'ailleurs, la succession dans les structures d'*Éclat* nous montre clairement la *Bewandtnis* ainsi que la *Bodenständigkeit* comme la musique correspondant au chiffre neuf (annexe H) en témoigne. En effet, il s'agit encore une fois de laisser être l'étant sonore, dans un mélange inouï entre les instruments (*Bewandtnis*). Il faut noter que les éléments de trémolo sont toujours présents et constituent un lien avec

les éléments de trémolo du chiffre six, par exemple (*Bodenständigkeit*) (Boulez mentionne «trille», mais il s'agit du même procédé, le trémolo concernant des notes disjointes et le trille des notes conjointes).

De plus, il faut entendre durant la musique correspondant au chiffre neuf d'*Éclat* ce «ce auprès» ou «avec lequel» l'étant est à lui-même, désigné par Heidegger au paragraphe dix-huit de *Être et temps* par *das Womit*.

Au chiffre neuf, l'étant sonore est laissé dans son rapport avec lui-même. Les étants sonores ont à faire les uns en rapports avec les autres (les cloches tubulaires avec le glockenspiel, la mandoline avec la guitare et avec le cymbalum etc.). Ils se confondent dans un ensemble de renvois ancrés dans un «ensemble d'avoir-affaire» qui dégage l'être de l'étant à partir de l'étant intramondain. «Intramondain» parce qu'il s'agit toujours du monde; par le monde l'étant peut se rencontrer pour l'être-là et par la monde l'événement de l'ouverture est possible: le monde est le fondement du rapport de rencontre entre l'être-là et l'étant.

Mais, le «laisser-se-rencontrer» de l'étant intramondain doit être saisi à l'intérieur de la temporalité. C'est pourquoi il s'agit toujours du découverturement de l'étant-présent.

Or, quel phénomène peut mieux illustrer l'étant-présent que le phénomène sonore? Avec l'étant intramondain sonore, l'étant-présent se déroule sans cesse dans la temporalité. *Éclat* manifeste l'étant présent; elle est une oeuvre qui symbolise l'opposition à l'utilisation de l'étant-

sous-la-main qui se trouve justement «sous-la-main» (*Zuhanden*) à l'intérieur du monde, en vue de l'utilisable.

Par contre, montrer, selon le concept phénoménologique de phénomène, l'importance de l'étant-présent en opposition avec l'étant-sous-la-main, n'est pas une mince affaire. Les phénomènes musicaux correspondant au chiffre quatorze (annexe I) indiquent fortement l'importance de la mémoire; l'effort nécessaire de la part de l'être-là afin de dégager la signifiance des phénomènes sonores dans l'ensemble des rapports qui s'articulent comme totalité pour la découverte de l'étant.

Boulez nous avertit qu'il y a deux façons d'écouter le son. Une première (la plus fréquente), où une sorte de lâcheté est installée de manière que la signifiance des phénomènes sonores dans l'ensemble de leurs rapports est absente; le sens de la totalité de l'oeuvre est, de cette façon, totalement incompris.

Par contre, et c'est là la deuxième qualité d'écoute, lorsqu'on fait travailler sa mémoire et qu'on se demande: «qu'est-ce que j'ai entendu?» et que, sans réellement réussir à savoir exactement de quelles interliaisons entre les phénomènes sonores il est question, il y a une difficulté d'identification qui met en relief, qui exagère en quelque sorte, la difficulté de l'identification de quelque chose qui demande à devenir phénomène mais sur lequel on ne peut mettre le doigt avec précision.

Les sonorités entendues durant le passage du chiffre quatorze sont comme un *flash* dans l'obscurité: je vois quelque chose; je sais qu'il y a

quelque chose là, qui peut être vu, mais que je ne peux pas voir dans sa totalité. Ici, il s'agit d'exagérer la perception sonore, mais dans un sens négatif (en ne faisant entendre que très brièvement la matière sonore), afin de démontrer que, effectivement on est obligé de se demander: «qu'est-ce que j'ai entendu?» Mais, cette question favorise l'ouverture sur une série de questions concernant le phénomène recélé.

En effet, le fait d'entendre très brièvement la ou les sonorités, permet de faire jaillir un premier questionnement sur l'être du matériau sonore: «qu'est-ce que c'est?» mais, le «qu'est-ce que c'est?» demeure par la suite à l'esprit et prend un autre caractère, même lorsque l'on entend le son d'une manière beaucoup plus évidente.

Faire entendre la matière sonore d'une manière brève sert ainsi de catalyseur afin de permettre un questionnement d'un autre ordre: de l'ordre de l'être du matériau sonore. Ce questionnement laisse place au caractère ontologique de l'oeuvre d'art.

Donc, ayant considéré la confrontation directe entre la méthode phénoménologique de l'investigation avec l'analyse des matériaux sonores dont nous retrouvons chacun des exemples en annexes menons-nous vers une compréhension encore plus étendue du langage musical. Pour ce faire, il nous faudra élargir considérablement le cadre des concepts heideggériens en ne les confrontant plus exclusivement à l'oeuvre *Éclat* mais selon la portée ontologique de l'oeuvre d'art.

## 2- La portée ontologique de l'oeuvre d'art

Il est maintenant temps d'étendre notre lectures en dehors du seul champ des paragraphes numéros sept et dix-huit de *Être et temps*. Avec Heidegger, nous tenons à envisager la portée ontologique de l'art et l'importance métaphysique qu'elle recèle. Prenons un passage du texte de Heidegger sur *L'Origine de l'oeuvre d'art*.

Dans la peinture de Van Gogh, la vérité advient. Cela ne veut pas dire qu'un étant quelconque y est dépeint en toute exactitude, mais que, dans le devenir-manifeste de l'être-produit des souliers, l'étant dans sa totalité, monde et terre en leur jeu réciproque, parviennent à l'éclosion.<sup>299</sup>

Qu'est-ce que l'art, pour Heidegger? Quel lieu privilégié s'approprie-t-il dans sa philosophie? Quel est le sens de son esthétique? Ces questions en forment une seule pour le philosophe: celle qui ne cesse, depuis *Être et temps* (*Sein und Zeit*) de porter sur le sens de l'être.

Le centre autour duquel la pensée heideggérienne ne cesse de se déployer depuis la parution de *Sein und Zeit* en 1927, c'est la question de l'être quant à son sens et sa vérité, telle qu'elle se trouve énoncée dès les premières pages de cette première oeuvre.<sup>300</sup>

Pourquoi sur le sens de l'être? Parce que la question de son sens, et encore plus précisément la question de celui qui a la possibilité de penser l'être, le *Dasein*, en est une qui renferme un problème fondamental. Heidegger insiste sur la nécessité de la répétition d'un problème

---

<sup>299</sup> M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, NRF, Gallimard, 1962, p. 61, Coll. «Idées/Gallimard».

<sup>300</sup> F. DASTUR, *Histoire de la philosophie III, (du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours)*, tome III, Paris, NRF, Gallimard, 1974, p. 608, Coll. «Encyclopédie de La Pléiade».

fondamental. À quoi sert la répétition de ce problème?

Nous entendons par répétition d'un problème fondamental la mise au jour des possibilités qu'il recèle. Le développement de celles-ci a pour effet de transformer le problème considéré et, par là même, de lui conserver son contenu authentique. Conserver un problème signifie libérer et sauvegarder la force intérieure qui est à la source de son essence et qui le rend possible comme problème.<sup>301</sup>

En conséquence, un problème fondamental en est un dont la mise au jour des possibilités qu'il recèle sert de dynamo. Il ne se résout pas entièrement, ne s'élimine pas mais il amène des transformations. Le développement des possibilités a pour impact de transformer le problème considéré, tout en conservant intact son contenu essentiel. Les réponses de Heidegger en regard de l'art, ne sont pas d'ordre scientifique. Elles ne procèdent pas de la pensée logique qui identifie et classe les phénomènes selon une hypothèse de travail vérifiable à l'aide de l'expérience. Les réponses de Heidegger constituent un chemin de la pensée qui ramène au point de départ mais par une voie différente. Enrichie des considérations qu'elle aura cueillies en route, la pensée s'oriente à la fois sur le même but mais emprunte un chemin différent pour l'atteindre.

La philosophie de Heidegger est ontologique. Comme nous l'avons déjà mentionné, la question de l'être revient inlassablement sous sa plume. Ses textes sont plutôt ardues, et pour articuler sa pensée, il invente quelquefois ses propres termes.

Il a forgé tant de mots nouveaux, ou employé tant de mots anciens autrement que selon l'usage courant ou la tradition, qu'il est impossible de les faire comprendre brièvement.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> M. HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, p. 261.

<sup>302</sup> J. HERSH, *op. cit.*, p. 410.

Sa pensée est circulaire; penser la phénoménologie dans la métaphysique du philosophe, c'est procéder par un mouvement oscillatoire de la pensée, mouvement qui revient toujours au point de départ. Travailler la chair philosophique de l'oeuvre heideggérienne, cela veut dire suivre le cheminement du philosophe, entrer dans sa langue, reprendre ses intuitions, percer à jour le sens de sa démarche, poursuivre ses analyses. Tâche ardue. Comme le rappelle Michel Haar dans le texte qui ouvre le *Cahier de l'Herne*, l'homme a «la réputation d'être un penseur difficile, voire hermétique». <sup>303</sup>

Les chemins de la pensée de Heidegger ne sont donc pas directionnels; ils ne sont pas orientés vers un but. La voie vers l'être doit être pensée en tant que chemin, sur lequel l'arrêt final n'existe pas.

Ainsi, toute la philosophie heideggérienne tourne, sans vraiment de fin, autour de la question du sens de l'être. Mais cette question se rencontre dans la métaphysique et la réplique à cette interrogation, nous dit Heidegger, est la métaphysique elle-même:

*Qu'est-ce que la métaphysique?* L'attente à laquelle cette question donne l'éveil est celle d'un discours sur la métaphysique. Nous y renoncerons. Au lieu de cela, nous discuterons une question métaphysique précise. En procédant ainsi, nous nous transportons immédiatement dans la métaphysique. De cette seule manière, nous lui procurons la possibilité adéquate de se présenter elle-même. <sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> M. HAAR, cf. Exergue du *Cahier de l'Herne: Heidegger*, Paris, de l'Herne, 1983, Coll. «Biblio/essais».

<sup>304</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, p. 41.

La question métaphysique adéquate, est celle de l'expérience de l'être. Mais de quoi est-elle bien constituée pour Heidegger? Qui en fait l'expérience?

C'est l'homme et lui seul qui peut faire l'expérience de l'être car il est, parmi tous les étants, le seul à exister au sens propre du terme. «Seul l'homme est un étant qui ek-siste authentiquement ». <sup>305</sup>

Exister signifie se situer en dehors de l'être, y compris en dehors de soi-même. Exister, c'est donc se trouver ailleurs, mais se trouver quelque part... se trouver là, en dehors de soi. L'être de l'homme devient, par son existence un «se situer en dehors de l'être». <sup>306</sup> Être en dehors de l'être, c'est ce que Heidegger nomme: le néant. Le néant est ce mouvement (en apparence contradictoire) de se retrouver en dehors de son être, et qui par conséquent, permet à l'homme de se découvrir lui-même en tant qu'être au monde. «Il ne faut pas entendre le préfixe *ex-* dans *ex-sistence*[...] comme un éloignement». <sup>307</sup>

Suite à l'expérience du néant, l'homme se retrouve en dehors de lui-même mais, de ce fait, il se trouve aussi. Faire l'expérience du néant, c'est être soi en se retrouvant en dehors de soi.

L'expérience du néant, c'est l'expérience de l'abîme, du tréfonds, du secret de l'être. Le sentiment de solitude absolue de cet abîme est

---

<sup>305</sup> J. SADZICK, *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris, Universitaires, 1963, p. 48, Coll. «Encyclopédie Universitaire».

<sup>306</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>307</sup> M. FROMENT-MEURICE, (Commentaire sur le terme «*ex- sistance*»), dans *Qu'est-ce que la métaphysique?* de M. HEIDEGGER, p. 57.

transcendance car l'homme s'avance ainsi (*ascendere*), seul, au-delà (*trans*) de lui-même. La transcendance de l'homme est terriblement angoissante, car elle engendre l'expérience de se sentir abandonné, de tomber dans un *fond sans fond*. L'expérience du secret de l'être le confronte au mystère angoissant de sa propre solitude.

Ainsi, la transcendance de l'homme, qui est de se situer hors de soi, -comme flottant dans le vide au-dessus de l'abîme-, fait naître l'angoisse. L'angoisse seule dévoile le néant. Citons un extrait de la conférence du philosophe sur la métaphysique:

Que la réalité-humaine (*Dasein*) se trouve de part en part *transie* par le comportement néantisant, voilà qui atteste la manifestation continuelle bien qu'obscurcie, du Néant que l'angoisse seule dévoile en son mode originel. Et là réside le fait que *cette angoisse originelle* soit le plus souvent *réprimée* dans la réalité humaine (*Dasein*). L'angoisse est là. Elle sommeille seulement. Son souffle vibre continuellement à travers la réalité-humaine (*Dasein*): au minimum, à travers la réalité-humaine (*Dasein*) de l'«anxieux», et imperceptible pour les «oui-oui» et les «non-non» de l'affairé; bien plutôt, à travers le secret d'une réalité-humaine (*Dasein*) repliée en soi-même, *avec le plus de persistance*, à travers celle dont le fond est *audace*.<sup>308</sup>

L'angoisse du *rien* fait donc partie de ce que Heidegger nomme *Dasein* et que l'on peut aussi traduire par *réalité-humaine* (de l'allemand) mais qui, chez Heidegger désigne plus l'«être-là». Elle est enracinée dans le néant que révèle l'angoisse. À travers les *affaires* de l'homme trop occupé pour penser, à travers le secret d'un *Dasein* replié en soi-même, cette angoisse est le plus souvent refoulée, mais le néant se dévoile avec le plus de persistance à travers celui dont le fond est audace.

---

<sup>308</sup> M. HEIDEGGER. *Qu'est-ce que la métaphysique?*, p. 61.

Ainsi donc, le néant se dévoile à l'audacieux. Mais qui a le pouvoir d'être audacieux? Celui qui prend un risque, s'aventure et expose sa propre personne. L'audacieux est celui qui prend le risque de se retrouver hors de lui, dans l'inouï, l'inadvenu, le «non encore pensé». Il est «... celui qui se risque quant au fond».<sup>309</sup>

L'audacieux pense le non-pensé; il est celui qui fait violence aux choses; il est un véritable penseur, créateur et philosophe. Pour Boulez, l'audacieux est peut-être celui qui prend le risque d'entendre le son de la harpe (dont le chant appelle doucement le retour à la terre, à la mort) car l'écoute de sa voix nous rappelle notre solitude et semble nous dire qu'un jour, fatalement, nous ne serons plus là pour l'entendre.

Dans l'introduction de *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Marc Froment-Meurice fait resurgir un aspect important de la pensée de Heidegger exprimée dans *Être et Temps* :

Le rapport libre à la tradition de la pensée passe par ce chemin: désapprendre, ce que *Être et Temps* appellera la «destruction» ou mieux la déconstruction [...] Pour Heidegger [...] voici l'unique leçon de ce «jardin d'enfants» [la phénoménologie]: apprendre à désapprendre l'habituel; retrouver un regard neuf, qui va, selon la maxime husserlienne [...] «droit à ce dont il s'agit», droit aux choses mêmes.<sup>310</sup>

En effet, la première page de l'Introduction de *Être et Temps*, montre que la question de l'être est devenue commune et que son emploi généralisé en fait un concept vide de sens. Il parle aussi de la nécessité

---

<sup>309</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'est-ce que la métaphysique?* p. 57.

<sup>310</sup> M. FROMENT-MEURICE, (dans l'Introduction), *Qu'est-ce que la métaphysique?* de M. HEIDEGGER, p. 10.

d'apprendre à revenir en arrière: «apprendre à désapprendre l'habituel» afin de connaître dans le mot «être», la portée fondamentale du terme.

La question de l'être est aujourd'hui tombée dans l'oubli; ... Là même où les Grecs avaient jeté les bases d'une interprétation de l'être, un dogme s'est constitué qui non seulement déclare superflue la question du sens de l'être, mais de plus, légitime qu'elle soit purement et simplement chômée. On dit: l'«être» est le concept le plus général et le plus vide. Comme tel, il résiste à tout essai de définition. Ce concept d'être, le plus général et donc indéfinissable, n'a d'ailleurs pas à être défini. Chacun en fait constamment usage et entend déjà aussi ce qu'il veut dire chaque fois par là. Ainsi ce dont l'énigme incita les anciens à philosopher sans plus leur laisser de répit se trouve devenu pour nous un lieu commun, clair comme le jour [...] <sup>311</sup>

Retrouver un regard neuf qui va droit aux choses mêmes, relève bien de l'apprentissage, voire de l'enseignement qui, ultimement, apprend comment apprendre. Ainsi, Heidegger définit-il clairement l'apprentissage qui est au coeur de la phénoménologie, en présentant un bel exemple:

Apprendre veut dire: faire que ce que nous faisons et ne faisons pas soit l'écho de la révélation chaque fois de l'essentiel... Un apprenti menuisier par exemple, quelqu'un qui apprend à faire des coffres et choses semblables, ne s'exerce pas seulement dans cet apprentissage à manier avec habileté les outils. Il ne se familiarise pas non plus seulement avec les formes usuelles des choses qu'il a à construire. Il s'efforce, quand il est un vrai menuisier, de s'accorder avant tout aux diverses façons du bois, aux formes y dormant, au bois lui-même tel qu'il pénètre la demeure des hommes et, dans la plénitude cachée de son être, s'y dresse. Ce rapport au bois est même ce qui fait tout le métier, qui sans lui resterait enlisé dans le vide de son activité. Ce à quoi l'on s'occuperait alors n'est plus déterminé que par le seul profit [...] <sup>312</sup>

<sup>311</sup> M. FROMENT-MEURICE, *op. cit.*, p. 25.

<sup>312</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 88.

Or, encore une fois, Heidegger s'accorde avec Boulez qui décrit l'enseignant (en l'occurrence Messiaen) comme étant un modèle qui nous révèle à nous-mêmes et qui le fait avant tout par son exemple.

Mais qu'un apprenti menuisier parvienne, dans son apprentissage, à s'accorder au bois et aux choses boiseuses ou qu'il n'y parvienne pas, cela dépend manifestement de la présence de quelqu'un qui lui enseigne chose pareille. Enseigner est, en effet, encore plus difficile qu'apprendre. On le sait bien, mais on y réfléchit rarement. Pourquoi enseigner est-il plus difficile qu'apprendre? Ce n'est pas que celui qui enseigne doit posséder une plus grande somme de connaissances et les avoir toujours disponibles. Enseigner est plus difficile qu'apprendre, parce qu'enseigner veut dire «faire apprendre». Celui qui véritablement enseigne ne fait même rien apprendre d'autre qu'apprendre. C'est pourquoi aussi son action éveille souvent l'impression qu'après lui on n'apprend, à proprement parler, rien. C'est que l'on entend alors inconsidérément par «apprendre» la seule acquisition de connaissances utilisables. Celui qui enseigne ne dépasse les apprentis qu'en ceci, qu'il doit apprendre encore beaucoup plus qu'eux, puisqu'il doit apprendre à «faire apprendre»... Si aujourd'hui -où rien n'est mesuré que sur ce qui est bas et d'après ce qui est bas, par exemple sur le profit- personne ne désire plus devenir enseigneur, cela tient sans doute à ce que cette grande «chose» implique et à sa grandeur même.<sup>313</sup>

Souvenons-nous que c'est par les oeuvres de Debussy, de Webern et de Mallarmé (par leur exemple d'un apprentissage inlassable) et par l'enseignement de Messiaen que Boulez a appris à *désapprendre l'habituel* en rejetant les catégories habituelles de la tradition pour atteindre, au moyen d'un langage nouveau, une pensée musicale extraordinaire basée sur le matériau sonore. Mais s'il faut inverser les valeurs et désapprendre l'habituel, doit-on conclure que plus rien n'est sens? Que plus rien ne fait sens? Bien au contraire! Le chemin heideggérien de la pensée se trace un passage dans le non frayé; il ne peut être entièrement

<sup>313</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 89.

explicable quoiqu'il soit plénitude et bien qu'il sollicite la grandeur humaine. Néanmoins, le chemin de pensée heideggérien demeure inexplicable. «L'unique, le rare, le simple, bref ce qui, dans l'histoire, est grand, ne va jamais de soi; il reste toujours inexplicable». <sup>314</sup>

Dans l'exergue de *Chemins qui ne mènent nulle part*, Heidegger compare la pensée à une forêt. Il professe que les chemins de cette forêt, même s'ils ne mènent nulle part et même s'ils sont encombrés de broussailles et s'arrêtent soudain dans le non frayé, ne sont pas des *culs-de-sac* stériles. Le défrichage des chemins de la pensée appelle au déboisement d'une clairière de pensée d'où éclôt, pour et par l'homme, l'être des étants. Il s'agit, comme l'analogie de la transformation de la forêt en clairière par le déboisement, d'un dévoilement de ce qui était potentiellement présent, mais insaisissable.

L'interprétation heideggérienne de l'éclosion de l'être dans la *clairière* de la pensée, est l'essence de la vérité. Citons à ce propos un extrait du chemin de pensée écrit par M. Froment-Meurice dans son Introduction à *Qu'est-ce que la métaphysique?* et portons une attention particulière au rapport étymologique grec entre le non oubli (la pensée) et la vérité.

Il faut ici rappeler que le mot même de «clairière» -au sens du dégagement, et non de l'illumination- désigne, pour Heidegger, l'essence de la vérité [...] Oubli c'est, en grec Lèthé [...] ce qui, en grec, se nomme «vérité»: ἀλήθεια [alèthéia]. Arracher les choses à leur occultation; «sauver les phénomènes» [Aristote] [...] Le penseur trouve la voie... seulement

---

<sup>314</sup> M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 109.

s'il est suffisamment engagé dans l'impénétrable, dans le buisson touffu de questions à *dégager*. Du chemin correctement fait, c'est-à-dire sans souci d'aller au «but», surgit la voie de l'affaire [non frayé; non-pensé]. Mais l'affaire, précisément, n'est pas déterminée à l'avance. Elle n'est rien de spécial. «Tout fait l'affaire»\*, en un sens, «pourvu que l'on ne prenne rien pour base». Le chemin «fait» l'affaire, comme l'affaire, chemin faisant, se fait.<sup>315</sup>

Comme Boulez, nous croyons qu'il existe une invariable certitude d'écriture concernant l'acte de la composition musicale et que «tout fait l'affaire», en autant que ce tout ne soit pas n'importe quoi. «Il y a un moment où, parmi toutes les possibilités, il faut que j'en choisisse une et que je sois absolument certain de mon choix.»<sup>316</sup>

*Lèthé*, c'est l'oubli. *Alèthéia*, c'est la vérité. En ajoutant le préfixe *a* qui est dans un rapport de négation envers *lèthé*, on obtient *alèthé*, duquel provient le mot *alèthéia* et qui signifie non oubli ou vérité. La vérité, c'est le contraire de l'oubli. La vérité, c'est le non oubli ou le fait de penser; penser la chose qui n'est pas oubliée, mais qui est considérée pour elle-même en tant que phénomène, en tant que matériau non-oublié. La vérité est présence à laquelle on pense. L'oeuvre d'art *Éclat* nous montre et nous oblige à considérer la matière qui la constitue dans sa présence.

---

\* Le «Tout fait l'affaire» de Heidegger oblige, en quelque sorte, à un acte de liberté dans le choix d'une possibilité.

<sup>315</sup> M. FROMENT-MEURICE, (dans la présentation de) *Qu'est-ce que la métaphysique?*, de M. HEIDEGGER, p. 16.

<sup>316</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 15.

Mais la partition d'Éclat (de simples feuilles de papier sur lesquelles on peut voir des traits de crayon) semble banale. La partition fermée est semblable à une partition comme les autres, ou à un livre quelconque; ouverte, les notes qu'on y trouve ressemblent à d'autres notes déjà rencontrées, et les instruments de musique sont ceux que nous connaissons: piano, flûte, violoncelle, etc. La partition, rangée dans la bibliothèque ou traînant sur un bureau, est un objet quelconque, comparable, en tant qu'objet, à n'importe quel objet se trouvant dans la bibliothèque ou laissé dans un coin de notre maison.

Toutes les oeuvres sont ainsi des choses par un certain côté [...] peut-être sommes-nous choqués par cette vue assez grossière et extérieure de l'oeuvre [...] Mais l'expérience esthétique, si souvent invoquée, ne peut pas non plus négliger la chose qui est dans l'oeuvre d'art [...] Dans le tableau, il y a la couleur, dans les oeuvres de la parole et du son (poésie et musique), il y a la sonorité. Le caractère de chose est même à ce point dans l'oeuvre d'art qu'il nous faut plutôt dire: le monument est dans la pierre; la sculpture sur bois est dans le bois; le tableau est dans la couleur; l'oeuvre de la parole est dans le phonème; l'oeuvre musicale est dans le son.<sup>317</sup>

Heidegger montre que la question de l'origine de l'oeuvre d'art devient moins abstraite lorsque l'on s'interroge sur la choséité de l'oeuvre, sur la matière dont elle est constituée. Le philosophe est cependant toujours conscient du caractère de transcendance que revêt l'oeuvre d'art, de ce

---

<sup>317</sup> M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 15-16.

qui peut nous transporter au-delà des frontières du matériau artistique. Mais il tient à faire comprendre que ce caractère dépend d'abord de son support matériel... que la transcendantalité (signification plus riche que la seule matière) relève en tout premier lieu, de ce dont il est constitué. Cette choséité de l'oeuvre en apparence banale, ce support matériel semblable à un autre révèle néanmoins ce qui le différencie d'une simple chose.

L'oeuvre d'art est bien une chose... mais elle dit encore quelque chose d'autre que la chose qui n'est que chose [...] elle est allégorie. Autre chose encore est réuni, dans l'oeuvre d'art, à la chose faite [...] L'oeuvre est symbole [...] Il semble presque que la choséité soit, dans l'oeuvre, comme le support sur lequel l'autre -c'est-à-dire le propre de l'oeuvre- est bâti. Et n'est-ce pas précisément cette choséité de l'oeuvre que l'artiste crée grâce à son métier? <sup>318</sup>

Le côté *chose* de l'oeuvre: le support matériel est donc essentiel pour que l'oeuvre dise «quelque chose d'autre que la chose qui n'est que chose». Le support matériel d'*Éclat* est précieux; il a été minutieusement choisi. Par le langage de son matériau, l'oeuvre dit «autre chose».

Les 15 instruments musicaux nécessaires à l'exécution d'*Éclat*, ont justement été choisis selon des critères de résonnances spécifiques. Neuf instruments possèdent des résonnances plus ou moins longues (le son du piano ou du vibraphone résonne plus longtemps que celui de la guitare) et six instruments ne possèdent une résonnance qu'à la condition d'être soutenus par le souffle ou par un archet (trompette et

---

<sup>318</sup> M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 16-17.

violoncelle, par exemple). Le travail de composition fut réalisé en fonction des qualités musicales particulières à chaque instrument.

La volonté de Boulez est de laisser être l'objet sonore selon son mode de déploiement. Le musicien rencontre indéniablement le caractère d'originalité défini par Heidegger au début de son texte sur *«L'origine de l'oeuvre d'art»*.

Force nous est donc, de constater que le matériau musical est essentiel chez Boulez; toute l'oeuvre est d'ailleurs construite à partir de lui. Il l'a créée à partir des paramètres de résonnances et de timbres des instruments. L'oeuvre, qui se présente sous forme sonore, est entièrement déterminée par le matériau musical qui possède par sa nature propre, telle ou telle sonorité. Boulez rejoint ainsi Heidegger qui dit que «l'oeuvre musicale est dans le son».

Le règne du complexe forme-matière, à partir duquel la pensée est représentative (car elle se représente d'avance le produit fini), pourrait-il, suivant les considérations heideggériennes sur l'être et celles de Boulez sur son oeuvre, faire place au règne d'un complexe matière-forme où la pensée serait plus présentative? L'asservissement des choses par l'envahissement de la pensée utilitaire peut-il être supplanté par une pensée moins avilissante qui laisse aux étants la latitude de se dire? La façon habituelle de penser les choses, fut orientée par le complexe forme-matière qui particularise essentiellement le produit et non tout étant. Par contre, le bloc de granit ou l'objet d'art ne peut être appréhendé en vérité avec ce mode de la pensée.

Par la transformation de la matière dans un but utilitaire, l'homme affiche sa supériorité sur elle et sur les étants qu'il façonne en général. L'essence du produit devient ainsi la base de la pensée de la domination de l'étant.

L'oeuvre *Éclat* ne relève pas de cette pensée. Elle ne fut pas écrite comme les oeuvres classiques, dans un certain but utilitaire et afin de servir la pensée de l'homme.

Pour *Éclat*, les instruments n'ont pas été choisis dans le but de servir une pensée. C'est dans de tels cas qu'un dialogue devient possible entre la matière musicale et le *Dasen*. L'utilité n'est pas l'éclair fondamental à partir duquel la composition est pensée; elle n'est pas un produit fabriqué pour quelque chose, sinon pour l'écoute de l'être du matériau sonore. Ainsi matière et forme ne sont plus des déterminations du matériau; matière et forme sont pensées à partir de l'étant. Entendons-nous bien: il ne s'agit pas passivement de l'oeuvre pour l'oeuvre ou de l'art pour l'art, mais de quelque chose de beaucoup plus profond. Il est question d'une transformation dans la manière de penser l'étant. Cette métamorphose part d'une attitude active et d'une pensée en évolution.

Chez plusieurs personnes, le complexe forme-matière (entendu comme déterminant le produit) est devenu la structure pour penser tous les étants, dans un but de transformation, de manipulation susceptibles de servir leurs intérêts.

Le grand malheur est que la manipulation de la matière s'applique aussi à la domination des hommes. et que souvent dans l'histoire, ce mode de structure de pensée sert une minorité d'humains au détriment d'une majorité. Dans la *Dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer s'insurgent contre la domination puissante de la culture et de la technique sur la société, qui équivaut, en fait, à la domination de ceux qui la possèdent (cette société) économiquement.

Mais ce que l'on ne dit pas, c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement. De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même... Les talents appartiennent à l'industrie bien avant qu'elle ne les présente: sinon, ils ne s'intégreraient pas si facilement.<sup>319</sup>

La pensée utilitaire a fréquemment soutenu l'instinct de domination des humains les mieux placés socialement pour se faire respecter. Il faut voir, en tête de liste, les dirigeants des puissantes industries.

Le mode actuel de penser la relation avec les étants sur une base utilitariste et économique, n'est-il qu'une étape dans l'histoire de la phénoménologie de l'esprit? Peut-on désormais tenter de s'orienter vers un nouveau mode de penser l'étant, de penser la valeur des humains sur une autre base que sur celle acquise par le mode de penser le produit dans son rapport avec le caractère d'utilité? Peut-on actuellement, saisir autrement le complexe forme-matière?

---

<sup>319</sup> T. W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 130-131.

En proposant *Éclat* comme modèle, Boulez montre (à l'instar de Horkheimer et d'Adorno), qu'il s'insurge contre la domination de la culture et de la technique sur la société, et de ce fait contre la domination de ceux qui la possèdent économiquement. Des 15 instruments musicaux essentiels à *Éclat*, aucun ne domine les autres, pas plus que le chef ne domine les instrumentistes, car il doit y avoir ce jeu d'actions et de réactions à l'intérieur duquel il n'y a, véritablement, ni perdant ni gagnant, mais tout simplement émergence de ce qui constitue fondamentalement l'oeuvre: les résonnances particulières des matériaux sonores, leurs timbres respectifs et leurs interactions harmoniques au moment de leurs désinences. Ces moments de l'oeuvre que sont les fragments au caractère contemplatif, n'ont aucunement la valeur de tape-à-l'oeil, ou de ce que l'on pourrait appeler tape-à-l'oreille décrié dans *La dialectique de la raison*. L'oeuvre *Éclat* ne fait pas partie de «l'industrie culturelle». La variation budgétaire ou l'idée musicale dont elle est issue, n'a rien à voir avec la signification du produit lui-même. *Éclat* prend même une position complètement opposée à cela, car sa composition fut réalisée en fonction des qualités musicales des instruments qui constituent en eux-mêmes le produit. *Éclat* s'oppose aussi à la notion d'une trajectoire que l'on pourrait considérer comme importante, mais dont elle ne serait que la somme d'événements «stupides». Boulez parle d'une trajectoire qui, lorsqu'on en fait le tour, va du plus simple au plus complexe ou du plus complexe au plus simple, mais qui garde toujours un sens, peu importe l'ordre adopté. À l'intérieur des fragments musicaux, la trajectoire est ainsi évolution et

ce, tout en continuant de s'insérer dans une trajectoire plus générale de l'oeuvre entière. Plus de prédominance de l'effet, plus d'exploit tangible (une virtuosité instrumentale excessive, par exemple), plus de détails techniques drainant l'énergie des interprètes mais bien, toujours, la constance de l'idée, la présence des matériaux sonores et l'importance accordée à la vie des sons. C'est ici enfin, qu'*Éclat* prend tout son sens et donne à la musique de nouvelles lettres de noblesse en nous présentant des sonorités, en présentant sa matière comme le fondement de la musique.

Nous touchons aux critères originaux de la musique. La place est à l'objet sonore et par ce fait, au questionnement heideggérien sur l'origine de l'oeuvre d'art, au questionnement qui réfère constamment à la choséité de l'oeuvre, à la matière dont elle est constituée. Pierre Boulez n'a pas travaillé la matière sonore dans le but de l'asservir à sa pensée. La matière, au contraire, a fait penser le compositeur. Là, s'ouvre le dialogue entre la chose et la pensée.

Aller chercher chez Heidegger et Boulez ce qui peut devenir la base d'une nouvelle phénoménologie, c'est s'aider à évoluer vers un monde nouveau. C'est se dépayser quant au mode traditionnel de penser, mais c'est s'acheminer vers une *autre histoire*.

Le dépaysement heideggérien nous conduit tout à la fois sur place, loin en arrière et en avant. Il nous dérange, de là où nous croyons être, du séjour accoutumé, dans la familiarité des choses bien connues. Il recule vers l'initial et l'originel, en deçà du passé le plus vieux et de l'histoire elle-même. Il avance vers l'avenir le plus éloigné, annonçant une

rupture, un tournant et la possibilité d'une «autre histoire» au-delà de la déconstruction de l'acquis et de l'achèvement technologique de la métaphysique, que nous endurons aujourd'hui.<sup>320</sup>

Le philosophe et le musicien ont tous les deux une pensée présentative de l'objet et non pas une pensée de représentation. Quel lien unit Heidegger à Boulez? Il s'agit du phénomène; phénomène sonore chez l'un (Boulez), apparaît chez l'autre (Heidegger). Le rapprochement à faire entre les deux auteurs concerne la pensée présentative, une pensée de présence de l'objet.

Heidegger sait que la question de l'essence de l'art demande à être cherchée dans l'oeuvre elle-même: «Pour découvrir l'essence de l'art résidant réellement dans l'oeuvre, nous allons rechercher l'oeuvre réelle et l'interroger sur son être».<sup>321</sup>

C'est donc dans la matière musicale que l'on doit chercher l'essence de l'oeuvre. Extrapoler la pensée de Heidegger, c'est s'appliquer à rechercher le sens de l'art musical dans l'objet résonnant.

Concernant la harpe, dans la partition d'*Éclat*, ne peut-on pas lire au chiffre 3:

Commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne rejoue plus) [Indépendamment des autres instruments].<sup>322</sup>

<sup>320</sup> M. HAAR, dans *Cahier de l'Herne: Heidegger*, p. 10.

<sup>321</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 15.

<sup>322</sup> P. BOULEZ, *La partition d'Éclat*. Consulter ANNEXE C.

Pourquoi ne pas rejouer le point de départ? Parce qu'il marquerait le point d'arrivée. La circularité de la pensée ne correspond pas à une circularité fermée mais à une évolution vers une autre pensée qui n'est pas encore pensée: qui est en devenir. De quel sens la liberté de commencer à l'un des points marqués d'une flèche peut-elle être investie? D'une correspondance entre le harpiste et son instrument. D'une action qui évolue librement à chaque exécution. Évolution due à la pensée du musicien transformé grâce au dialogue avec la harpe. Le matériau musical agit sur la pensée qui deviendra à son tour agissante, choisissant vraisemblablement un nouveau point de départ à la prochaine exécution de l'oeuvre. La pensée est alors active. Comme nous le rappelle Heidegger: «Penser, ce n'est pas ne rien faire; la pensée est elle-même en soi l'action dans son dialogue avec le monde entendu comme destin». <sup>323</sup>

Résumons notre récente argumentation à propos du parallèle établi entre la pensée de Boulez et celle de Heidegger. Chez les deux la pensée doit être active. Il s'agit d'une pensée qui ne fait pas rien comme on serait peut-être porté à le croire *a priori* lorsqu'on lit sur la pensée chez Heidegger.

Avec Boulez, la pensée active est une écoute active, par le fait même une pensée qui va se développer à partir du matériau sonore. Pour Heidegger, la pensée active situe l'être-là en présence de l'être de l'étant. Cette dite pensée active, par la présence de l'être sera une plus grande

---

<sup>323</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, (Citation extraite de la jaquette du livre).

conscientisation du «moi dans le monde». Cette pensée active n'est pas de faire toute sorte de choses, ou n'importe quoi tel un fou qui se lancerait partout; non, elle est entendue dans un dialogue avec le monde comme destin, c'est-à-dire de plus grande conscientisation de soi, une pensée transformante qui va donner à l'être humain une profonde conscience de soi. C'est le même tableau que nous retrouvons chez Pierre Boulez: le fait d'écouter le matériau sonore nous renvoie à notre propre image, à une transformation de soi qui nous rend encore plus conscients, comme chez Heidegger, de notre être-là dans le monde.

Le matériau musical (en l'occurrence la harpe, au chiffre [3] d'*Éclat*) est ce monde qui laisse entendre le destin de l'oeuvre, sa manière d'être à chaque fois différente. *Éclat*, à l'instar du monde, change. Lors d'une autre exécution, ce sera la même oeuvre, la même harpe, le même monde mais métamorphosé, transformé, évolué.

Et si, afin de ne rien laisser passer de fondamental, nous retournons au tout premier livre de Boulez *Penser la musique aujourd'hui*, on remarque qu'il nous instruit effectivement sur la pensée musicale du compositeur, mais en vain cherchons-nous un lien direct avec la métaphysique heideggérienne. Mais il faut aussi noter que ce livre est très important, car il exprime avec des mots, le fondement technique du langage musical de Boulez et d'où origine, en musique cette fois, *Éclat*: notamment dans la réciprocité nécessaire entre l'imagination et l'intelligence. La technique d'écriture doit être forgée par l'imagination mais elle doit aussi servir à forger l'imagination qui, méditant sur ses

propres découvertes, peut créer autre chose et aller de l'avant: se tourner résolument vers l'avenir.

La «technique» n'est pas, en effet, ce poids mort que l'on doit traîner après soi [...] Elle est ce miroir exaltant que l'imagination se forge, qui lui renvoie ses propres découvertes [...] Que notre imagination aiguise notre intelligence, et que notre intelligence assure notre imagination: sans cette réciprocité d'action, l'investigation [la composition] a toute chance d'être chimérique.<sup>324</sup>

Dans ce livre, avant de réfléchir sur la musique des années soixante, Boulez entreprit d'indiquer le point faible de la pensée musicale de l'après-guerre. Dès le début des considérations générales, l'auteur indique «[...] la faiblesse de pensée et le manque total d'études sérieuses à partir des textes [musicaux] ».<sup>325</sup>

Lorsque Boulez parle d'études, il fait référence à une analyse rigoureuse des partitions musicales. L'analyse n'a «[...] d'intérêt véritable que dans la mesure où elle est active et ne saurait être fructueuse qu'en fonction des déductions et conséquences pour le futur».<sup>326</sup>

Mais Heidegger, quant à lui, n'a jamais publié d'écrits sur l'art musical. Les quelques phrases sur la musique que nous lui connaissons, furent écrites à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart. Le philosophe y avoue ne pas avoir la qualité nécessaire pour éclairer l'oeuvre de Mozart. Il préfère citer une lettre du musicien (lettre que nous présentons, annexe I) qui souligne que les pensées musicales

---

<sup>324</sup> P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 167.

<sup>325</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>326</sup> *Op. cit.*, p. 12.

lui [Mozart] viennent suivant la sonorité des divers instruments. Heidegger veut montrer par cette référence, que le langage de la musique apporte à Mozart les pensées qui lui servent pour la composition\*.

Heidegger s'est, par contre, attardé à l'oeuvre artistique du poète Georg Trakl. Comme en témoigne le texte *Situation de Georg Trakl* dans *Acheminement vers la parole*, l'étude de l'oeuvre poétique est plus étendue que l'étude de l'oeuvre musicale. Ici, fidèle à lui-même, Heidegger ramène l'essence de l'art au *Dichten* (composer) au sens large du mot:

L'art ne se limite jamais à des messages verbaux, ni même à des formes, si belles soient-elles; encore moins à des impressions «exprimées» ou non; si l'on rapporte l'art à la langue, il faut se souvenir que la langue n'a pas seulement une tête mais un corps, qu'elle ne l'«a» pas mais qu'elle l'est, aussi vivante qu'une fleur (ainsi que dit Hölderlin) ou la pomme de Cézanne, nullement figée en une oeuvre définitive et imposant son «dernier mot». Par exemple, que faudra-t-il dire du nombre croissant d'oeuvres d'art moderne dont le titre est «sans titre»? On peut bien sûr y voir la nécessaire conséquence de l'abandon, par l'art abstrait, de toute référence à un objet réel à représenter. Mais il y a là plus que le dédain d'un art vis-à-vis de tout réalisme.<sup>327</sup>

En effet, pour Heidegger, même l'art résolument réaliste est quelque chose de plus qu'une copie de la réalité.

[...] même le tableau en apparence le plus réaliste est toujours autre chose qu'une simple copie de la réalité. Souvenons-nous du tableau de Magritte représentant une pipe et qui s'intitule : *Ceci n'est pas une pipe*.<sup>328</sup>

---

\* Lettre de Mozart: consulter ANNEXE J.

<sup>327</sup> M. FROMENT-MEURICE, «L'art moderne et la technique», dans *Cahier de l'Herne: Heidegger*, pp. 316-317.

<sup>328</sup> M. FROMENT-MEURICE, *op. cit.*, p. 317.

Fondamentalement, le dire poétique et le dire artistique ne diffèrent pas. Ces dires représentent quelque chose de plus que la copie d'une réalité quelconque. Ils ont des caractères d'unicité. Ces dires uniques, sont plus que la parole du poème; plus que la forme de l'oeuvre. Ils sont le dialogue de la pensée avec l'oeuvre. C'est pourquoi l'expression de *chemin de pensée* est si importante chez Heidegger.

L'expression «chemin de pensée» est de Heidegger lui-même. On l'emploie pourtant à tort et à travers. *Chemin de pensée* ne veut pas dire: itinéraire, progression vers un but. Lorsqu'on parle ainsi du «chemin de pensée» heideggérien comme d'un «cheminement vers l'être», on s'expose à ne rien comprendre à l'affaire de cette pensée. «L'être» n'est pas un but vers quoi irait la pensée [...] Une oeuvre d'art, par exemple, «mûrit». Elle prend non pas «du» temps, mesurable en laps de temps, en «étapes», mais *le* temps [...] Songeons à l'oeuvre d'un Cézanne. Ici un pays est à l'oeuvre. Une présence se donne - non seulement l'espace de sa visibilité, mais d'abord le temps, son propre temps.<sup>329</sup>

La philosophie de Heidegger se développe autour de la question du sens de l'être mais ce sens tourne, lui-même, autour de la question du *chemin de pensée* qui prend racine dans la question du langage. Nous rappelons cette citation: «[...] ce n'est qu'autant que l'homme parle qu'il pense et non l'inverse».<sup>330</sup> Le langage est ainsi le moteur de la pensée.

L'oeuvre d'art, en tant que langage, peut donc contribuer au cheminement de la pensée. Mais quel est donc le fondement du langage? C'est l'expérience de l'être; c'est la conscience de soi et de l'autre.

<sup>329</sup> M. FROMENT-MEURICE, dans l'Introduction de *Qu'est-ce que la métaphysique?*, de M. HEIDEGGER, pp. 15-16.

<sup>330</sup> M. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 9.

Avoir la conscience de l'autre, c'est pouvoir le nommer... et là, commence la pensée. On peut lire, dans *L'expérience de la pensée*: «Si le courage de la pensée vient d'un appel de l'Être, ce qui nous est dispensé trouve alors son langage». <sup>331</sup>

Et Denise Brihat rapporte la phrase de Heidegger:

L'expérience de l'être, c'est-à-dire la parole originelle, est le fondement du langage, aussi doit-on partir du langage pour entendre la voix de l'être, et c'est surtout dans le dire le plus disant, la poésie (*Ursprache*) [langue de l'original] que nous l'écouterons. <sup>332</sup>

Le langage (le langage musical entre autres) est ainsi le moteur requis pour que se rejoignent l'être et la pensée. C'est ici que le dialogue émerge. C'est là que la communication entre le sujet et l'objet, entre l'humain et l'étant, apparaît. Lorsqu'il y a dialogue, il y a adéquation entre l'expérience de la pensée et l'expérience de l'être; pensée et être sont ainsi étroitement reliées.

Le *dire de l'Être* et *l'être du dire* se trouvent alliés d'indissoluble façon. «Sprache und Sein» -langage et être -, tel est le thème qui servira d'initiation à la pensée et qui demeurera comme le secret moteur de son développement, même si au départ son action fut latente, souterraine et confuse, et l'alliance entre la pensée de l'Être et le dire du langage ira s'approfondissant et se raffermissant, si bien que l'Ontologie heideggérienne est depuis ses origines ce que le mot lui enjoint d'être: l'effort pour faire dire à l'Être son propre dict [...]. <sup>333</sup>

<sup>331</sup> M. HEIDEGGER, *Question III*, pp. 15-16.

<sup>332</sup> D. BRIHAT, *op.cit.* p. 40.

<sup>333</sup> A. L. KELKEL, *La légende de l'être: Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, J. Vrin, 1980, pp. 14-15.

Faire exprimer par l'étant son propre langage, est bien l'effort fourni par Boulez à travers le matériau musical d'*Éclat*. Boulez est celui qui prend le risque de se retrouver dans l'inouï, le non encore pensé, l'*audaceux* (d'après la définition de Heidegger). Avec *Éclat*, il nous place en face d'un matériau musical pour en entendre la vie, c'est-à-dire l'être. Le musicien exprime l'idée d'une profondeur intérieure des sons qui ont quelque chose à nous dire au sujet de leur propre existence. Citons encore ces paroles de Boulez:

[...] d'entendre des sons, d'entendre la vie intérieure des sons, de voir comment ces sons se développent, se transforment, s'accroissent, peuvent mourir aussi... je crois qu'il ne s'agit pas du tout, à ce moment là, d'une attitude passive vis-à-vis du matériau musical. Je crois qu'il s'agit de quelque chose de beaucoup plus profond que cela.<sup>334</sup>

Est-il permis de placer ensemble ce «quelque chose de beaucoup plus profond que cela» et l'expérience de l'Être? Boulez fait résonner le matériau musical pour que nous prenions le temps d'écouter ce qu'il a à nous dire. Par le langage des sons, Boulez se fait-il le gardien, le berger de l'être, permettant au matériau de dire son propre *dicté*? Il est du destin de l'homme de faire jaillir de l'étant son être.<sup>335</sup> Le musicien rencontre-t-il, par son oeuvre, les exigences de Heidegger quant à son destin d'homme?

Pour le philosophe, la grandeur essentielle de l'homme consiste à suivre son destin, à trouver:

<sup>334</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical/Éclat*, cassette audio.

<sup>335</sup> M. HEIDEGGER, *Question III*, p. 101.

[...] la convenance propre [le moyen] de son essence, correspondant à ce destin; car, suivant ce destin, il a, en tant que celui qui ek-siste, à veiller sur la vérité de l'Être. L'homme est le berger de l'Être [...] L'Être est Ce qu'il est. Voilà ce que la pensée future doit apprendre à expérimenter et à dire.<sup>336</sup>

Boulez veille sur la vérité de l'être. Il en est à la fois le berger et le créateur par son oeuvre. Avec *Éclat*, il fait oeuvre de vérité car il n'oublie pas l'objet, le matériau sonore. Il compose à partir du langage du matériau donc à partir de la vérité de l'étant. Par là, le *Dasein* Boulez donne aux phénomènes sonores l'aspect sacré d'apparaître en vérité.

### **3- Une philosophie renouvelée de la musique**

#### **3.1 Le matériau artistique: l'esprit et le style de l'oeuvre musicale**

Le matériau artistique est ce qui constitue phénoménologiquement l'oeuvre. Le matériau de l'oeuvre d'art est ce qui nous apparaît en premier. Il est ce de quoi l'oeuvre est faite. Il peut s'agir de peinture, par exemple, de marbre ou de bois. Dans le cas de la musique, on dit d'une oeuvre qu'elle a été écrite pour piano, pour quatuor à cordes ou pour orchestre. Le matériau d'une oeuvre musicale est ainsi ce par quoi l'oeuvre est perceptible. L'instrument de musique est le moyen à travers lequel l'oeuvre musicale se laisse écouter. Mais où est l'oeuvre? Est-elle ailleurs que dans la perception des vibrations sonores? Non. Elle est

---

<sup>336</sup> M. HEIDEGGER, *Question III*, p. 101.

bien là. Il ne faut pas rechercher l'oeuvre ailleurs que dans la perception auditive.

L'oeuvre d'art se transmet par les sons du piano, des instruments du quatuor ou de l'orchestre. Ces sons sont l'oeuvre; l'oeuvre est véritablement la perception que nous en avons. Il n'y a pas d'oeuvre pour nous, en dehors de ce que nous entendons d'elle. Son support matériel (le matériau sonore) donne entièrement vie à l'oeuvre.

La matière, le matériau physique forme l'oeuvre, un peu comme la matière dont est constitué le corps humain forme l'humain. Mais, contrairement à l'être humain qui est corps et esprit (et même si l'on s'entend parfois chez les musiciens pour dire que l'oeuvre a un esprit «il faut jouer l'oeuvre dans le bon esprit; faites ressortir l'esprit de la pièce etc.»), seul le corps de l'oeuvre, appartient à l'oeuvre; seul le matériau qui forme l'oeuvre est l'oeuvre; l'oeuvre n'est dotée d'aucun esprit.

L'esprit que l'on y trouve et qui peut porter divers noms comme: «caractère, force, vie de l'oeuvre» n'est rien d'autre que le propre esprit de celui qui compose, qui interprète, qui perçoit. Il n'est autre que l'esprit humain. N'entendons-nous pas parfois dire: «Cette pièce n'a pas de vie, pas d'élan. Elle n'a aucune force, aucun esprit...»? Pourtant, la même pièce musicale interprétée par un autre artiste pourrait ne soulever aucun commentaire négatif, voire même charmer et enthousiasmer les auditeurs. Que s'est-il passé? La vie, l'élan, la force ou l'esprit de l'oeuvre furent traduits par l'artiste qui ressentait lui-même cette présence de vitalité dans l'oeuvre.

L'artiste pourra ainsi *rendre* une pièce, la dire vraiment aux auditeurs à la condition qu'elle lui dise quelque chose à lui; à la condition qu'il se rejoigne lui-même dans la pièce; à la condition qu'il soit en mesure de se dire, de se découvrir à lui-même par l'oeuvre, de dialoguer avec lui-même à travers l'oeuvre. Il faut que l'artiste soit en mesure de faire jaillir son propre esprit durant l'interprétation, c'est-à-dire sa façon de saisir sa pensée musicale par le corps de l'oeuvre, à travers le matériau qui forme l'oeuvre.

L'artiste doit exister au sens heideggérien du terme. Pour se trouver en harmonie avec elle, il doit se situer près de l'oeuvre, en dehors de son *soi* habituel: là l'expérience de l'être paraît manifeste. Il ne s'agit donc pas d'une pensée matérialisée au sens d'une autonomie de l'oeuvre, mais bien au sens de l'esprit. L'esprit a la possibilité de penser l'être. Heidegger le nomme *Dasein*, et il nécessite la répétition d'un problème fondamental. La teneur de l'être du *Dasein* implique une transformation perpétuelle du problème considéré, tout en lui conservant son contenu authentique. La notion d'être chez Heidegger, rencontre d'ailleurs la notion d'oeuvre véritable chez Boulez. Effectivement, pour Boulez l'oeuvre *Éclat* doit conserver son contenu authentique et tenant, transformer sans cesse, à chaque exécution les fragments musicaux qui s'y confinent.

Le discours de Boulez est de teneur heideggérienne lorsqu'il explique la liberté du chef et des musiciens dans le déclenchement des fragments musicaux, et expose le jeu fondamental entre l'action et la réaction

dans l'oeuvre, qui fait que la musique acquiert une tension qu'il lui serait impossible de contenir, si tous les paramètres musicaux étaient entièrement fixés d'avance.

J'ai vu quelques fois, par précaution, certains chefs qui ont fait cette pièce et qui ont mis tout dans l'ordre; eh! bien, l'espèce d'excitation du jeu est absente à ce moment-là parce que l'on sait ce qui se passe et, si je l'ai écrit moi, personnellement, justement pour qu'on ne sache pas ce qui se passe avant c'est spécialement pour inclure dans le jeu cette espèce d'excitation du dernier moment.<sup>337</sup>

Le souhait de Boulez, est bien de conserver l'oeuvre authentique, et cette conservation inclut la libération et la sauvegarde de la force intérieure qui est à la source de son essence...

Il y a, cependant, une autre façon de parler du matériau, et c'est en tant que *langage compositionnel* d'une oeuvre. Ce matériau est pour ainsi dire, l'ordre caché de l'art: la disposition intrinsèque de la pensée artistique qui s'est matérialisée. Ce matériau détermine le style de l'oeuvre. C'est en fonction de la disposition des lignes sur un tableau que l'on reconnaît le style cubiste, le style surréaliste, etc. et non en regard de son matériau *brut*: de cadre, de toile et de peinture.

L'oeuvre musicale est ainsi écrite selon un style et celui-ci est défini par le choix du matériau interne de l'oeuvre: du langage musical choisi. Le matériau incarne ainsi la structure interne de l'oeuvre. Emploie-t-on la série, que l'on est un compositeur de musique de style sériel. Travaille-t-on avec des cellules musicales qui se répètent, s'additionnent

---

<sup>337</sup> P. BOULEZ, *Le temps musical / Éclat*, cassette audio.

en ne se modifiant que de façon souvent presque imperceptible, que l'on peut être qualifié de compositeur de style minimaliste, etc.

Mais le matériau définit-il le style ou, au contraire, le style est-il premier et appelle-t-il, en conséquence, l'usage d'un certain matériau? On a ici affaire à un mouvement d'oscillation entre deux causes dont ni l'une ni l'autre n'est toujours première. En fait, ni le style ni le matériau ne peuvent devenir effectifs l'un sans l'autre. Il n'y a virtuellement ni premier ni dernier mais bien, de la part du compositeur, un mouvement de saisie globale de la pensée musicale qui l'oriente vers un langage «x». Généralement, les artistes tendent à s'exprimer avec les matériaux, les styles de leur époque.

Il faut reconnaître que, dans la faveur des grands artistes, la logique du matériau a bénéficié d'une certaine avance sur le style, s'activant à le définir en quelque sorte. Les matériaux qu'ils utilisent, orientent les artistes vers un style, mais en définitive, ce style est souvent un prétexte pour la création de l'objet d'art.

Les grands artistes n'ont jamais été ceux qui incarnaient le style le plus pur et le plus parfait [...] [ils] ont conservé leur méfiance à l'égard du style et lorsque des questions décisives étaient en cause, ils s'en sont tenus moins au style qu'à la logique de l'objet.<sup>338</sup>

L'histoire de Jean-Sébastien Bach illustre à merveille comment la logique de l'objet (l'orgue, en l'occurrence) a pu avoir un impact sur son style et influencer sa manière de jouer.

---

<sup>338</sup> T. W. ADORNO et M. HORKHEIMER. *op. cit.*, p. 139.

On sait [...] comment il [Bach] procédait lorsqu'il se trouvait devant un orgue qu'il essayait pour la première fois. Il en tirait tous les registres et se lançait dans une éclatante *intrada*. *Pour voir si les poumons sont solides*, disait-il. Après quoi, si l'instrument lui plaisait, il choisissait un thème, se laissait aller, préludait, improvisait une fugue, en variant à l'extrême les registres, passait à un choral, traitant toujours le même thème qu'il développait en trois ou quatre parties, puis concluait sur une nouvelle fugue souvent enrichie de contre-sujets [...]<sup>339</sup>

Ailleurs on peut lire:

Il avait bouleversé la technique du jeu au clavier en inaugurant l'emploi du pouce. Auparavant on n'utilisait de préférence que les quatre autres doigts, tout l'art consistant dans la dextérité des chevauchements. D'où découlait une écriture plus simple, notamment dans les accords [...] Bach, assez dédaigneux des usages et des canons du «beau style» alors à la mode, comprit très vite quel prodigieux enrichissement découlerait de l'emploi régulier de ce doigt. Tout y gagnait: technique instrumentale et musique.<sup>340</sup>

Malgré le développement de la technique du clavier, il ne faut pas oublier que Bach ne tombe jamais dans une virtuosité creuse mais que:

Tout chez lui est frappé de nécessité[...] Celui qui, jouant les oeuvres d'orgue de l'époque de Weimar, ne nous saisit ni ne nous transporte par le feu du style et la richesse de la registration, frappe à côté.<sup>341</sup>

Avec l'étude et l'exercice, avec l'apprentissage du métier, le compositeur de toutes les époques travaille certaines expressions artistiques, divers langages qui précèdent sa génération. Cette connaissance de ce qui fut avant lui, peut stimuler sa volonté d'originalité et l'aider à se trouver un mode personnel d'expression qui les caractérisera, lui et son époque. L'artiste, même s'il fait l'histoire, est à la fois

<sup>339</sup> L.-A. MARCEL, *Bach*, Paris, Seuil, 1961, p. 50.

<sup>340</sup> L.-A. MARCEL, *op. cit.*, p. 48.

influencé par ses prédécesseurs et par ses contemporains. Mais sa volonté d'exprimer, par le matériau artistique, sa perception du monde, fera en sorte qu'il empruntera, la plupart du temps, les chemins tracés par les styles et les techniques de son époque pour extérioriser sa pensée.

À feuilleter les premiers chorals, nous voyons Bach aller tour à tour de la manière de Pachelbel, à celle de Böhm ou de Buxtehude. Quelquefois les styles de l'Allemagne du Nord et de celle du Centre fusionnent.<sup>342</sup>

Quant à Boulez, rappelons-nous que pour lui, le matériau musical revêt une importance capitale mais aussi, que l'on ne doit pas s'attacher au passé d'une manière fixe. On doit pouvoir mettre en lumière le passé, à partir du présent. Pour lui, il faut être assez fort pour toujours intégrer le passé à l'époque actuelle.

Cette idée que le passé ne doit pas être oublié mais reconstitué me semble représenter une étrange maladie de notre civilisation. On doit se sentir assez fort pour dire: «Je me saisis du passé parce qu'il me parle à moi aujourd'hui et je l'intégrerai à mon époque».<sup>343</sup>

Il y a donc deux façons de parler du matériau artistique: une première, qui définit le support de l'oeuvre et une seconde, qui en définit le style, le langage. L'étroite communion de ces deux constituantes de l'oeuvre matérialise, phénoménalise la volonté de l'artiste de s'exprimer en faisant un acte de création: en faisant une oeuvre d'art. Car c'est

---

<sup>341</sup> L.-A. MARCEL, *op. cit.*, p. 49.

<sup>342</sup> *Op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>343</sup> P. BOULEZ, «Boulez au Canada», *Circuit*, vol. 3, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 15.

bien d'une puissante volonté dont il s'agit; d'une puissante pulsion qui, irrésistiblement, pousse à créer.

### **3.2 L'artiste et la soif de créer**

L'artiste est celui qui fait l'oeuvre. C'est lui qui fait, en la composant ou en l'interprétant, l'acte de création. Il obéit presque d'instinct, à une force qui le pousse à faire quelque chose dont il ne sera, curieusement, jamais entièrement satisfait. Construirait-il une maison, qu'il en serait satisfait si elle répondait aux normes d'une maison (abri, confort, fonctionnalité, etc.). Ces caractéristiques de maison, ces plans, seraient alors des critères, des balises et lorsque l'ouvrier s'y conformerait, il aboutirait à un travail fini et satisfaisant, car le travail ainsi exécuté répondrait aux attentes, aux objectifs fixés.

Il en va tout autrement de l'artiste qui, si l'on peut dire, n'aboutit jamais de façon entièrement satisfaisante. C'est pourquoi il crée toujours. S'il était satisfait d'une première composition musicale, il ne ressentirait plus l'urgence d'en écrire d'autres. L'insatisfaction résultant de l'inassouvissement de la soif de plénitude, lui transmet la volonté et la force nécessaire à la poursuite de sa quête. Il est poussé par une force vitale, une force naturelle, une espèce d'instinct inexplicable et indépendant de lui.

L'acte de création procède d'une force puissante qui veut sortir de l'artiste. Cette force est celle d'une impulsion qui pousse à une violente projection hors de soi, comme l'enfant qui va naître. L'oeuvre ne peut

demeurer à l'intérieur de l'artiste et elle est poussée en dehors de lui par une force qui est celle de la nature. Des exemples concrets de la puissance naturelle de l'expression musicale existent dans plusieurs sociétés. La force naturelle de l'expérience rythmique est ainsi calquée sur les phénomènes de la nature, lorsque ce n'est pas sur les battements de son propre cœur.

Les rythmes indiens sont avant tout descriptifs et symboliques, déduits presque toujours d'un événement de la nature vivante: il y a des rythmes qui s'appellent «le saut de la gazelle», «l'élan du lion», «le bond du tigre», «l'envol de l'aigle», etc. Chacun de ces rythmes reproduit, par la succession de ses valeurs et de ses accents, l'action, le phénomène naturel où il a pris son origine.<sup>344</sup>

Antoine Goléa parle de la différence énorme existant entre la conception rythmique de la musique de l'Inde et celle de l'Occident. Les rythmes naturels procèdent d'une origine mythique:

Dans l'Inde, le rythme remonte à Civa, dieu de la danse. Il bat, muni de son tambour, le rythme créateur de toutes choses; source de la danse, source de la vie [...] On voit que rien dans la musique indienne ne semble indiquer l'évolution du rythme dans la musique européenne [...] [cependant] Bach, Mozart, Beethoven [...] ont su préserver la liberté du rythme en attendant que Debussy retrouve les sources de toute rythmique naturelle et que Messiaen renoue, dans sa musique des liens directs avec la musique indienne. Mais même chez tous ces maîtres, lorsque la liberté rythmique semble la plus complète, elle ne s'échappe jamais du sentiment rythmique profond de l'homme, et de l'homme seulement, des battements de son cœur, des gestes de son travail, de son balancement amoureux.<sup>345</sup>

<sup>344</sup> A. GOLÉA, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Tome I, Paris, 1977, p. 24.

<sup>345</sup> *Op. cit.*, pp. 25-27.

L'artiste est un peu comme la terre. L'oeuvre prend racine en lui pour en sortir, comme un arbre. On peut écraser un arbre, on peut même en écraser plusieurs, mais tôt ou tard, si on ne les détruit pas tous et si on ne détruit pas la terre nourricière, l'arbre pousse; l'arbre qui est vie se pousse vers le ciel. L'oeuvre de l'artiste est ainsi force de vie.

On peut encore se demander si l'artiste devient artiste à cause de l'oeuvre ou si l'artiste est tel, avant la manifestation de son oeuvre. Est-ce donc l'artiste qui fait l'oeuvre, ou l'oeuvre qui fait l'artiste? L'artiste rend l'oeuvre possible. Avant l'oeuvre, il y a l'homme, toujours.

C'est l'artiste qui fait l'oeuvre et non l'inverse. Mais l'homme peut-il être artiste sans faire d'oeuvres? La réponse est non. L'oeuvre détermine l'artiste, mais il y a toujours l'artiste avant l'oeuvre.

Toutefois, est-ce la qualité de l'oeuvre qui détermine la qualité de l'artiste? Quelles sont les critères de qualité en art, et qu'est-ce qui fait de l'un un grand artiste et de l'autre un artiste moyen ou médiocre? Pour répondre à ces questions, on peut invoquer maintes choses: par exemple, que le grand artiste doit être moderne, c'est-à-dire qu'il se sert des matériaux artistiques à la fine pointe de son époque (aujourd'hui on parle de haute technologie photographique ou holographique, de composition à l'aide de l'ordinateur, etc.). La *grandeur* de l'art est-elle là? Ou bien on peut dire que le grand artiste invente toujours son langage, c'est-à-dire qu'il crée un style personnel qui le différencie, qui le *distingue* tout de suite des autres. L'artiste médiocre ne sera, quant à

lui, qu'un copiste qui reprendra pour son compte, un langage déjà employé dans le passé.

En fait, nous ne croyons pas qu'il y ait de grands ou de petits artistes. Il y a des hommes qui travaillent parfois énormément pour eux, pour leur propre transformation. Ils vivent pour créer des oeuvres d'art; ce sont des artistes. Il est vrai que certains marqueront profondément l'histoire, mais uniquement du point de vue historique. Du point de vue existentiel, du point de vue de la vie de l'artiste, de la personne humaine concrète, en chair et en os, qui vit dans un espace-temps donné et qui crée une oeuvre, l'important n'est pas de marquer l'histoire mais bien d'être authentique dans sa démarche de vie.

Être authentique signifie être honnête avec soi-même. Il ne s'agit pas de s'octroyer un passeport pour la médiocrité en se reposant sur ses lauriers. Au contraire! C'est de vérité dont il est question et la recherche de cette vérité est ardue. Elle ne découle pas de la médiocrité, mais de la ténacité. C'est le mode d'expression d'un puissant désir de vivre! Bien sûr, l'artiste doit utiliser le langage artistique adapté à son être, à sa personne. Il ne travaille pas pour la postérité, ni pour épater, ni pour de l'argent. L'artiste ne travaille pas pour la reconnaissance. L'artiste authentique travaille pour lui seul. Il désire davantage être marqué, transformé par son oeuvre, que marquer l'histoire. La création de l'oeuvre peut devenir, par instant, aussi importante pour lui que l'air qu'il respire. Il n'y a pas de grands ou de petits artistes puisque l'artiste n'est confronté qu'à lui-même, qu'à sa vérité. Il n'y a que des artistes

qui tendent, comme poussés par un souffle vital, à accomplir quelque chose d'extraordinaire. Celui qui se complaît dans l'ordinaire n'est pas un artiste. Il est un dilettante, un amateur de «loisirs à caractère artistique». Les vrais artistes sont des personnes qui travaillent sur ce qu'il y a de plus profond en eux: la volonté de tout dire, la volonté de s'unir à l'univers entier, celle de ne faire qu'un avec la nature et avec les hommes, la volonté de se sentir pleinement comme faisant partie de *l'Un éternel* tant recherché depuis les origines de l'histoire.

Nous avons affirmé plus haut, que l'artiste est celui qui fait l'oeuvre. Mais que signifie *faire l'oeuvre*? Faire l'oeuvre, c'est percevoir l'oeuvre. Faire qu'une chose soit une oeuvre d'art, c'est avant tout la percevoir comme telle. L'artiste se caractérise par son attitude à percevoir les choses d'une manière originale; il ne se sert pas des objets comme le commun des mortels.

L'artiste discerne en l'objet quelque chose de plus que son caractère d'utilisation pratique. Cette attitude de percevoir les objets indépendamment de leur utilité devient, en réalité, une autre manière de faire l'oeuvre, car créer une nouvelle façon de percevoir un objet c'est créer un autre objet, créer une oeuvre. Ainsi, on comprendra que chercher à adopter une attitude nouvelle par rapport aux objets (comme de se débarrasser de la volonté d'accumuler des richesses par souci de distinction sociale ou par désir de bien paraître) c'est garder du mode de vie de l'artiste, l'élément essentiel qui est celui de la relation avec l'être, de la relation avec le phénomène au détriment du paraître et de l'avoir.

Cette vision présentative des objets ne peut pas, par ailleurs, s'opérer sans un effort de l'imagination créatrice; elle exige un contact avec l'être, soucieux de sa globalité. Se déployant plutôt à l'intérieur d'une sphère où la circularité de la pensée va de soi, l'imagination peut être amenée à entrer en conflits avec nos habitudes logiques et directionnelles de penser. Alors seulement, pourrons-nous, réduisant l'appréhension fragmentaire, développer un type de pensée plus universel.

### **3.3 L'imagination créatrice**

Qu'est-ce que l'imagination créatrice? Que signifie créer? Ne crée-t-on pas, simplement dès le moment où nous imaginons? Non. Dans le mot *imagination*, il y a celui d'*image*, de représentation. Le concept d'*imagination* pris isolément, s'applique généralement à celui de représentation par la pensée d'une image quelle qu'elle soit. C'est par la pensée que l'on imagine, par exemple, *l'image* d'une fleur ou celle d'un éléphant. Mais c'est lorsque l'imagination crée une composition mettant en relation des composants jusqu'alors inimaginés en association (comme dans le surréalisme), que l'on est généralement porté à jumeler à cette imagination l'épithète *créatrice*. C'est de quelqu'un qui imagine une fleur avec des ailes ou un éléphant rose, que l'on dit qu'il a une imagination créatrice. Mais que peut bien vouloir signifier créer? Ce verbe qui exprime l'acte de création, n'implique-t-il pas la notion d'originalité, d'unicité? Sommes-nous véritablement les premiers à imaginer une fleur avec des ailes ou un éléphant rose? Certainement

pas. Si, comme nous le pensons, créer signifie «inventer ce qui n'était pas avant» ou «dire l'inouï», nous n'avons pas encore montré ici, ce qu'est une imagination créatrice.

Créer signifie-t-il uniquement «penser le non-pensé avant», pris au sens de se représenter par la pensée une sorte d'image que nous n'avons jamais perçue antérieurement? Non. Créer c'est aussi *faire* ce qui n'était pas fait avant; créer c'est *faire advenir* l'être qui n'était pas avant.

Créer est un *acte phénoménologique* et non pas une seule pensée. On peut bien sûr penser à ce que l'on va créer, mais la création se retrouve dans l'acte d'accomplir quelque chose. La création est le fait de l'acte de créer. Créer, c'est engendrer une forme; c'est donner à une matière un aspect, un contour qui n'était pas là avant. Créer dénote la transformation d'un matériau.

Mais comment s'élabore cette transformation du matériau et dans quelle mesure l'objet influence-t-il ma propre volonté de le voir se transformer? Dans quelle mesure la transformation du matériau ne transforme-t-elle pas le propre esprit qui pense la transformation? Et quel rôle joue l'imagination créatrice dans ce mouvement de réciprocité entre la transformation du matériau (l'objet sonore par exemple) et la transformation de l'esprit?

Dans le cas d'*Éclat*, la composition part d'une *envie* d'écrire pour un certain type d'instruments, pour un certain type de matériau. Mais cette envie laisse place à l'objet et se laisse elle même guider, influencer,

transformer par l'objet. Rappelons-nous ces propos de Pierre Boulez dans *Éclats/Boulez*:

J'avais envie depuis longtemps d'écrire pour les instruments résonnants. Une envie que je ne cherche pas à expliquer, sinon par la prédilection que je porte à ces timbres, une envie qui était restée un peu vague, jusqu'au jour où j'ai décidé d'étudier ce matériau; or, le timbre des instruments résonnants est particulier: il meurt si on ne l'entretient pas. Pour l'entretenir, il faut imaginer des figures sonores, des trilles ou des trémolos, par exemple; disons des figures qui ont un profil spécial. Et cette notion entraîne déjà des idées musicales, qui peuvent progressivement se transformer en une forme. Cette forme dépend donc entièrement du matériau instrumental.<sup>346</sup>

L'imagination créatrice manifestée dans *Éclat* est donc interdépendante de l'objet, du matériau sonore. Le compositeur a étudié le matériau, il l'a écouté; il s'est placé en sa présence et, avec un effort d'imagination, des figures sonores lui sont advenues.

Par l'influence que nous lui laissons avoir sur nous, l'objet devient, en quelque sorte, un acteur pour sa propre transformation. L'osmose surgit lorsque l'artiste et l'objet s'influencent, se transforment mutuellement dans un acte de relation phénoménologique exempt de toute intentionnalité, de toute orientation dont le but serait fixé d'avance.

Par cette attitude, l'imagination créatrice développe une certaine relation avec l'être; un acte de réciprocité communicationnelle avec l'objet. L'objet peut être sonore (comme dans le cas d'*Éclat*), il peut aussi

---

<sup>346</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, pp. 19-20.

être visuel (comme dans le cas des oeuvres plastiques) et, en extrapolar, il peut concerner la plupart des phénomènes de perception.

Si l'on accepte que l'objet puisse être capable de nous influencer dans notre propre rapport avec lui, ne peut-on pas dire que l'imagination créatrice est transformation de nous-mêmes? Transformation de notre propre être, de notre esprit qui imagine; transformation de notre manière d'être en relation avec les phénomènes?

Poussée encore plus avant, la définition de l'imagination créatrice ne pourrait-elle pas être centrée sur l'individu qui, par sa sensation des phénomènes se transformerait sans cesse? L'imagination tournée vers elle-même n'ayant pas besoin de trouver corps dans l'oeuvre, ne pourrait-elle pas oeuvrer à sa propre transformation: à la transformation de ce par quoi elle se manifeste, c'est-à-dire l'esprit de celui qui imagine et se transcender en pur esprit?

C'est ainsi qu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'effectivité de l'imagination artistique (qui prend souvent en considération la matière sur laquelle elle travaille, et se laissant ainsi transformer par elle), nous indique une précieuse voie d'accès à l'ordre métaphysique des choses, voie exempte de toute finalité. Car bien que la pensée soit formée de matière et que la transformation de cette pensée nécessite une transformation de la matière (transformation des connexions neurales dans le cerveau, par exemple), le concept de saisie de l'objet en tant que communication de la présence de l'être se désintéresse complètement du processus formel de transformation de l'esprit dans un but quelconque, dans une

directionnalité fixée d'avance. Le processus de transformation de l'esprit peut être exempt de toute téléologie. C'est là, lorsqu'elle est influencée par l'ordre phénoménologique des choses mais exempte de finalité, que l'imagination créatrice joue son rôle fondamental de transformation du propre esprit duquel elle émane, que se trouve la voie métaphysique de la pure présence de l'être. Cette voie, bien que s'appuyant sur une matière informée (par exemple un matériau sonore), ne trouve pas son chemin de pensée dans un monde exclusivement matériel. Elle appelle plutôt davantage au sentiment de plénitude de l'unicité de l'être.

S'ouvrir à la présence de l'imagination créatrice qui s'extériorise dans l'oeuvre d'art contemporaine et se laisser influencer par elle, serait un moyen fameux par lequel la pensée individuelle pourrait se transformer pour accéder à un chemin personnel de pensée, chemin qui serait toujours, de par l'unicité de notre personne, individuel donc différent.

L'imagination créatrice nous offre la possibilité de nous tourner vers nous-mêmes pour notre propre transformation. Par le discours sur l'être, la philosophie d'aujourd'hui peut être de tenter d'orienter l'évolution de la pensée de l'espèce humaine vers cette façon d'envisager le mode d'être au monde de l'homme.

### 3.4 *Éclat*: modèle de communication et de connaissance

Subséquemment à l'étude faite de l'oeuvre, il est fort probable que nous n'en ayons plus tout à fait la même idée. Pierre Boulez nous a parlé de son oeuvre *Éclat*. Nous en avons analysé quelques fragments. Si nous entendions l'oeuvre, elle nous parlerait, nous dirait quelque chose sur elle-même car durant l'écoute, instant après instant, l'oeuvre musicale se dit, se montre note par note, partie par partie. L'oeuvre musicale n'est jamais placée devant nous pour être entendue en un éclair. Elle se présente peu à peu.

Au chiffre [3] d'*Éclat*, Boulez nous montre que les choses ne sont pas données d'avance; elles doivent se présenter, mais nous avons un certain effort à fournir afin de bien les entendre. La harpe commence où elle veut, selon un ordre qui n'est pas établi d'avance, un ordre circulaire. Le chef donne les interjections instrumentales selon son bon vouloir, dans n'importe quel ordre, prouvant que le début et la fin de la connaissance du fragment musical peuvent être, à chacune des exécutions de l'oeuvre, modifiées.

Nous avons ici affaire à l'exemple d'un fragment musical porteur de sens en soi, qui naît et qui meurt, qui vit par lui-même et qui a le pouvoir de se transformer à chaque nouvelle interprétation.

Où rencontrons-nous cette manière de voir aujourd'hui? Quel esprit fonctionne avec un ordre circulaire d'appréhension des choses au sein

duquel le début et la fin de la connaissance de l'objet ne sont pas fixés d'avance? Qui laisse à l'objet le soin de se dire *tranquillement* en se laissant lui-même transformer par la chose?

Rappelons-nous la façon de penser heideggérienne qui est, elle aussi, circulaire. La harpe de Boulez est en quelque sorte une analogie du mouvement oscillatoire de cette pensée.

Les chemins heideggériens de la pensée ne sont pas directionnels; ils ne sont pas orientés vers un but mais procèdent eux aussi par mouvements circulaires. Néanmoins, la pensée de l'être s'acquiert au prix d'un effort. L'effort d'écouter l'oeuvre et de chercher à comprendre le message des sonorités qui ont quelque chose à nous dire. Le passage qui correspond au chiffre [4] de l'oeuvre, en est un bel exemple. Boulez le dit explicitement: «[...] cette sonorité qui se répand et qui est elle-même et qui a quelque chose à nous dire».

Ce qui est fascinant, c'est de réaliser que les matériaux sonores d'*Éclat* l'amènent à des formulations phénoménologiques. Boulez à travers la musique et Heidegger par la philosophie, en arrivent à cette disposition de l'esprit à prendre les choses pour ce qu'elles sont. Un autre exemple est constitué des plages d'activités et de contemplations qui se trouvent aux chiffres [6] et [9] de l'oeuvre. Boulez nous convoque ici pour une autre qualité de l'écoute du temps musical et met en évidence que l'esprit conçoit le temps de façon relative. En effet, nous sommes entraînés à évaluer le temps musical en fonction des sons qui passent, qui sont captés les uns après les autres par notre oreille. Avec

ces trous de sons-silences, avec ce fond sonore entretenu par le trille et dans lequel on doit faire intervenir des phases actives du jeu musical, la référence temporelle usuelle des sons qui sont là et qui tout à coup n'y sont plus, fait défaut à l'esprit. Dans ce passage, le fond sonore est toujours là de sorte que l'on ne sait plus combien de temps tout cela dure. L'esprit est dérouté par rapport à sa manière habituelle d'évaluer le temps.

L'oeuvre d'art *Éclat* est la résultante de l'oeuvre de création. Mais elle est un être inventé et formé par l'artiste. Elle est, à travers son en-soi, une présence qui se communique elle-même. Par son écoute, on peut connaître *Éclat*.

*Éclat* est une oeuvre abstraite puisqu'elle ne fait référence à aucun élément extérieur à elle-même. L'oeuvre d'art abstrait, plus que l'oeuvre d'art des siècles passés, par sa particularité de non-représentation des objets extérieurs, par sa propriété de se présenter elle-même par des signes qui ne font référence à aucun objet connu, nous ouvre la voie vers le dévoilement de l'être, vers l'en-soi de l'être: la pure présence de l'être et à l'être.

Bien sûr, les oeuvres d'art de tous les siècles peuvent nous rapprocher de la connaissance de l'être mais les mouvements artistiques contemporains non-représentatifs sont une voie royale. Par ces mouvements artistiques, nous sous-entendons ceux issus de la volonté de recherche de nouvelles avenues d'expression et qui ont vu le jour au dernier quart du siècle dernier (art abstrait: Kandinsky; symbolisme:

Mallarmé; dodécaphonisme: Schönberg). Ces nouvelles voies ont considérablement transformé la manière d'entrer en contact avec l'objet d'art. C'est ainsi qu'on ne travaille plus la couleur, en peinture, avec les mêmes exigences qu'autrefois et que la syntaxe traditionnelle est abolie en poésie. En musique, on s'intéresse de plus en plus au timbre et la tonalité des oeuvres devient peu à peu désuète.

### **3.5 Religion, musique et métaphysique:**

#### **le sens sacré de l'art musical**

#### **et le rêve d'une communauté artistique**

La religion, dans la mesure où elle s'associe à la musique comme art sacré, comme transformation de l'humain, comme ascension, transcendance nous fait aussi accéder à une autre pensée. La religion est un langage qui explique des choses. On insère la religion dans une définition de la métaphysique en tant que transformation. La religion, c'est de la métaphysique. Au fond, la métaphysique est englobante; elle est toute élévation de l'âme. La métaphysique s'associe même à la science, dans la mesure où, ultimement, après les analyses logiques, on en vient à des questionnements auxquels on ne peut répondre, auxquels les scientifiques mêmes ne peuvent répondre.

Ainsi, ultimement (et nous en avons des exemples concrets chez plusieurs scientifiques; que ce soit chez Albert Einstein, Werner

Heisenberg\*, etc.) arrivés au sommet de leur science, ces hommes se heurtent à des points d'interrogation qu'ils ne peuvent expliquer sans s'en remettre à des considérations de foi qui ont rapport avec le sens de leur existence. Et cela, c'est de la métaphysique.

La conception de la métaphysique que nous devons retenir est une conception du sens de l'homme, une conception de téléologie, une conception de finalité jamais atteinte, c'est-à-dire de cheminement à travers une transformation infinie. D'où l'intérêt porté au langage en tant que transformation de la pensée.

Puisque nous considérons la métaphysique comme un cheminement, le langage comme source de transformation est métaphysique. Seul l'homme est capable de métaphysique car seul l'homme est capable de transformation consciente; seul l'homme détient le pouvoir de sa transformation.

Au risque d'abuser de la redondance, nous devons établir une égalité entre métaphysique et transformation. La métaphysique est langage qui façonne la pensée. Il en est ainsi de la religion, lorsqu'elle est considérée en tant que pouvoir de transformation de l'homme, comme nous-mêmes la considérons, elle est, comme la musique d'ailleurs, effectivement métaphysique.

---

\* Marc Froment-Meurice souligne le passage d'un dialogue entre Werner Heisenberg et le théologien Georg Pöchl: «La rigueur d'aucune science n'atteint le sérieux de la métaphysique», dans l'Introduction de *Qu'est-ce que la métaphysique?*, p. 36.

Cette qualité métaphysique de la musique l'élève au rang d'un art sacré, d'une religion même. Dans la *Revue Wagnérienne* du 8 mai [1885], on peut lire: «La musique n'est pas un art seulement, mais un art sacré, une Religion».<sup>347</sup> Les analyses de Dujardin concernant les écrits théoriques de Wagner (dans le numéro d'avril de la même année) soulignent que dans *Art et Religion*, Wagner examine comment l'on pourrait servir la religion en faisant cesser la corruption et en transposant les hommes dans le monde idéal et réel de l'unité.<sup>348</sup>

Rappelons-nous ce que nous avons déjà mentionné à propos de Beethoven lorsque, devenu sourd, le musicien s'est peu à peu coupé du monde extérieur, du monde des sensations, de l'apparence pour se concentrer sur son être propre, sur son monde intérieur. À partir de ce moment, nous dit Wagner, Beethoven a saisi le Moi profond de l'univers de l'homme. En écoutant son être intérieur, le musicien pose un second regard sur les choses, une nouvelle écoute de l'être. Par une renonciation au monde des apparences, par une coupure à l'égard du monde extérieur et par l'intériorisation de ce qu'il entend de l'univers, Beethoven dirige à nouveau son regard sur le monde et en saisit l'essence.

On touche désormais le domaine de la conscience de soi. C'est comme s'il fallait mourir à la conscience des mondes extérieurs, se détacher d'une certaine réalité apparente, pénétrer dans son univers

---

<sup>347</sup> R. WAGNER, *Revue wagnérienne*, mai 1885, p. 105.

<sup>348</sup> E. DUJARDIN, *Revue wagnérienne*, avril 1885, p. 73.

intime (donc décupler la conscience de soi) pour, après, porter un regard neuf sur le monde. C'est dans les profondeurs de l'univers intime de notre être qu'est à même de se multiplier notre conscience de soi et par là générer un sentiment de puissance et de grandeur humaine. Cet univers intime est la source de l'union pouvant exister entre les hommes. L'art musical doit permettre à chacun d'entrer dans son univers intime, et la mise en oeuvre d'un art collectif, de souder ensemble les membres de la communauté des hommes.

L'idée d'un art collectif, ne pouvant exister que par la *communion* de l'artiste et de la salle, est au centre même de la pensée de Wagner; et il vaut la peine de noter, puisque nous retrouverons cette idée chez Mallarmé, que, suivant le musicien allemand, l'artiste doit disparaître derrière son oeuvre, «preuve de son absorption complète dans la communauté». <sup>349</sup>

Wagner s'est inspiré du théâtre grec pour penser son oeuvre en tant que communion de toutes les formes artistiques.

«Je le trouvais, ce modèle, écrit-il, dans le théâtre de l'ancienne Athènes: là, le théâtre n'ouvrait son enceinte qu'à certaines solennités, où s'accomplissait une fête religieuse qu'accompagnaient les jouissances de l'art». <sup>350</sup>

Et Suzanne Bernard poursuit:

L'Opéra moderne au contraire n'est qu'une oeuvre bâtarde, hybride, où poésie, musique et danse rivalisent plutôt qu'elles ne s'unissent: forme qui correspond bien à l'égoïsme, à l'absence d'amour de la société moderne; car le drame, «apogée d'un désir collectif de communauté artistique», si cette communication manque, devient «un produit artistique arbitraire». Mais quand les moeurs seront régéné-

<sup>349</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 33.

<sup>350</sup> R. WAGNER, «Lettre à Villot», ( cité par S. BERNARD), *ibid.*

rées, la rédemption de l'humanité s'accompagnera de l'avènement d'un art nouveau, art total, art religieux dans son essence.<sup>351</sup>

Mais justement, quand les mœurs seront-elles régénérées? Et surtout, comment? Au moment où l'on pouvait lire l'*esthétique* de Wagner dans la *Revue wagnérienne*, le musicien avait déjà forcé, si l'on peut dire, la rédemption de l'humanité en l'obligeant à assister à ses opéras dans le théâtre de Bayreuth, inauguré en 1876. Un peu moins de cent ans plus tard, Pierre Boulez connaîtra très bien ce théâtre car à la demande de Wieland Wagner lui-même (petit-fils de Richard Wagner et codirecteur du Festival de Bayreuth avec son frère Wolfgang jusqu'en 1966) Boulez y fera ses débuts à titre de chef d'orchestre, dirigeant *Parsifal* en 1966, 1967, 1968 et 1970. Fait remarquable d'ailleurs, car au moment de sa rencontre avec Wieland Wagner, Boulez n'avait pas beaucoup d'expérience dans le domaine de la direction d'opéra puisqu'il n'en avait dirigé qu'un seul -mais non le moindre-: *Wozzeck*, d'Alban Berg.

[...] quand j'ai dirigé *Wozzeck* pour la première fois, je n'avais aucune expérience dans ce domaine et personne n'aurait osé me confier un ouvrage du grand répertoire. Quant à moi, je préférais faire ma première expérience à l'Opéra de Paris, puisque *Wozzeck* n'y avait jamais été monté et que je pouvais tout prendre à zéro. J'ai donc accepté la proposition de Georges Auric de participer à cette première de *Wozzeck* à l'Opéra de Paris, avec Jean-Louis Barrault pour la mise en scène et André Masson pour les décors et les costumes.<sup>352</sup>

<sup>351</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 33.

<sup>352</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, p. 42.

Parce que *Wozzeck* n'avait jamais été monté à Paris, et parce qu'il avait l'opportunité de tout prendre à zéro, Boulez accepta de diriger la première de l'opéra allemand à Paris. Puis il y eut une tournée...

[...] *Wozzeck*, curieusement, a eu un grand retentissement en Allemagne. Un des assistants de Wieland Wagner est venu à l'une des représentations, puis Wieland Wagner lui-même a écouté ensuite un de mes concerts à Munich... C'est l'origine de ma collaboration avec Bayreuth... L'année suivante, après la mort de Knappertsbusch\*, Wieland Wagner m'a alors proposé *Parsifal* ... J'ai pensé que le moment était venu de prendre ma décision. Vous savez, si on ne prend jamais de décisions casse-cou, on est sûr de ne pas avancer. J'ai donc dirigé *Parsifal* à Bayreuth et j'ai également repris *Wozzeck* à Francfort dans une mise en scène de Wieland Wagner.<sup>353</sup>

Le théâtre de Bayreuth est pratiquement un temple que Wagner lui-même a fait construire pour l'exécution de sa musique. Dans l'esprit du compositeur, le sens sacré de la musique devait, en ce lieu, transparaître d'une manière sans équivoque: claire et pure. À l'origine, il n'avait pas voulu souiller l'ambiance religieuse qui y avait été créée par du mercantilisme et avait envisagé de ne pas faire payer les places aux spectateurs, qu'il invitait d'ailleurs à s'abandonner tout entiers à l'action théâtrale, acteurs et spectateurs unis pour constituer la communauté artistique.

Comme on le sait, le temple de cette nouvelle religion devait être, dans l'esprit de Wagner, le théâtre de Bayreuth. Dès le début de l'entreprise, il eut la ferme volonté de lui enlever tout caractère industriel, au point qu'il se refusait, tout d'abord, à envisager de

---

\* Hans Knappertsbusch était un chef d'orchestre allemand qui vécut de 1888 à 1965, et qui se consacra presque exclusivement à l'interprétation des œuvres de Richard Wagner auquel il vouait une grande admiration.

<sup>353</sup> P. BOULEZ, *Éclats/Boulez*, p. 42.

faire payer les places. En outre, la conception même du théâtre devait inciter le spectateur à s'abandonner à l'action, à oublier la présence d'un auditoire et même d'un orchestre. La description du théâtre de Bayreuth, qui a été faite par Schuré en 1875, a été reprise par la *Revue Wagnérienne* dans le numéro du 8 juin 1885. Ni loges, ni galeries, mais simplement des stalles disposées en gradins et formant un vaste amphithéâtre, d'où la scène paraît plus éloignée et plus grande qu'en réalité. Quant à l'orchestre, il reste invisible: L'orchestre invisible est ici l'abîme mystique qui sépare le monde idéal du monde réel.<sup>354</sup>

La nécessité pour Wagner de faire oublier la présence de l'auditoire et celle de l'orchestre, de provoquer une certaine néantisation du monde extérieur, rappelle l'expérience d'intériorité de Beethoven. Elle nous ramène aussi à celle de Mallarmé, durant sa crise spirituelle de 1867, où il se considérait comme un être néantisé et impersonnel. Cette espèce de *mort au soi personnel* est en fait une *mort à l'ordinaire habitude de vie*: une *mort au monde des apparences* qui s'ouvre sur une conscience de soi comme faisant partie de l'univers spirituel.

Plus que Wagner, Mallarmé rêvait de la capacité de l'art à spiritualiser la foule, et visait à éliminer les objets, trop matériels, de ses soirées de poésie. Au lieu d'être le divertissement d'une soirée, l'oeuvre d'art devenait une sorte de fête religieuse où la foule prenait conscience du plus profond et du plus véridique d'elle-même. Qu'il ait rêvé «[...] de spiritualiser encore cette solennité, de supprimer le décor et les acteurs trop matériels, ce n'était là au fond qu'aller plus loin encore dans le sens indiqué par Wagner lui-même.»<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>355</sup> S. BERNARD, *op. cit.*, p. 34.

Mourir à la conscience des apparences, concentrer ses forces sur la conscience de soi, et non sur celle des autres, aide à mieux embrasser la réalité essentielle. Par la conscience de soi comme étant apte à s'unir à la conscience de soi des autres, il est imaginable de composer la communauté artistique.

\*\*\*

## CONCLUSION

À la suite de ce que nous venons d'écrire, que pouvons-nous maintenant retenir? Historiquement, le mode de penser représentatif, c'est-à-dire celui qui se représente l'objet avant de le construire avec des caractéristiques propres agencées dans le but précis de servir l'homme a été transposé à tous les étants. Aujourd'hui, l'ère du produit fini a atteint des proportions démesurées si bien que celui-ci nous fait oublier l'essentiel.

La méthode d'investigation phénoménologique est toujours évincée par le concept vulgaire de phénoménologie et le couple forme-matière (entendu dans le but de la fabrication d'un produit fini) a envahi le monde entier. On étend même ce vocable (produit fini) aux êtres humains (les pédagogues songent aux *produits finis* qui sortent de leurs écoles; les militaires deviennent de *bons produits finis*; les athlètes sont aussi des *produits qui performant*). Ils sont tous *outillés* pour *affronter* les défis pour l'accomplissement desquels on les forme. Ces concepts archaïques d'outil, d'affrontement et de performance sont inscrits dans notre esprit depuis des millénaires.

Les besoins de l'homme ne se manifestent cependant plus de la même façon et pourtant l'homme demeure, par son mode de raisonnement «représentatif», *outillé* à la manière d'autrefois; il conserve

encore ce mode de penser la relation avec l'objet dans un souci d'appropriation pour sa survie.

Il faut être conscient de la transmission, souvent malheureuse, du caractère d'*outil* de la pensée occidentale à l'étant en général, de manière à ne plus aborder les étants qui ne sont pas des outils selon un caractère archaïque de la pensée. Le cas de la transposition du mode de relations de l'homme avec l'outil à tous les étants se retrouve, notamment, dans le mode de relations des humains entre eux. Dans les faits, ceci se traduit (hélas! trop souvent) par une volonté de puissance à plusieurs niveaux: impérialisme entre les nations, hiérarchies sociales, rapports négatifs entre les hommes et les femmes. À l'échelle de la planète, nous voyons maintenant s'étendre le mode de la libre concurrence industrielle qui caractérise le système capitaliste. Avec lui s'élargit de plus en plus le fossé entre les pauvres et les riches.

Le mode d'appréhension que nous avons mis en lumière appelle un mouvement de la pensée représentative vers *une autre pensée* caractérisée par une saisie plus présentative des choses. Qu'est-ce à dire? La pensée représentative s'est développée à partir d'une forme utilitariste d'appréhension des objets. C'est comme si, depuis l'homme fabricant d'outils, l'appréhension phénoménologique procédait le plus souvent d'une transposition à tous les étants de la façon rationnelle et fonctionnaliste de manipuler les objets dans un certain but.

Une saisie plus «présentative» des choses confère aux étants la place qui leur revient en ne les réduisant pas à n'être que des éléments au

service de l'homme parce que, la présentation des choses repose, elle, sur ce que les choses ont à nous dire, toutes selon leur être propre et sans comparaison possible. On n'oppose plus une chose à une autre, une personne à une autre, les choses et les êtres étant appréhendés pour ce qu'ils sont, sans valeurs comparatives de supériorité ou d'infériorité.

La pensée presentative fait une place à l'être de l'étant, la connaissance des phénomènes s'enrichit d'une signification nouvelle et le langage de la musique, entendu sous un aspect d'art présentatif, peut nous aider à accéder à une telle pensée.

Cette distinction entre pensée presentative et pensée représentative, c'est nous qui l'avons articulée; nous désirons endosser l'initiative d'avoir confronté ces deux pensées et de les avoir étudiées du point de vue du langage musical particulièrement.

La pensée presentative abaisse la barrière des hiérarchies. Donner à la chose sa part de presentativité peut manifestement aider à faire le contrepoids à un monde où la rationalité fonctionnaliste ne cesse de s'exercer.

Puisque nous admettons que le langage façonne la pensée, il importait de déterminer, au chapitre premier, la condition préalable à la connaissance, c'est-à-dire quel langage nous permettrait de façonner une pensée presentative. Le langage retenu fut celui adapté à la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger et il fut articulé en fonction de son potentiel opératoire pour l'analyse d'un autre langage

qui permet de façonner une pensée présentative: celui de l'oeuvre musicale *Éclat*. Ainsi, l'acte de la connaissance, basé sur la méthode de l'investigation phénoménologique de l'être-là nous a renvoyé à une conception philosophique d'ordre ontologique.

Distinguant la pensée présentative de la pensée représentative, nous sommes maintenant en mesure de revenir à l'hypothèse de cette thèse avec la question suivante: puisque dans l'acte de la connaissance, le langage façonne la pensée, le langage de la musique s'est-il avéré une voie privilégiée d'accès au sentiment qui projette l'homme au coeur de la présence de l'être?

Manifestement oui. Nous savons que par le truchement du sens de l'ouïe, la musique est communication. À l'aide de nos sens, nous percevons les phénomènes du monde. Percevoir d'une manière présentative appelle une vision globale grâce à laquelle la connaissance peut dépasser le jugement rationnel que l'on confère la plupart du temps aux choses dans un but utilitaire.

C'est dans l'optique de confirmer notre hypothèse que nous avons abordé, à titre de modèle, l'oeuvre musicale *Éclat*. L'analyse sous l'angle du langage du matériau sonore nous a amené à démontrer qu'il est possible d'orienter la pensée vers l'expérience reliée à la présence de l'être.

Mais comment pouvons-nous à présent évaluer en tant que connaissance la méthode phénoménologique de l'investigation associée

non seulement à l'oeuvre *Éclat*, non seulement à l'art, mais à l'étant en général? La méthode phénoménologique de l'investigation en tant que connaissance ne doit surtout être comprise comme refermée sur elle-même et totalement incommunicable.

La méthode phénoménologique de l'investigation n'aboutit pas à une incommunicabilité car, posséder une certaine connaissance, à partir d'une entrée en relation, à partir d'un langage, c'est détenir une notion, avoir une idée de quelque chose mais aussi pouvoir la partager.

Prendre connaissance d'un objet, c'est ainsi se placer en rapport avec cet objet de manière à ce qu'il agisse sensiblement sur nous: qu'il signale sa présence, se manifeste à nous à travers un ou plusieurs de nos sens. Et l'objet est perçu par nous, ou en d'autres mots, l'objet est sensible pour nous, lorsque notre système sensoriel nous transmet, après avoir été excité, de l'information le concernant (l'acte de connaissance est pris ici dans son sens large de perception des phénomènes à l'aide de nos sens, et il est considéré comme étant tributaire du pouvoir de communiquer cette perception). Il faut donc que l'objet passe par nos sens pour être connu de nous. Être connu signifie donc avoir une idée de l'objet; pouvoir s'en faire une idée, comme on dit.

Mais cette idée, comment savoir qu'elle existe? Comment être certain que la connaissance de l'objet, que l'idée soit vraiment là, vraiment constituée dans l'esprit du sujet? C'est l'acte de communication du sujet (et c'est ici que nous voulons en venir), qui tranche la

question. La communicabilité de l'idée de l'objet se veut la garantie d'une certaine connaissance.

Dans la mesure où nous ne pouvons, en tant que sujet, absolument rien communiquer d'un objet, dans la mesure où nous ne pouvons rien en dire dans quelque langage que ce soit, nous ne connaissons pas l'objet. C'est le caractère de communicabilité qui est déterminant. La communication devient la condition de la connaissance.

En d'autres termes, la communication est nécessaire pour connaître et ce, à deux niveaux: un premier, où l'objet nous *communique* de l'information à travers nos sens, et un second où nous *communiquons* aux autres notre perception, suite à la réception de l'information de l'objet à travers divers langages. Ces deux niveaux de la communication doivent être présents pour qu'il y ait connaissance, c'est-à-dire que le premier niveau où nous recevons le signe, et le second niveau où nous sommes en mesure de communiquer à notre tour ce signe, sont indispensables pour qu'il y ait acte de connaissance. Nous prenons, par exemple, une partition musicale pour guitare seule: *Asturtas*, de Isaac Albeniz. Si nous ne connaissons pas le langage musical, elle ne nous dit rien. Nous la remettons en place parce que nos sens ne nous révèlent rien de l'oeuvre en tant que telle. Si, par contre, nous sommes guitaristes, nous pouvons communiquer notre perception d'*Asturtas* en l'interprétant devant un public, communiquant ainsi ce que l'oeuvre elle-même nous a transmis.

Communiquer, c'est faire signe. L'acte de connaissance est intimement uni à l'acte de communication, car ce qui est important, c'est le signe. C'est lui qui donne leur sens aux phénomènes. Le sens des phénomènes est inconnaissable, *impensable*, tant que l'être phénoménal ne *communique* pas avec nous en passant par un ou plusieurs de nos cinq sens. On voit l'importance de la communication dans la démarche de la connaissance. C'est seulement lorsque l'objet nous fait signe, se communique à nous, que nous pouvons nous en constituer une certaine idée: que nous pouvons le connaître.

Communiquer, c'est être capable d'entrer en relation. L'objet se communique à nous par son entrée en relation avec nous, et à notre tour, nous communiquons avec nos pairs par notre entrée en relation avec ceux-ci.

C'est lorsqu'on communique, que l'on apporte une certaine connaissance aux autres. On transmet à autrui une certaine idée de ce qu'est un objet, *via* la communication.

Le procédé par lequel la communication s'établit, est le langage. Il figure le support de la relation entre le sujet et l'objet. Le langage devient porteur du sens de la communication. Il faut admettre que l'acte de connaissance ne précède pas l'acte de communication.

C'est ainsi que l'on peut dire qu'*on ne connaît pas pour communiquer; on communique pour connaître*. La communication est première dans l'acte de connaissance.

Il se peut très bien, comme nous l'avons déjà mentionné, que nous percevions un objet (que nous l'entendions, par exemple), sans qu'il y ait connaissance de cet objet; sans qu'il ne nous dise quelque chose pour autant. Si, lorsque nous l'entendons, nous ne sommes pas en mesure de dire quoi que ce soit du signe de cet objet, il n'y a pas acte de communication.

Dans l'art musical, c'est par notre propre dire, c'est par notre communication personnelle de l'oeuvre, que nous la faisons exister. En faisant s'accomplir l'acte de communication, c'est l'oeuvre que nous faisons advenir.

En composant ou en jouant de la musique, nous rendons l'établissement de la communication entre l'objet sonore et nous accessible. Une volonté d'étroite relation entre le sujet et l'objet s'observe souvent chez les artistes compositeurs et chez les interprètes. Ne dit-on pas couramment que le compositeur cherche son langage musical qui le rendra capable de s'exprimer lui, de se *dire* lui à travers sa musique? Et ne dit-on pas à l'occasion, que nous interprétons le compositeur lui-même, et non plus sa musique, comme s'il s'agissait d'une partie de lui? Ne joue-t-on pas Bach, Mozart, Beethoven, Boulez? Interpréter une oeuvre musicale, c'est avant tout nous présenter l'objet qui doit nous communiquer quelque chose. Lorsque nous travaillons à une oeuvre, c'est nous qui sommes les premiers informés de cette oeuvre. C'est donc nous qui nous transformons les premiers à son

contact. Interpréter une oeuvre, c'est faire exister l'acte de communication et par lui, l'objet.

À travers l'interprétation, nous approfondissons notre connaissance de l'objet; nous nous formons autrement; nous nous transformons à l'image de l'oeuvre, à l'image de l'objet à qui nous donnons, nous-mêmes, la vie. Interpréter une oeuvre musicale, c'est nous donner vie à nous-mêmes.

Le caractère non-représentatif des oeuvres contemporaines témoigne bien d'un désir de la part des peintres, des poètes, et des musiciens... de se sortir du cadre exclusif de la représentation des objets afin d'orienter la pensée vers une certaine présentation des choses.

L'oeuvre d'art contemporain incarne ainsi un modèle pour une pensée en quête de sens. Elle est, pour ainsi dire, ontogénique car elle donne, par sa simple présence, sens à l'être. Elle ne peut servir de force de dissuasion à caractère hégémonique, comme d'autres objets. Elle ne saurait être autre chose que présence au monde étant donné qu'elle n'est ni représentation, ni fonctionnalisme sous quelque forme que ce soit.

L'oeuvre d'art nous divulgue une manière d'être avec elle et avec les humains. Lorsqu'il y a participation du sujet et de l'objet sur les bases d'un même langage, on assiste à un dialogue de transformation. C'est par la perception de l'oeuvre que notre sensibilité, par rapport à elle, se trouve modifiée. Une nouvelle sensibilité apporte des modifications dans

la manière de percevoir, et ceci entraîne une perception autre de l'oeuvre... Par cette transformation, le sujet découvre une nouvelle oeuvre à chaque fois qu'il se retrouve en sa présence. Elle modifie la sensibilité du sujet. Par là, elle se fait donc connaître sous un autre angle. Mais en même temps que le sujet connaît mieux l'oeuvre, il se connaît mieux lui-même. Une étroite collaboration entre l'homme et l'oeuvre s'installe alors. En langage heideggérien: la méthode phénoménologique de l'investigation prend son sens fondamental à l'intérieur d'une intentionnalité d'accomplissement, par le *Dasein*, de l'ouverture.

Il s'agit d'un rapport de rencontre entre l'humain et l'étant comme intentionnalité mais aussi, peut-on dire, comme entrée en relation qui est participation et communication. On a l'impression de participer ensemble à quelque chose de grand.

Il s'agit, par ailleurs, d'une attitude d'accueil et de réponse, un peu comme un acte d'amour où existe un phénomène d'échange d'actions et de réactions. Et, Boris de Schloezer définit l'amour en ce sens, lorsqu'il l'identifie à l'acquisition d'une connaissance par la communion entre deux êtres ou par un être et un objet:

Je dis «amour» dans le sens de connaissance par participation ou de communion. L'objet d'un tel amour c'est par excellence la personne évidemment, mais analogiquement ce peut être aussi la création de l'artiste: l'oeuvre d'art a en effet ceci de commun avec l'être vivant qu'elle offre un visage sans équivalent et possède une valeur en soi. En tant que telle il n'est possible de la connaître qu'érotiquement, qu'en l'aimant, en communiant à cette parole qui dans la mesure où je l'accueille et y

réponds, est un appel me concernant personnellement.<sup>356</sup>

En étant souvent en présence d'une même oeuvre et sur la base de la participation et de la transformation, un sujet peut être témoin (à chaque fois) d'une autre oeuvre en quelque sorte car par cette communion avec l'oeuvre, le sujet est transformé par l'objet. Il modifie par le fait même (comme nous l'avons déjà dit) sa manière d'appréhender l'objet et crée, pour ainsi dire, une oeuvre nouvelle. Si la relation est très étroite entre le langage de celui qui aborde l'oeuvre et le langage de l'oeuvre, sujet et objet ne forment plus qu'un; il y a union de langages, c'est-à-dire de pensées. Le sujet se retrouve dans l'oeuvre. La convergence des langages peut manifester une communion des pensées: une communion des êtres. Cette convergence peut être réalisée au moment d'une puissante volonté d'entrer en contact avec l'oeuvre. Le sujet et l'oeuvre musicale se retrouvent alors sur la base d'un langage identique relié à l'être.

La détermination du sujet à saisir l'oeuvre (qui est miroir) est, en réalité, la pure volonté humaine de saisir «quelque chose». Ce «quelque chose» est quelque chose de plus que ce qui est saisi généralement d'une chose. L'être de la volonté du sujet de saisir de l'objet n'est, fondamentalement, que l'acte de volonté du sujet de se saisir de plus en plus lui-même. C'est ainsi que l'on doit comprendre que le langage de l'art (et plus particulièrement le langage musical) est le langage de l'être. S'il n'y

---

<sup>356</sup> B. DE SCHLOEZER, *op. cit.*, p. 56.

a plus personne pour saisir l'art, l'art existe toujours, mais il n'a plus aucun sens puisqu'il est le miroir de l'humain. L'être de l'art est l'être de l'humain qui saisit.

L'humain veut manifester son être propre par son oeuvre d'art. Créé par l'humain, l'être de l'humain se dit mais à travers le langage de l'art. Par sa présentation, par sa dimension ontologique, l'oeuvre est la manifestation tangible de la volonté de l'humain de se présenter lui-même. Par sa présentation, par son ontologie, l'oeuvre est synonyme de la volonté de représentation de l'ontologie humaine. Le langage du matériau sonore d'*Éclat* peut nous transmettre la connaissance de l'ontologie humaine.

Mais même pour le langage de l'être, la perception est tout d'abord d'ordre ontique\*, phénoménologique.

La dimension ontologique devient effective lorsque l'on se place sur la «même longueur d'onde» que l'être, c'est-à-dire qu'il ne faut plus

---

\* Rappelons l'importance qu'accorde Heidegger à l'opposition entre l'ontique et l'ontologique dans *Etre et Temps*. Dès 1927, Heidegger précise dans *Sein und Zeit* le sens du terme ontique en l'opposant au terme ontologique. Étant donné que l'ontologie est la science qui traite de l'être de l'étant (*das Sein des Seienden*), la pensée qui portera uniquement sur le domaine des objets concrets ou perçus, c'est-à-dire sur l'étant (*das Seiende*), sera nommée ontique. En appelant «ontologique» ce qui se rapporte à l'être et «ontique» ce qui se rattache à l'étant, Heidegger cherche non seulement à soutenir cette distinction notable entre l'être de l'étant et l'étant, mais veut également prouver que le problème philosophique fondamental est effectivement la matière ontologique puisqu'il soumettra la vérité ontique à la question ontologique de l'être de l'étant. Les mises au point de Heidegger dans *Sein und Zeit* concernant l'opposition entre l'ontologique et l'ontique n'ont d'autre but que de faire valoir la différence ontologique -et c'est le *Dasein* qui constitue la différence entre l'être et l'étant. Par cette différence, Heidegger veut montrer l'importance essentielle entre l'être -et surtout celui qui permet par le langage l'avènement de l'être, le *Dasein*- et l'étant qui lui, essentiellement oublie car, il n'est pourvu ni de langage, et par conséquent, ni de la pensée.

intellectualiser l'être sur un même mode de rationalité que le mode de pensée traditionnelle de la rationalité déductive.

La saisie de l'ontologie prend racine dans le sujet par une relation directe entre le sujet et l'objet. On perçoit le langage de l'être par l'écoute du langage de l'être. L'intuition de l'ontologie, l'intuition « qu'il y a quelque chose là » semble être enfouie au plus profond du cerveau humain.

Il est possible que ce sentiment d'un être caché derrière la chose et qui demande à devenir phénomène, soit inscrit dans l'être-là depuis les premiers hommes et qu'il soit reliée aux mystères, aux choses imprévisibles et inexplicables de la nature.

Par le truchement des phénomènes naturels inattendus (et parfois catastrophiques), par l'entremise du sentiment d'une puissance invisible et invincible, a peut-être surgi le sens du divin: le sens du sacré. Cependant depuis plus de deux siècles, la science aidant, on démystifie la nature. Aujourd'hui, presque plus rien n'est envisagé comme se cachant derrière le phénomène et demandant à le devenir: l'étant étant si domestiqué...

Par contre, la continuité historique du développement de la pensée débouche aussi sur l'art au XX<sup>e</sup> siècle qui conserve un mystère et, par ce fait, nous offre une possibilité de renouer avec le sens du sacré. Oui, l'art non-représentatif, malgré une certaine coupure avec les oeuvres traditionnelles, malgré un caractère souvent austère et d'apparence

hermétique, procède bien d'une continuité historique; il eut aussi ses précurseurs. Les artistes ont vécu en relation avec l'être et avec une certaine intuition de son sens. Le souci de montrer d'une manière ontique que l'ontologie intuitionnée les anime et les pousse à créer des oeuvres. Une même volonté de présenter l'être est, en quelque sorte, le fil conducteur entre les artistes de tous les temps.

L'art non-représentatif tranche ainsi d'une manière radicale et évidente d'avec le mode de pensée traditionnelle. Nous n'avons qu'à en faire l'expérience; plus on avance dans l'étude des oeuvres contemporaines, plus il devient difficile d'en saisir le sens à travers les critères de jugement classique, voire même presque impossible pour les oeuvres vraiment radicales. À ce stade, certaines oeuvres sont présentations de l'être. Nous devons les penser à partir d'elles-mêmes et non plus à partir des critères traditionnels de jugement de la valeur d'une oeuvre; le développement des cellules mélodiques et rythmiques, ou les variations de thèmes par modulations ou élargissements des valeurs de notes étant ici inopérants.

Aborder l'oeuvre selon le concept phénoménologique de phénomène c'est favoriser l'émergence de son caractère ontologique. Le langage de l'art s'associe avec celui de l'éclosion de l'être et un sentiment de paix, voire une connaissance de la paix, en émane.

C'est l'expérience de l'expression du langage de l'être. C'est l'expérience ontologique du sacré. Non pas à travers la représentation d'images d'une réalité possible dans l'au-delà et un jour pour l'éternité,

mais bien par une présentation de l'être se traduisant par un sentiment sacré, ici et maintenant. Même les discours sur l'être, les discours religieux et les discours mystiques ont eu pour objet fondamental cette expérience ontologique qui est, en pratique, l'expérience de l'absolu que l'on découvre par le langage de l'art contemporain.

À cet instant, le temps s'arrête. L'expérience ontologique n'est-elle pas l'expérience de l'éternité? L'éternité ne s'envisage-t-elle pas justement au moment où on cesse d'utiliser les concepts de commencement et de fin? Ne se rapproche-t-on pas d'elle lorsque la temporalité ne fait plus partie intégrante des schèmes de pensée et de perception mais devient comme superficielle par rapport à la profondeur de la relation avec l'être? C'est alors que notre propre vie devient éternelle car elle ne s'évalue plus en des termes de temps et de quantité mais en termes d'être et de qualité. N'est-ce pas là le véritable sens du terme éternel? Le lexique accompagnant la Bible (TOB) nous renseigne sur l'étymologie grecque de ce mot:

Le terme grec traduit, faute de mieux, par *éternelle* ne précise pas tellement la durée (indéfinie) de cette vie, mais plutôt sa qualité profonde: il désigne une vie différente de la vie ordinaire, plus précisément la vie qui a cours dans le monde de Dieu, la vie de Dieu lui-même et du Christ. Cette vie peut devenir celle de l'homme. Selon les contextes la *vie éternelle* est présentée comme une réalité actuelle (Jn 5. 24-25) ou encore à venir (Mt 25- 46).<sup>357</sup>

Le langage de l'être de la création artistique porte en lui la possibilité de saisie ontologique de son propre étant et de celui de son créateur. Le langage de l'être, dans le cas des oeuvres artistiques, est bien porteur d'un don d'amour que l'artiste fait à l'humanité.

---

<sup>357</sup> *La Bible*, Glossaire, [T.O.B.], Paris, Éd. du Cerf, 1972, p. 1727.

Si l'objet d'art contemporain est présentation, si l'objet d'art contemporain est présence, le discours de l'esthétique peut prendre racine dans le discours qui s'occupe de la présence de l'être selon la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger. Pour mieux vivre pleinement la richesse de l'art contemporain, nous pouvons penser l'esthétique en termes heideggériens. L'art non-représentatif renoue avec l'attitude ancestrale de laisser être l'étant.

Nous avons découvert et mis en lumière des rapports régnant entre le langage musical de Pierre Boulez et le langage philosophique lié à la méthode phénoménologique de l'investigation de Martin Heidegger, trouvant une union des pensées sur la base d'une commune expérience de l'être.

Nous avons par ailleurs constaté que le langage est la base de la communication et que celle-ci est obligatoire pour la connaissance: le langage porteur de signes, développe la pensée de l'être humain. La pensée se constitue donc par le langage et l'apprentissage de signes associés à différents langages, entraîne différentes pensées.

En réponse au programme et aux hypothèses émises dans l'introduction de cette thèse, nous avons établi que la méthode phénoménologique de l'investigation chez Heidegger permet de mieux comprendre, entre autres, l'oeuvre musicale *Éclat*. Par ailleurs, nous avons précisé le fait que les phénomènes sonores d'*Éclat*, favorisent la connaissance des phénomènes recelés chez Heidegger.

Au troisième temps de la dernière partie, la connaissance s'avère étroitement associée à sa propre communication; prenant pour véhicule un langage qui est déterminant quant au niveau de la connaissance transmise et que plus le langage est complexe (comme celui de Mallarmé), plus la charge de connaissance peut être élevée.

Nous avons vu que réfléchir sur le langage du matériau sonore de l'oeuvre *Éclat*, c'est découvrir que le sens traditionnel de certaines notions comme celles de *but*, d'*achèvement*, de *direction* et de *temps* est éclaté. Lorsque nous prenons le temps de bien les entendre, les instruments musicaux d'*Éclat* surprennent, étonnent. L'écoute de l'entretien de l'intensité sonore par le trille puis celle de sa désinence, illustrent bien que le son vit par lui-même. Entendre ainsi le cycle vital de la matière sonore constitue le coeur de l'expérience esthétique d'*Éclat* et elle étonne toujours car le son y est mouvant, y est vivant: il naît, se transforme et meurt. L'expérience de l'oeuvre nous place au centre même de ce qu'il y a de plus authentique dans la pensée de Heidegger: l'étonnement.

L'étonnement philosophique de Heidegger est sans doute ce qu'il y a de plus authentique et de plus obstiné dans sa pensée. Il s'étonne: «Pourquoi y a-t-il quelque chose et non pas rien?» C'est là, je pense, le trait fondamental chez lui: «pourquoi» vise, non pas le néant, mais l'être [...] C'est à partir de cet étonnement seulement que la question de l'être de l'étant peut être comprise.<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> J. HERSH, *op. cit.*, p. 412.

Dans cette thèse, nous découvrons que, parce qu'elle nous indique un matériau sonore dont le son vit et aussi parce qu'elle nous accorde le temps de le contempler et de s'en étonner, *Éclat* renvoie aux concepts phénoménologiques de phénomène. Mais comprendre l'oeuvre de Boulez, c'est le suivre à travers ses influences musicales complexes, tributaires de multiples influences artistiques, poétiques et philosophiques.

Par leur langage, plusieurs grands esprits ont façonné la pensée de Boulez. Par leur exemple, Leibowitz, Schönberg, Berg et Webern lui ont enseigné la valeur de la nouvelle musique. Debussy pour sa part, lui a surtout appris le refus de tout académisme mais aussi que la forme musicale n'est jamais donnée d'avance, qu'elle reste à inventer à chaque nouvelle oeuvre. Messiaen, quant à lui, sera le tout premier professeur à expliquer la logique d'un langage et à inspirer profondément Boulez par son exemple d'un travail immense.

À travers les lectures des oeuvres complexes de Mallarmé, la pensée formelle de Boulez est façonnée. Au contact de la philosophie musicale de Wagner influencée par celle de Schopenhauer, Boulez voit sa pensée se métamorphoser. Schopenhauer n'eut donc d'influence sur Boulez qu'indirectement, bien entendu. Comme cette philosophie fut une grande inspiratrice des idées mallarméennes sur l'art, elle fut du même coup inspiratrice des idées musicales et littéraires de Boulez, mais, nous le répétons, il n'existe pas de filiation génétique directe entre Schopenhauer et le compositeur d'*Éclat*. Le langage idéaliste de Wagner, par contre, qui voyait dans la musique l'expression de l'essence

humaine, influença directement Boulez et l'aida à penser le matériau sonore en tant qu'objet qui a quelque chose à nous révéler; qui a quelque chose à nous dire.

Autrement, toute la philosophie de Heidegger elle, tourne, sans vraiment jamais de fin, autour de la question du sens de l'être. Sa pensée est circulaire comme celle de Boulez. Pour lui aussi bien que pour le musicien, il existe un refus de l'académisme traditionnel et c'est d'ailleurs la grande leçon de la phénoménologie: apprendre à désapprendre l'habituel. Chez Heidegger, l'interprétation du sens de l'être se rapporte à l'essence de la vérité qui est non pas oubli, mais pensée de l'être. Asservie par une pensée représentative qui voit surtout dans l'étant et dans l'humain son caractère d'utilité, l'oeuvre d'art est là pour montrer au *Dasein* qu'il peut aussi penser à l'être de l'étant; qu'il peut se présenter un étant et non seulement se le représenter.

Nous voici arrivés au terme de notre travail. Quelles nouvelles perspectives de recherche s'offrent-elles à nous, dans l'éventualité d'investigations ultérieures? Le cas échéant, nous pourrions envisager de chercher dans l'esthétique musicale de philosophes connus (comme par exemple: Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Adorno) mais aussi moins connus (tels: Édouard Hanslick, Jules Combarieu, Gisèle Brelet, Hugues Dufour et Daniel Charles) des réponses à des questions d'ordre esthétique mais aussi éthique: *comment le langage de la musique peut-il façonner un système de vie? Comment passer d'une position artistique à une position éthique? Une esthétique peut-elle déterminer une*

*éthique?* Après ces études, il serait intéressant de procéder à l'évaluation précise des incidences de l'apprentissage du langage musical sur l'évolution de la pensée et par-là même, sur le mode de vie.

Du point de vue de l'apprentissage musical, nous pourrions envisager, dans un premier temps, de faire connaître le langage atonal ainsi que le langage tonal à l'étudiant des cours de musique dès ses premières leçons à l'instrument. Par la suite, il serait intéressant de chercher et de trouver des moyens pour analyser les changements dans la pensée de l'élève, pour finalement connaître dans quelle mesure l'attitude de celui-ci et son regard sur l'existence peuvent être effectivement influencés positivement par l'apprentissage du langage atonal.

Idéalement, il faudrait une volonté culturelle, endossée par les médias télévisés et radiophoniques, de diffusion de cette musique à plus grande échelle. Mais les études de Adorno et de Horkheimer concernant ce que nous avons mentionné comme étant le «tape à l'oeil» de l'industrie de l'économie culturelle, montrent que ce n'est pas demain la veille.

L'art peut nous aider à accéder à une nouvelle structure de relations entre les êtres. À tout le moins, est-il permis d'espérer atteindre un jour un mode de relation à l'être qui exclura la manipulation orientée vers la domination des hommes, les uns par les autres...

Ainsi perçu, passer par la compréhension du langage du musicien devient éthique; elle devient un moyen pour une nouvelle perception des choses, une nouvelle manière d'être au monde.

Associée à la méthode phénoménologique de l'investigation, la compréhension du langage musical permet l'accès à l'écoute de l'étant-présent qui souffle à l'oreille de l'humain, l'historique, «Connais-toi toi-même».

Démarche proprement éthique, le fait de se connaître soi-même, peut passer par l'esthétique musicale car, comme l'écrit cet homme émérite: «la musique est une manière d'être au monde, s'intègre à l'existence, en est inséparablement liée: catégorie éthique, non plus seulement esthétique.»<sup>359</sup>

\*\*\*

---

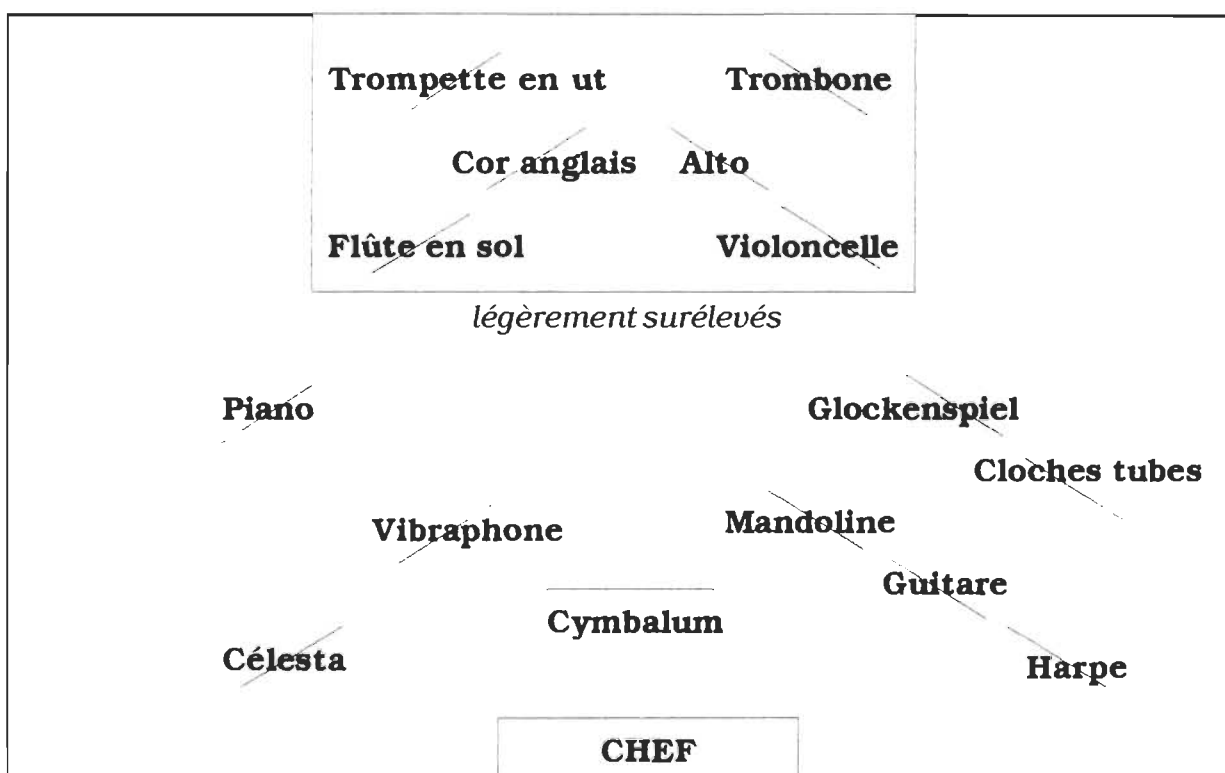
<sup>359</sup> P. BOULEZ, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 166. Titre précis de ce texte: *Sonate «que me veux-tu?»*, sur la Troisième Sonate pour piano.

## ANNEXE A

### Instrumentation

- |           |                 |                   |
|-----------|-----------------|-------------------|
| - Piano   | - Glockenspiel  | - Flûte en sol    |
| - Célesta | - Vibraphone    | - Cor anglais     |
| - Harpe   | - Mandoline     | - Trompette en ut |
|           | - Guitare       | - Trombone        |
|           | - Cymbalum      | - Alto            |
|           | - Cloches tubes | - Violoncelle     |

Disposition des instruments pour l'interprétation de  
***Éclat***



### Quelques notions historiques

- L'oeuvre ***Éclat*** a été composée en 1964-65.
- La «Première» a eu lieu le 26 mai 1965, à Los Angeles, à l'Université de Californie pour les *Monday Evenings Concerts*.
- La «Première» française fut présentée en 1966, au Domaine Musical.

## ANNEXE B

Version originale anglaise de la citation de Mary Breatnach, (traduite dans la thèse à la page 73):

Mallarmé and Boulez are artists for whom an intense awareness of the separateness of literature and music is complemented by an equally acute appreciation of a extraordinary complexity and essential modernity of the poet's influence on the composer, the critic must consider fully the import of those awarenesses. He must contrive to enter a world in which traditional concepts of sameness and difference of dependance and independance are on the one hand audaciously challenged and on the other insisted upon and upheld with unprecedented vehemence.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> M. BREATNACH, *Boulez and Mallarmé: A study on Poetic Influence*, London, Scolar Press, 1996, pp. IX-X.

## ANNEXE C

Sur signe du chef, commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne rejoue plus).

**Lent, régulier**

**HARPE**

*p*

[Indépendamment des autres instruments]

**3**

Sur signe du chef, commencer par l'une des 4 figures et achever le cycle.<sup>281</sup>  
Donner les signes à des intervalles très irréguliers, en dents de scie.

**Libre, Espacé** ①

**P f**

**C él.** ① ② ③ ④

**H a r p e** *p* **Lent, régulier**

**V i b r.** ① ② ③ ④

**M a n d.** ① ② ③ ④

Sur un signe du chef, commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne rejoue plus)

[Indépendamment des autres instruments]

*ppp* *mp* *p* *pp* *p* *mp*

*Red.*

**3**

Sur signe du chef, commencer par l'une des 4 figures et achever le cycle.  
Donner les signes à des intervalles très irréguliers, en dents de scie.

**Libre, Espacé** ①

**P f**

**C él.** ① ② ③ ④

**H a r p e** *p*

**V i b r.** ① ② ③ ④

**M a n d.** ① ② ③ ④

Sur un signe du chef, commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne rejoue plus)

**Lent, régulier**

[Indépendamment des autres instruments]

*ppp* *mp* *p* *pp* *p* *mp*

*Red.*

(Ne pas traîner

sur 2 et 3)

levée rapide

4

Large

① ② ③

④

8va

8va

(loco)

tr

(m.d)

P  
f*sf**fff**fff*

(loco)

*ff**mf**pp*

Red.

Red.

C  
é  
l.*fff**ff**mf**pp*H  
a  
r  
p  
e*mf**ff**mf**pp*V  
i  
b  
r.

①

④

3

*fff**ff**mf**pp*

①

②

③

④

*mf**ff**mf**pp*

Cymbalum

Disparaître peu à peu,  
non simultanément, sur  
le signe du chef (m.g.).

6

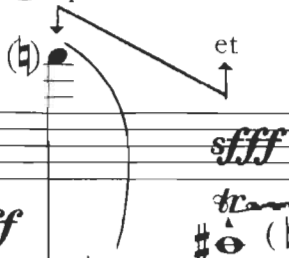
**Large**

ANNEXE G

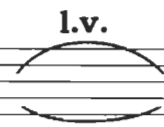
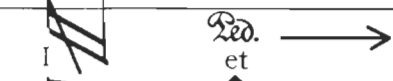
284

**Laisser  
résonner**

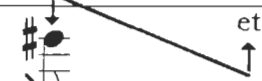
**Pf**



**Cél.**



**Harpe**



**I. v.**

**Glksp.**



**I. v.**

**Vibr.**



**I. v.**

**Mand.**



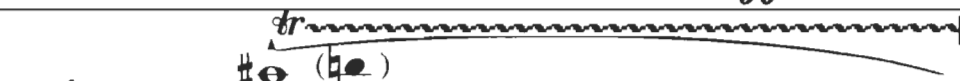
**I. v.**

**Guit.**



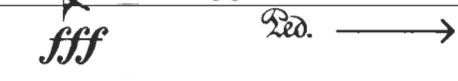
**I. v.**

**Cymb.**



**I. v.**

**Clch.**



**I. v.**



9

Très large

Libre, espacé

Attendre que la  
résonnance du glock.  
et cloches ait atteint *p*

Rapide, furtif

(*ritardando*)

Pf.

Cél.

Harpe

Glksp.

Vibr.

Mand.

Guit.

Cymb.

Clch.

I

II

III

II

III

I

III

p

II

III

bag, caoutchoutées

commencer le trille imperceptiblement

accellerando

I

III

pos. nat.

p

mf

p

fff sfff

ppp

commencer le trille imperceptiblement  
mallets très feutrés

partir sur le signal du chef  
continuer indépend.

jeu normal

près de la table

## ANNEXE I

14

**Assez lent, suspendu, comme imprévisible** (avec de brusques resserrements et de brusques détentes)

Pour tout ce passage, les indications métronomiques sont relatives.

Le chef indique la dynamique en tournant la main vers le haut ou vers le bas ( $\uparrow, \downarrow$ ).

**Pf.**

**Cél.**

**Harpe**

**Glkps.** [3\*]  $1 = 60$

**Vibr.**

**Mand.**

**Guit.**

**Cymb.**

**Clch.**

**Ne jamais étouffer**

**ANNEXE J**

## Lettre de Mozart

*«Parfois au cours d'un voyage en voiture, ou bien après un bon dîner, en me promenant aussi dans la nuit quand je ne peux dormir, c'est alors que les pensées me viennent à flot et le mieux du monde. Celles qui à ce moment m'agrément, je les retiens dans ma tête et me les fredonne à moi-même, comme d'autres du moins m'ont dit de faire. Si je ne lâche pas prise, elles m'arrivent bientôt l'une après l'autre, et voilà un morceau à utiliser pour en faire un pâté suivant le contrepoint, suivant la sonorité de divers instruments etc. Alors, cela me réchauffe l'âme si rien ne vient me déranger; cela ne cesse de grandir, je lui donne toujours plus d'ampleur, toujours plus de clarté, et la chose est en vérité presque faite dans ma tête, bien qu'il faille du temps pour qu'ensuite je l'embrasse d'une vue en esprit comme un beau tableau ou une charmante figure humaine, et que je l'entende en imagination, non plus ceci après cela, dans l'ordre où les choses ont bien pu venir, mais comme soudain tout à la fois. Cela, c'est un régal! Tout, trouver et faire, advient maintenant en moi ni plus ni moins qu'en un beau rêve vigoureux. Mais embrasser de l'ouïe, ainsi tout à la fois, c'est bien ce qu'il y a de mieux.»*

## BIBLIOGRAPHIE

### 1) *Oeuvres de Pierre Boulez*

BOULEZ, Pierre, *Partition musicale: Éclat*, Paris, 1964.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Médiations, 1964.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, Coll. «Tel Quel».

BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, Coll. «Tel Quel».

BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, deuxième édition revue et corrigée, 1985, Coll. «Musique / Passé / Présent».

BOULEZ, Pierre, «Le temps des mutations», *in Harmoniques*, n° 1, déc. 1986, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

BOULEZ, Pierre, «Le système et l'idée», *in Harmoniques*, n°1, déc. 1986, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, Coll. «Musique / Passé / Présent».

BOULEZ, Pierre, *Le temps musical/Éclat*, Cassette audio, Radio-France, I.R.C.A.M.

BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile: Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.

### 2) *Oeuvres de Martin Heidegger*

HEIDEGGER, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1953, Coll. «Tel Quel».

HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser?* Paris, P.U.F., 1959, Coll. «Épiméthée».

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, NRF, Gallimard, 1962, Coll. «Idées/Gallimard».

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, Coll. «Tel Quel».

HEIDEGGER, Martin, *Cahier de l'Herne: Heidegger*, Paris, éditions de l'Herne, 1983, Coll. «Biblio/essais».

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, NRF Gallimard, 1986, Coll. « Bibliothèque de Philosophie », traduit de l'allemand par François Vezin.

HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique?* Paris, Nathan, 1985, Coll. « Les intégrales Philo/Nathan ».

HEIDEGGER, Martin, *Question III*, Paris, Gallimard, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, traduction des paragraphes 1 à 24 à partir de l'allemand par Laurent Giroux, secteur de philosophie, Université de Sherbrooke, 1996.

### **3) Oeuvres de Stéphane Mallarmé**

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1945, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

### **4) Commentateurs et autres**

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

BERDIAEFF, N., dans *Mysterium Magnum*, tome I, de Jacob BOEHME, Paris, Aubier Montaigne, 1945.

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 1941.

BERNARD, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959.

BIRAULT, H, *Heidegger et l'expérience de la pensée*, Paris, Gallimard, 1978.

BONNEFOY, Yves, *Mallarmé: la musique de l'intellect*, dans *Éclats/Boulez*, (sous la direction de Claude Samuel), Paris, Centre George Pompidou, 1986.

BREATNACH, Mary, *Boulez and Mallarmé: A study on Poetic Influence*, Aldershot, Scholar Press, 1996.

BRIHAT, Denise, *De l'être ou rien: Heidegger et philosophie de l'être*, Paris, Téqui, 1988, Coll. « Croire et Savoir ».

CASSIRER, Ernst, *Essai sur l'homme*, Paris, éditions de Minuit, 1975.

DASTUR, E., *Histoire de la philosophie: du XIXe siècle à nos jours*, tome III, Paris, NRF Gallimard, 1974, Coll. « Encyclopédie de La Pléiade ».

DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J.-S. Bach: essai d'esthétique musicale*, Paris, NRF, Gallimard, 1947, Coll. «Bibliothèque des Idées».

DUMESNIL, R, *Richard Wagner*, Paris, Ars et historia, Plon, 1954.

EINSTEIN, Albert, *Autoportrait*, Paris, InterÉditions, 1980.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, Coll. «Folio/essais», n° 82..

*Encyclopédie philosophique universelle*, tome I, Paris, P.U.F. 1990, Coll. «Les oeuvres philosophiques».

GERMAIN, Gabriel, *Homère*, Paris, Seuil, 1964, Coll. «Écrivains de toujours».

GOLÉA, Antoine, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, tome I, Paris, 1977.

GOLÉA, Antoine, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, René Julliard, 1958.

HAAR, Michel, *Le chant de la terre (Heidegger et les assises de l'histoire de l'être)*, Paris, de l'Herne, 1985, Coll. «Bibliothèque de philosophie et d'esthétique».

HERSCH, Jeanne, *L'étonnement philosophique: Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1993, Coll. «Folio/essais».

HOFFMANN, Banesh, *Albert Einstein: créateur et rebelle*, Paris, Seuil, 1975.

HUSSERL, Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1970.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, 4e édition, Paris, NRF, Gallimard, 1950.

JAMEUX, Dominique, *Pierre Boulez*, Fayard/Fondation SACEM, 1984, Coll. «Musiciens d'aujourd'hui».

JEAN, Georges, *Langage de signes: l'écriture et son double*, Paris, Gallimard, 1989.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, Coll. «Folio/essais», n° 72.

KELKEL, A, *La légende de l'être: Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, J. Vrin, 1980.

*La Bible*, (T.O.B.), Paris, du Cerf, 1972.

LAFLEUR, Jacques, *Dasein et Être*, Mémoire ( Maîtrise ), Université de Sherbrooke, 1972.

LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double*, Gallimard, 1986, Coll. «Tel Queb».

MAIRE, G. *Platon*, Paris, P.U.F., 1966.

MARCEL, Luc-André, *Bach*, Paris, Seuil, 1961.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Tétralogies - Wagner, Boulez, Chéreau*, Paris, Christian Bourgeois, 1983.

PIGUET, Jean-Claude, *De l'esthétique à la métaphysique*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1959.

PLATON, *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1950, Coll. «Bibliothèque de La Pléiade».

PÖGGELER, Otto, *La pensée de Martin Heidegger: un cheminement vers l'être*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, Coll. «Présence et Pensée».

RENOU, Louis, *Sanskrit et Culture: l'apport de l'Inde à la civilisation humaine*, Paris, Payot, 1950, Coll. «Bibliothèque historique».

ROBIN, Léon, *Aristote*, Paris, P.U.F., 1944.

SADZICK, Joseph, *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris, Universitaires, 1963, Coll. «Encyclopédie Universitaire».

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F., 1978.

SIGNORILE, Patricia, *Paul Valéry: Philosophe de l'art*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993, Coll. «Essais d'art et de philosophie».

*Thème Encyclopédia Larousse: Les hommes et leur histoire*, Vol. I, Paris, 1993.

VALLIER, D, *L'art abstrait*, Librairie Générale Française, 1980, Coll. «Pluriel».

WAGNER, Richard, *Beethoven*, Paris, Gallimard, 1937.

WAGNER, Richard, *Revue Wagnérienne*, 1885, traduction de Wyzewa, (Micropublished by Research Publications, New Heaven, Connecticut, U.S.A., 1973).

WEBERN, Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, JC Lattès, 1980, Coll. «M. et M».

## 6) *Ouvrages consultés*

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, Coll. «Tel Quel».

ALQUIÉ, Ferdinand, *La nostalgie de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine».

ANZIEU, D., MATHIEU, M., et al. *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974, Coll. «Inconscient et culture».

ANZIEU, D. *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, NRF Gallimard, 1981, Coll. «Connaissance de l'inconscient».

BERDIAEV, Nicolas, *Le sens de la création: un essai de justification de l'homme*, Belgique, Desclés De Brouwer, 1955, Coll. «Textes et études philosophiques».

BERGSON, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine».

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Bruges, Rombaldi, 1962, Coll. «Prix Nobel de littérature».

BUBER, Martin, *Le problème de l'homme*, Paris, Montaigne, 1962, Coll. «Philosophie de l'esprit».

BUCHET, Edmond, *Jean-Sébastien Bach: Après deux siècles d'études et de témoignages*, Paris, Buchet/Chastel, 1968, Coll. «Musique».

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques: 3. La phénoménologie de la connaissance*, Paris, éditions de Minuit, 1957, Coll. «Le sens commun».

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1966, Coll. «L'histoire sans frontières».

CHASTEL, André, *L'image dans le miroir*, Paris, Nrf Gallimard, 1980, Coll. «Idées».

CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, Vrin, 1982, Coll. «Bibliothèque d'histoire de la philosophie».

COEUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Nrf Gallimard, 1965, Coll. «Idées».

DAVENSON, Henri, *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, Neuchatel, De la baconnière, 1942, Coll. «Cahiers du Rhône».

DE CANDÉ, Roland, *Histoire universelle de la musique*, tome I, Paris, Du Seuil, 1978.

DE CANDÉ, Roland, *Histoire universelle de la musique*, tome II, Paris, Du Seuil, 1978.

DE MURAUULT, André, *La conscience transcendante dans le criticisme kantien: essai sur l'unité d'aperception*, Paris, Montaigne, 1958, Coll. «Philosophie de l'esprit».

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, Coll. «Champs».

DESCHAUSSEES, M. et PIGANI, É., *Musique et spiritualité*, Paris, Devry, 1996, Coll. «L'essence du sacré».

DE SCHLOEZER, B. et SCRIABINE, M., *Problèmes de la musique moderne*, Paris, éditions de Minuit, 1959.

DUFRENNE, Mikel, *L'oeil et l'oreille*, Montréal, De l'hexagone, 1987, Coll. «Essai».

DUFOURT, H. et FAUQUET, J.-M., *La musique et le pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, Coll. «Domaine musicologique».

DUMESNIL, René, *Le monde des musiciens*, Paris, G. Crès et cie, 1924, Coll. «Paris intellectuel et artistique».

FAURE, Élie, *Histoire de l'art: l'art moderne*, tome II, Paris, 1965, Coll. «Livres de poche».

FINK, Eugen, *De la phénoménologie: avec un avant-propos d'Edmund Husserl*, Paris, éditions de Minuit, 1966, Coll. «Arguments».

FINKIELKRAUT, Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, Coll. «Folio/Essai».

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Wagner et Nietzsche: l'initiateur et son apostat*, Paris, Francis Van de Velde, 1979.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, NRF Gallimard, 1966, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines».

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique*, France, Denoël/Gonthier, 1956, Coll. «Bibliothèque médiations».

GERAR, Marcelle, *À la recherche du chant perdu*, Paris, Alphonse Leduc, 1938.

GRANEL, Gérard, *L'équivoque ontologique de la pensée kantienne*, Paris, NRF Gallimard, 1970, Coll. «Bibliothèque de philosophie».

GRIFFITHS, Paul, *Histoire concise de la musique moderne: de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1978.

GRIFFITHS, Paul, *Modern music: the avant garde since 1945*, Oxford, New York, 1981.

HERRIOT, Édouard, *La vie de Beethoven*, Paris, NRF Gallimard, 1928, Coll. «Leurs figures».

HOCQUART, Jean-Victor, *La pensée de Mozart*, Paris, éditions du Seuil, 1958.

HUYGHE, René, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960.

JAMEUX, Dominique, *Berg*, Paris, éditions du Seuil, 1980, Coll. «Solfèges».

KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, Coll. «Folio/Essai».

KANT, Emmanuel, *Oeuvres philosophiques: les derniers écrits*, tome III, Paris, NRF Gallimard, 1986, Coll. «Bibliothèque de la pléiade».

KELKEL, Aaron, L., *La légende de l'être: langage et poésie chez Heidegger*, Paris, Vrin, 1980, Coll. «Histoire de la philosophie».

LABELLE, Edmond, *La quête de l'existence: essai suivi de poèmes récitatifs*, Montréal, Fides, s.d.

LANDORMY, Paul, *Brahms*, Paris, NRF Gallimard, 1948, Coll. «Leurs figures».

LANDORMY, Paul, *La musique française de Franck à Debussy*, Paris, NRF Gallimard, 1943.

LANDORMY, Paul, *La musique française après Debussy*, Paris, NRF Gallimard, 1943.

LASSERRE, Pierre, *Philosophie du goût musical: nouvelle édition suivie de trois études sur Grétry, Rameau, Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1931.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec: préface de Pierre Boulez*, Montréal, Louise Courteau, 1986.

LEIBOWITZ, René, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'arche, 1949, Coll. «Références».

LEIBOWITZ, René, *L'évolution de la musique: de Bach à Schoenberg*, Paris, Correa, 1951.

LEIBOWITZ, René, *Schoenberg*, Paris, Du seuil, 1969, Coll. «Solfèges».

LEPRINCE, G., *Présence de Wagner*, Paris, Du vieux colombier, 1963, Coll. «La colombe».

MARCEL, Gabriel, *Les hommes contre l'humain*, Paris, Du vieux colombier, 1951, Coll. «La colombe».

MARCEL, Gabriel, *L'homme problématique*, Paris, Montaigne, 1955.

MARCUSE, Herbert, *La dimension esthétique: pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Du seuil, 1979.

MARIE, Jean-Étienne, *Musique vivante: introduction au langage musical contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, Privat, 1953, Coll. «Nouvelle recherche».

MARTINO, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1967, Coll. «U2».

NATTIEZ, Jean-Jaques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, Coll. «10/18».

OLEGGINI, Léon, *Au coeur de Claude Debussy*, Paris, René Julliard, 1947, Coll. «Études et essais».

ONIMUS, Jean, *Réflexions sur l'art actuel*, Bruges, Desclès De Brouwer, 1964.

PÉRIER, Alain, *Messiaen*, Paris, éditions du Seuil, 1979, Coll. «Solfèges».

PHILIPPE, M.-D., *L'activité artistique*, Paris, Beauchesne et fils, 1970, Coll. «Essai de philosophie».

PHILONENKO, Alexis, *L'oeuvre de Kant*, tome I, Paris, Librairie philosophie Vrin, 1975, Coll. «À la recherche de la vérité».

PHILONENKO, Alexis, *L'oeuvre de Kant*, tome II, Paris, Vrin, 1993, Coll. «À la recherche de la vérité».

PIATTELLI-PALMARINI, Massimo, *Théories du langage, théories de l'apprentissage: le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*, Paris éditions du Seuil, 1979, Coll. «Points».

PIRRO, André, *J.-S. Bach*, Paris, Félix Alcan, 1924, Coll. «Les maîtres de la musique».

RILKE, Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète: suivies de Réflexions sur la vie créatrice*, Paris, Grasset, 1937.

ROLLAND, Romain, *Musiclens d'aujourd'hui...*, Paris, Hachette, 1949, Coll. «Bibliothèque d'histoire».

ROSEN, Charles, *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, NRF Gallimard, 1978, Coll. «Bibliothèques des idées».

ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Paris, éditions de Minuit, 1979, Coll. «Critique».

ROSSET, Clément, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, Coll. «SUP».

ROUAULT, Georges, *Sur l'art et sur la vie*, Paris, Gallimard, 1971, Coll. «Folio/Essais».

SALZMAN, Eric, *Twentieth-century music: an introduction*, New Jersey, Prentice-Hall, 1974, Coll. «Prentice hall history of music series» .

SCHAFF, Adam, *Langage et connaissance*, Paris, Anthropos, 1969, Coll. «Points».

SCHELER, Max, *Le saint, le génie, le héros*, Paris, Emmanuel Vitte, 1958, Coll. «Animus et Anima».

SCHNEIDER, Marcel, *Wagner*, Paris, Du seuil, 1979, Coll. «Solfèges».

SERTILLANGES, A. D., *L'idée de création et ses retentissement en philosophie*, Paris, Montaigne, 1945.

SLOBODA, John A., *L'esprit musicien: la psychologie cognitive de la musique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, Coll. «Psychologie et sciences humaines».

STRAWINSKY, Igor, *Poétique musicale*, Paris, Le bon plaisir, 1952, Coll. «Amour de la musique».

TOMATIS, Alfred, *L'oreille et le langage*, Paris, Du seuil, 1991, Coll. «Points».

## **7) Périodiques**

*Entre Temps*, Musique contemporaine, n° 2, publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, novembre 1986.

*Cahiers de musiques traditionnelles*, «voix», n° 4, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/AIMP, 1991.

*Musique en jeu*, «la pop music et Adorno, Lyotard, Berio...», n° 2, Paris, éditions du Seuil, mars 1971.

*Musique en jeu*, «sémiologie de la musique», n° 5, Paris, éditions du Seuil, novembre 1971.

*Musique en jeu*, «relire Adorno, dossier Kagel», n° 7, Paris, éditions du Seuil, juin 1972.

*Travers/20*, «la voix, l'écoute», revue trimestrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, édition de minuit, novembre 1980.

*Domaine musical*, «bulletin international de musique contemporaine», n° 1, publié sous la direction de Pierre Boulez, Paris, Grasset, premier semestre 1954.

*La petite revue de philosophie*, «Post modernité», vol. 9, n° 1, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil, Québec, automne 1987.

*InHarmoniques*, «Musiques, identités», n° 2, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges Pompidou, mai 1987.

*InHarmoniques*, «D'un art à l'autre; les zones de défil», n° 5, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges Pompidou, juin 1989.

*InHarmoniques*, «Musique et authenticité», n° 7, Paris, Librairie Séguier, IRCAM, Centre Georges Pompidou, janvier 1991.

*Revue Circuit*, «Boulez au Canada», vol. 3, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, 1992.

*Revue d'esthétique*, «L'informulé», nouvelle série, n° 8, Privat (Toulouse), 1985.

\*\*\*

# Lexique des termes musicaux

## LEXIQUE DES TERMES MUSICAUX

**24 pour 25:** Terme musical relevant du rythme des notes et signifiant que l'on doit jouer 24 notes simultanément avec 25 autres notes et ce, dans un temps déterminé qui est le même pour les deux groupes de notes. (Seules les deux notes de départ sont exécutées précisément simultanément (en principe).

**27 pour 28:** (voir *24 pour 25*, mais en gardant en tête les valeurs *27 pour 28*).

**Accord:** Un accord est la réunion de trois, quatre, cinq notes ou plus entendues simultanément.

**Attaque:** Action d'attaquer, de débiter une note (ou un morceau).

**Bois:** Les bois sont une famille d'instruments à vent, munis de trous, en bois (mais parfois aussi en métal) dont font partie entre autres la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, et le saxophone.

**Cadence:** La cadence est la chute, la terminaison, le repos, la fin de toute phrase musicale ou de l'un de ses membres.

**Caractérologie:** Étude qui analyse l'élan, le caractère que le compositeur désire imprimer à son oeuvre.

**Coda:** Partie conclusive d'une oeuvre (ou d'un mouvement) instrumentale.

**Contrapuntique:** Qui utilise le contrepoint.

**Contrepoint:** Le contrepoint est un genre musical. Contrairement à l'harmonie qui a pour but matériel l'accord, le contrepoint a, pour matière, la note. Il associe une note à une autre ou à plusieurs, et tient compte surtout de l'intervalle. Le contrepoint a sa plus haute expression dans la fugue, qui en résume, en quelque sorte, toute la science.

**Cordes:** Les cordes sont une famille d'instruments dont le son est produit par des cordes tendues, mises en vibration (piano, violon, violoncelle, harpe, guitare, etc).

**Croche:** La croche est une figure de note qu'on représente par le signe suivant: ♪. La croche équivaut, en terme de temps, à la moitié d'une noire, le quart d'une blanche, le huitième d'une ronde ainsi qu'à deux doubles-croches, quatre triples-croches et huit quadruples-croches.


**Cuivres:** Ensemble des instruments à vent en cuivre employés dans l'orchestre (cor, trombone, trompette, etc).

**Cymbalum:** Instrument à cordes d'acier tendues, frappées par de petits mallets, utilisé dans la musique populaire hongroise.

**Désinence:** Terminaison (du son, en musique). Manière dont le son meurt.

**Développement:** Partie d'une oeuvre musicale caractérisée par l'exploitation dans l'écriture, par le compositeur, d'un thème ou sujet musical préalablement exposé.

**Do central:** Note (do) qui se situe au centre du clavier du piano. Elle s'écrit de trois façons différentes selon qu'elle est utilisée avec la clé de Do, la clé de Sol ou la clé de Fa.

**Double-croche pointée:** Figure de note qui s'écrit ainsi:  et qui vaut un quart de temps + un huitième de temps (3/8).

**Drame musical:** Genre littéraire qui relève à la fois du théâtre et de la musique. Forme musicale au sein de laquelle s'épanouit l'art théâtral.

**École française:** Groupe constitué des compositeurs français suivants: Debussy, Ravel, Fauré, Satie, et autres...

**École viennoise:** Groupe constitué des compositeurs allemands suivants: Webern, Schoenberg, Berg et autres...

**Exécution intégrale:** Interprétation d'une oeuvre entière (tous les mouvements, toutes les parties).

**Exécution:** Interprétation d'une oeuvre musicale par un musicien exécutant.

**Exposition:** Partie d'une oeuvre où le compositeur introduit le thème conducteur (sujet), le *leitmotiv* du mouvement.

**fff:** Symbole musical indiquant qu'il faut jouer très, très, très fort. Le **f** est un symbole employé en musique et dérivé de l'italien «*forte*» qui veut dire fort. **ff** se dit: «*fortissimo*», **fff** se dit: «*fortississimo*».

**Figure de note:** Afin de pouvoir rattacher des durées différentes sur des hauteurs de son que nous nommerons «notes», il importe de leur attribuer une «forme» ou «figure» correspondant à chaque valeur et nous permettant de les identifier rapidement. C'est ainsi qu'on a établi des figures de notes valant traditionnellement 4 temps (la ronde), 3 temps (la blanche pointée), 2 temps (la blanche), 1 temps (la noire), 1/2 temps (la croche), 1/4 (la double-croche) etc...

**Finale:** Dernier mouvement de tout morceau de forme sonate dans la musique dite «classique».

**Forme aléatoire:** Forme musicale obtenue par l'agencement hétéroclite d'éléments organisés au hasard et ne pouvant jamais reproduire la même oeuvre deux fois.

**Forme sonate:** Structure ternaire, à deux thèmes, qui sert de cadre à la plus grande partie de la musique instrumentale classique.

**Fugue:** Composition à deux ou à plusieurs parties vocales ou instrumentales, basée sur l'imitation d'un sujet ou thème et répondant à des règles d'écriture très strictes.

**Gamme:** Une gamme est une succession de huit notes conjointes suivant un ordre déterminé par le mode qui la caractérise (majeur, mineur ou autre).

**Harmonique:** Son musical simple dont la fréquence est un multiple entier de celle d'un son de référence (son fondamental).

**Hauteur sonore:** Sensation auditive liée à la fréquence plus ou moins élevée d'un son périodique (sensation d'aigu ou de grave).

**Intervalle:** Distance qui sépare un son d'un autre son, une note d'une autre note.

**Leitmotiv:** Motif conducteur, thème caractéristique, ayant une signification dramatique extra-musicale et revenant à plusieurs reprises dans la partition.

**Lié (liaison):** La liaison est une ligne courbe placée sur deux notes de même son et qui augmente la première de toute la durée de la seconde laquelle, dans la musique instrumentale, ne doit pas être répétée, mais tenue (liaison de prolongation). On trouve aussi des liaisons qui ont pour fonction de marquer le début et la fin d'une phrase mélodique ou d'un membre de phrase musicale. Dans ces cas, la liaison englobe plus de deux notes à la fois. Il est à noter que le terme « lié » pour être une indication d'interprétation signifiant qu'il ne faut pas détaché un passage musical.

**Louré:** Le louré, formé d'une liaison et d'un point, indique qu'il faut séparer les notes les unes des autres en appuyant un peu lourdement. Il s'agit d'une marque d'interprétation.

**Modulation:** Une modulation est un changement de mode ou de tonalité qui survient dans le courant d'un morceau de musique.

**Morphologie:** Terme synonyme de «forme d'une oeuvre» (forme sonate, fugue...) qui définit la construction typique à une forme musicale.

**Mouvement:** Degré de rapidité que l'on donne à la mesure, conformément aux intentions du compositeur, au caractère de la pièce. (Le mouvement d'un morceau est défini par la durée d'une note battue en nombre déterminé de fois par minute.) Partie d'une oeuvre musicale devant être exécutée dans tel ou tel mouvement.

**Musicologue:** Spécialiste de la musicologie qui est une science de la théorie, de l'esthétique et de l'histoire de la musique.

**Musique atonale:** Système musical qui n'obéit à aucune tonalité, qui ne s'organise pas selon le système tonal.

**Musique électroacoustique:** Musique qui s'occupe de la production, de la transmission et de la restitution du son par des procédés électriques.

**Musique sérielle:** Musique fondée sur la série, ou la suite des douze demi-tons de la gamme chromatique, utilisée comme unité dans la musique atonale dodécaphonique.

**Musique tonale:** Système d'écriture musicale où l'harmonie et la mélodie sont réglées par l'obligation de respecter un ton principal.

**Neume:** Signe servant autrefois à la notation du plain-chant. Groupe de notes émises d'un seul souffle; courte mélodie qui se vocalise, sans paroles ou sur la syllabe du dernier mot, à la fin de l'alléluia de certaines antiennes.

**Note:** La note est un signe qui sert à représenter un son (*ut* ou do, ré, mi, fa, sol, la, si).

**Nuance:** La nuance est un degré de force ou de douceur qu'il convient de donner aux sons. On note la nuance par un signe (ou un terme italien ou français).

**Opéra:** Poème, ouvrage dramatique mis en musique, dépourvu (sauf dans la musique contemporaine) de dialogue parlé, qui est composé de récitatifs, d'airs chantés.

**Orchestre de musique de chambre:** On entend par musique de chambre, les oeuvres exécutées par un petit nombre d'instrumentistes (solos, trios, quatuors, quintettes, etc.) pour instruments à archet ou à vent, avec ou sans piano.

**Orchestre symphonique:** Orchestre comportant la plus grande variété instrumentale et de nombreux exécutants.

**Partition:** Notation d'une composition musicale, de l'ensemble des parties.

**Pause:** Figure de silence correspondant à la ronde et valant, généralement, quatre temps.

**Percussions:** Famille d'instruments qui ont pour propriété de marquer les accents du rythme (timbales, tambour, triangles, vibraphone, etc.).

**Phrase:** Une phrase est une idée musicale ayant un sens mélodique complet et mise en forme par différents signes musicaux.

**Piqué:** Marque d'interprétation indiquant que la note marquée d'un point (au-dessus ou au-dessous), se joue (au piano: en frappant la touche et en la lâchant aussitôt) d'une façon détachée, ou *staccato*.

**Poème symphonique:** Oeuvre musicale à programme (descriptive), sans forme fixe.

**Point d'orgue:** Le point d'orgue est un signe musical (demi-cercle ayant un point au centre U) placé au-dessus ou sous une note ou un silence pour indiquer que l'on doit prolonger cette note ou ce silence au-delà de sa valeur *ordinaire*.

**Pôle d'attraction harmonique:** Passage d'une oeuvre musicale où l'auditeur pressent que la musique va évoluer vers une certaine tonalité ou un certain mode, de par les agencements harmoniques entendus.

**pppp:** Indication de nuance qui invite à interpréter une note ou un passage musical d'une façon très, très, très douce (intensité du son). Ce signe est issu du terme italien *piano*, qui signifie *doux*, **pp** équivalant à *planissimo*, et ainsi de suite.

**Quatuor:** Petit groupe de musique de chambre constitué de quatre instrumentistes.

**Ré-exposition:** Partie d'une oeuvre dans laquelle le compositeur rappelle à l'auditeur le thème présenté lors de l'exposition et élaboré durant le développement.

**Récapitulation:** Partie conclusive d'une oeuvre musicale où le compositeur présente à nouveau le ou les thèmes développés au courant du mouvement et organisés de manière à faire pressentir à l'auditeur la fin prochaine du mouvement.

**Registre:** Étendue de l'échelle des sons d'un instrument ou de la voix; localisation de la hauteur des sons.

**Rubato:** Indication du rythme, laissant une grande liberté de mouvement (d'interprétation rythmique) pour l'exécution d'un passage musical.

**Rythme:** Le rythme est un concept qui sert à déterminer le sens et le caractère de toute succession de sons. Il consiste dans le retour périodique de l'accent et dans la variété des valeurs formant la phrase musicale.

**Sérialisme:** Caractère de la musique sérielle, dodécaphonique.

**Sforzando:** Indication d'interprétation suggérant de passer momentanément du *piano* au *forte*.

**Silence:** Un silence est un signe musical qui indique l'interruption des sons (pause, demi-pause, soupir, etc.).

**Soliste:** Musicien ou chanteur qui interprète une oeuvre seul (en *solo*).

**Son:** Un son est un bruit résonnant et appréciable à l'audition. Il est qualifiable sous trois angles: l'intonation (qui est le degré d'élévation ou de gravité des sons), l'intensité (qui est le degré de force donné à un son) et le timbre (qui constitue la nature même de la voix ou de l'instrument, leur qualité propre, leur couleur bref, ce qui le rend identifiable à l'audition).

**Sonate:** Pièce instrumentale en plusieurs mouvements, alternativement lents et rapides, destinée à un petit nombre d'exécutants.

**Staccato:** Indication d'interprétation musicale incitant l'exécutant à détacher nettement les notes, à jouer les notes *piquées*.

**Suite:** Composition musicale faites de plusieurs pièces de même tonalité (dans la musique «classique»).

**Symphonie:** Composition musicale d'envergure, comprenant plusieurs mouvements (parties), construite sous la forme sonate et exécutée par un nombre important d'exécutants.

**Syntaxe:** Étude des relations existant entre les éléments constitutifs du langage musical; règles régissant l'ordre selon lequel ils sont organisés pour constituer une oeuvre.

**Tempo (*tempi*):** Notation d'un mouvement qui n'est pas précisé par l'indication du nombre de battements du métronome. Vitesse d'exécution.

**Tessiture:** (voir *registre*).

**Thème:** Dessin mélodique qui constitue le sujet d'une composition musicale et qui est l'objet de variations.

**Timbre:** Qualité spécifique des sons produits par un instrument, indépendante de leur hauteur, de leur intensité et de leur durée. Le timbre d'un son est caractérisé par l'intensité relative de ses harmoniques.


**Ton:** Hauteur absolue d'une échelle de sons musicaux (réglée par le diapason); échelle musicale d'une hauteur déterminée (désignée par le nom de sa tonique) et possédant la même structure interne (à la différences des *modes*).

**Tonalité:** Organisation de l'ensemble des sons musicaux selon une échelle type, où les intervalles (tons et demi-tons) se succèdent dans le même ordre, et où le premier degré de chaque gamme (tonique) se trouve au centre de deux quintes caractéristiques.

**Tons voisins:** Un ton voisin est une tonalité qui ne diffère de la tonalité principale que par un accident à la clé (dièse, bémol, bécarré).

**Trémolo:** Battement rapide de plusieurs notes formant un accord (notes disjointes).

**Trille:** Battement alternatif d'une note avec sa note supérieure (notes conjointes).

**Triple-croche:** Figure de note qu'on identifie par le signe suivant:  et qui équivaut, en terme de temps, à un huitième ( $1/8$ ) de temps lorsque la noire vaut un temps.

**Variations:** Modification d'un thème par un procédé quelconque (transposition modale, changement de rythme, modifications mélodiques). Composition formée d'un thème et de la suite de ses modifications.

\*\*\*