



Transposition

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dirs.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*

Paris, Vrin, « coll. MusicologieS », 2013, 437 p.

Mauricio Gómez Gálvez



Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/1461>

ISSN : 2110-6134

Référence électronique

Mauricio Gómez Gálvez, « Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dirs.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)* », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 07 avril 2017. URL : <http://transposition.revues.org/1461>

Ce document a été généré automatiquement le 7 avril 2017.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dirs.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*

Paris, Vrin, « coll. MusicologieS », 2013, 437 p.

Mauricio Gómez Gálvez

RÉFÉRENCE

Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dirs.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Vrin, « coll. MusicologieS », 2013, 437 p.

- 1 L'ouvrage collectif ici présenté est le résultat d'une série de rencontres scientifiques co-organisées en 2007 par l'Université de Montréal, l'Université libre de Bruxelles et l'EHESS de Paris, ainsi que du colloque international « Écrits de compositeurs depuis 1850 » organisé en 2008 par l'OICRM de l'Université de Montréal.
- 2 Si les écrits de compositeurs ont toujours constitué des sources fondamentales mais auxiliaires pour tenter d'éclairer l'œuvre musicale, cet ouvrage vise, comme nous le disent ses éditeurs dans l'introduction, à les penser en tant qu'« objets de recherche en soi », c'est-à-dire « pour ce qu'[ils] révèle[nt] intrinsèquement des conditions de la création musicale, de l'évolution du statut du compositeur, de ses modes de pensée, mais aussi de l'histoire des idées » (p. 7). C'est précisément dans ce changement de perspective que réside la nouveauté de l'ouvrage.
- 3 Comme l'indique le titre du livre, il recouvre un spectre temporel relativement large (XIX^e-XX^e siècles), permettant d'en tirer des enseignements intéressants sur les écrits de compositeurs d'un point de vue diachronique. Bien plus limité s'avère l'espace

géographique embrassé ; en effet, hormis quelques exceptions, le contenu est essentiellement centré sur la production littéraire de musiciens européens (avec une majorité de Français).

- 4 Les 24 contributions présentées dans ce volume sont organisées en deux grands blocs thématiques assez équilibrés : le premier, « Contextes, fonctions et enjeux » est divisé en deux sous-parties *Autorité des compositeurs* et *Théorie, typologie et poétique* ; le deuxième, intitulé « Philologie et critique », est composé aussi de deux volets, *Études de sources et philologie* et *Approches critiques*. Cette déclinaison n'empêche évidemment pas les renvois entre articles, se répondant et se complétant souvent entre eux – certains débordant même ces limites. En addition, et indépendamment des exemples et annexes proposés dans certains articles, le livre comporte un cahier central d'illustrations en couleur (8 pages) et un index des noms et des œuvres facilitant la consultation. À cet égard, seule l'absence d'une bibliographie générale en fin d'ouvrage est à regretter.
- 5 Passons à l'examen de son contenu.
- 6 C'est à Valérie Dufour, l'une des directrices de l'ouvrage, d'ouvrir le premier volet consacré à *l'autorité des compositeurs* avec son article sur les écrits d'Igor Stravinsky¹. Avec clarté et concision, elle analyse les écrits de la période 1910-1940 mettant en lumière quatre « postures littéraires » adoptées par le compositeur russe : « écrire pour disqualifier la critique ; écrire pour fixer l'interprétation ; écrire sans écrire ; s'inscrire [dans une tradition] » (p. 19). La troisième catégorie fait référence aux cas de co-écriture entre Stravinsky et ses collaborateurs, dont l'auteure nous fournit des exemples moins connus. Les conclusions dégagent trois aspects centraux des écrits du compositeur : ils « procèdent d'une représentation de soi », ils « sont à l'image de son œuvre néoclassique » (Dufour établit là une analogie intéressante entre écriture musicale et littéraire), et enfin, ils « font autorité » (p. 25). Yves Balmer y contribue avec un intéressant article sur Olivier Messiaen². La nouveauté de l'objet d'étude est à souligner : les notes de programmes rédigés par Messiaen sur ses propres œuvres tout au long de sa carrière. L'auteur analyse son corpus depuis plusieurs angles d'attaque, en démontrant l'importance conférée par le compositeur à ces textes d'escorte en tant qu'outil d'imposition et contrôle du discours sur sa musique ; le cas de Messiaen s'avérant, à cet égard, paradigmatique. Michel Duchesneau s'intéresse à la figure de Charles Koechlin³, musicien à la vaste culture correspondant à celle d'un « modèle particulier, celui de l'intellectuel français formé au sein des institutions de la République » (p. 52). Il nous montre un musicien pour qui le double statut d'artiste et d'intellectuel est indissociable (p. 54), mais chez qui subsiste un paradoxe exprimé dans l'écart entre « action sociale et création artistique » (p. 56). Pour Koechlin, seule l'expression de la « beauté » à travers l'œuvre d'art peut avoir une influence bénéfique au niveau social (p. 56-57) ; l'écrit, véhicule des idées, apportant le nécessaire complément à l'œuvre. L'article fort intéressant de Justine Comtois intitulé « L'écrit et le pouvoir chez Alfredo Casella : Musique, fascisme et modernité » (p. 59-73) traite des liens entretenus avec le politique par une figure méconnue, mais néanmoins importante, de la musique italienne du premier XX^e siècle. L'auteure mène une enquête cherchant à évaluer les correspondances et décalages entre théorie (les écrits) et praxis (la composition) chez Casella. L'on apprend avec intérêt les différentes phases dans l'élaboration d'une conception d'une musique nationale, toujours définie par rapport à celle de ses contemporains européens. Cette évolution n'est pas dépourvue de retournements et voltefaces, comme le montre son rapprochement du fascisme dès la fin des années 1920. Comtois met en évidence les

ambiguïtés du musicien à l'égard du fascisme, tout en éclairant la position qu'il occupe dans le spectre politico-esthétique. En effet, s'il est reconnu fasciste par quelques-uns, il est décrié par les ultra-nationalistes en raison de son cosmopolitisme... Dans la deuxième contribution consacrée à Olivier Messiaen, Jean Boivin se focalise sur la réception du *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, en analysant un ensemble de commentaires (recensions et autres textes) sur le monumental ouvrage posthume du compositeur-théoricien. Si ce *Traité* [« véritable labyrinthe où, on le sait maintenant, le factuel côtoie l'imaginaire, le véridique jouxte l'approximatif (voire le faux ou l'invérifiable) », p. 91] participe aussi, comme le montre Boivin, à l'entreprise de fixation du discours sur sa musique, l'auteur invite à jeter un nouveau regard sur les rapports entre les écrits et l'œuvre musicale de Messiaen, en proposant « une véritable critique de son œuvre théorique » (p. 92). Rebecca Bennett clôture la première sous-partie de l'ouvrage avec un article sur les querelles entre le compositeur Virgil Thomson et les défenseurs de la vulgarisation musicale aux États-Unis dans les années 1930-1940⁴. La première partie de l'article, la plus intéressante, éclaire le phénomène de l'industrie de la vulgarisation musicale aux États-Unis⁵ à la lumière de l'histoire sociale et culturelle du pays. On aurait pu espérer une typologie plus claire concernant les écrits visés par la critique de Thomson, afin de mieux cerner ce qui distingue effectivement ceux d'un Aaron Copland des cas les plus extrêmes présentés à la fin de l'article. La curieuse conjonction Thomson-Adorno mentionnée par l'auteure aurait également mérité qu'on s'y attarde un peu plus.

- 7 Un article d'Emmanuel Reibel ouvre la section *Théorie, typologie, poétique* en balisant le terrain avec une intéressante « réflexion méthodologique à travers l'exemple d'Hector Berlioz »⁶, démontrant à quel point le statut des écrits de compositeurs a été « fluctuant dans l'histoire » (p. 117). Pour cela, il analyse l'évolution de la place assignée aux écrits par le compositeur lui-même d'abord dans ses listes d'œuvres successives, par ses premiers biographes ensuite et, enfin, par les musicologues établissant des catalogues scientifiques au XX^e siècle. Il en ressort que la catégorie d'écrit de compositeur subit « un élargissement progressif » de plus en plus englobant à travers l'histoire, bien que non dépourvu d'ambiguïtés, comme nous le montre l'auteur. Dans une vision actuelle (à l'instar de cette définition d'« écrit » élaborée par l'auteur : « l'ensemble de textes, paratextes ou énoncés, publiés, rédigés ou retranscrits par un compositeur », p. 126) l'étude des écrits viserait à dépasser les perspectives traditionnelles pour prendre en considération toute « l'épaisseur et l'autonomie de ces textes » (p. 127). Dans leur article sur les écrits de Richard Wagner, Peter Jost et Philippe Reynal⁷ revisitent la notion centrale de « drame musical » dans un va-et-vient entre les écrits de 1850 et 1870. Ils démontrent non seulement le changement de fonction de ces écrits selon les périodes, mais aussi comment ils s'éclairent mutuellement. La contribution de Guillaume Bordry, « *Hector in fabula* : la relation littéraire entre le compositeur et son public dans les *Mémoires* d'Hector Berlioz » (p. 155-164), met en lumière les rapports entretenus par Berlioz à l'écrit, analysant le rôle et la place du littéraire dans la mise en scène de soi (entre autobiographie et mémoires), son activité de compositeur, ainsi que dans les liens entretenus avec ses auditeurs et lecteurs. Avec « La musique en plein air et l'idéal esthétique de Claude Debussy » (p. 165-185), François de Médicis présente une étude très fouillée, où il tente une sorte d'ébauche d'archéologie de la pensée de Debussy, en dévoilant l'épaisseur caché de certaines notions utilisées par le musicien dans trois articles datant de 1901 à la lumière des « lectures du compositeur ». Le très intéressant article d'Esteban Buch « Les *Memorias* de Juan Carlos Paz, ou comment écrire une galaxie » (p. 187-206) plonge dans le volumineux ouvrage ultime et, en partie, posthume du

compositeur argentin : *Alturas, tensiones, ataques, intensidades* (3 volumes). Pour une meilleure compréhension de son objet d'étude, Buch présente en six pages une « brève anthologie » de textes tirés du premier volume de l'ouvrage en question, idée heureuse étant donné l'absence de traduction française des *Memorias*⁸. L'ouvrage de Paz, comme le montre bien l'auteur de l'article, dépasse largement le genre des « mémoires », en raison de son mélange multidirectionnel tant stylistique que temporel constituant plutôt « un immense collier, ou un immense collage » (p. 194), véritable « kaléidoscope antinarratif » (p. 195). Par un rapprochement de sources éclairant entre les *Memorias*, l'œuvre *Núcleos* pour piano, et notamment un document manuscrit à propos de *Galaxia 64* pour orgue – interprété comme un « paratexte » des premières –, Buch arrive à concevoir les *Memorias* « elles-mêmes comme une composition » (p. 203). Dans « Points de fuite : texte, contexte et poétique implicite dans les écrits de Luciano Berio », (p. 207-215) Talia Pecker Berio apporte un éclairage sur un corpus d'écrits qui n'a été que très partiellement édité du compositeur italien. Elle montre comment cette production est intimement liée au contexte du musicien ainsi qu'à ses différentes phases créatives. Ainsi, si dans la première grande étape de construction de soi « le mot écrit est un outil d'abstraction et de mesure indispensable », un véritable « journal de bord » (p. 210) pour Berio, ses écrits de maturité (à partir des années 1980) constituent des riches exercices de réflexion rétrospective. Dans un sens diachronique, Pecker Berio interprète l'ensemble des écrits du musicien « comme une série complexe de réexpositions [...] de *developing variations* des mêmes constantes » (ibid.). L'article de Grazia Giacco et Marco Angius intitulé « Les écrits de Salvatore Sciarrino (1981-2001) : une cartothèque (in)sonore » (p. 217-228) boucle la première partie du livre. La collaboration entre les deux auteurs, l'une musicologue, l'autre chef d'orchestre, entend établir « un dialogue entre la recherche musicologique et celle liée à l'interprétation » (p. 218). À cet égard, les écrits de Sciarrino constituent « un moyen d'éclaircissement des sources musicales » ainsi qu'« un passage permettant la communication directe entre la pensée du compositeur et le geste de l'interprète » (p. 219). L'étude se concentre sur *Carte da suono (1981-2001)*, recueil d'écrits et véritable condensé de la poétique musicale de l'auteur, en montrant comment ses diverses réflexions théoriques fonctionnent comme autant d'entrées conduisant d'une manière ou d'une autre vers l'univers sonore dans ses multiples dimensions.

- 8 La deuxième partie de l'ouvrage nous amène, dans son premier volet, dans les coulisses du travail philologique, à travers des travaux qui sont le résultat des recherches très approfondies. Des approches critiques complètent cette partie.
- 9 Denis Herlin ouvre le volet *Études de sources et philologie* avec son article sur « Les mésaventures de *Monsieur Croche antidilettante* » (p. 231-257). Très bien illustré, cet article vient compléter le regard de François de Médicis sur les écrits de Claude Debussy commenté plus haut. Herlin recompose en détail la « genèse tortueuse » (p. 234) du recueil d'écrits posthume de Claude Debussy en mobilisant une documentation conséquente. « *Les Mémoires de Berlioz : la construction d'un texte et d'une image de soi* » (p. 259-265), article de Cécile Reynaud, se présente surtout comme une sorte d'avant-goût de la nouvelle édition critique du célèbre ouvrage qu'elle prépare avec un groupe de spécialistes du compositeur français. L'auteure s'attelle à montrer la manière dont se confectionne le livre de Berlioz, considérant ses étapes de rédaction et d'édition. À l'aide d'exemples concrets, elle relève notamment le caractère composite et « les processus de collage » mis à l'œuvre dans les *Mémoires*, où coexistent des textes écrits à des époques diverses, montrant ainsi la complexité du travail philologique. Nicolas Dufetel revient sur

la qualité d'auteur de Franz Liszt écrivain⁹, dont la paternité des écrits est mise en doute dès son vivant (cf. p. 268-269). En montrant que les écrits du compositeur sont le produit d'une sorte d'« atelier d'écriture » (p. 288) bénéficiant de l'aide d'autres plumes (ce qui n'enlèverait rien à l'intérêt qu'ils présentent), l'auteur propose des précautions méthodologiques pour approcher cette production, appelant à une réévaluation de ce corpus relativement méconnu. Angela Ida De Benedictis et Veniero Rizzardi abordent les difficultés de l'histoire éditoriale des écrits de Luigi Nono¹⁰ entre trois pays, l'Italie, l'Allemagne et la France. Ce texte, nourri de l'expérience des auteurs en tant qu'éditeurs des écrits du compositeur en italien (édition aujourd'hui de référence), explicite les critères ayant présidé le travail philologique effectué à partir de la documentation conservée aux Archives Luigi Nono de Venise. Des exemples précis sont avancés afin de mieux cerner leur démarche. Marie Hélène Benoit-Otis présente un très intéressant article sur la retraduction, en prenant comme exemple le cas du tristement célèbre *Das Judentum in der Musik* de Richard Wagner¹¹. Tout en contextualisant historiquement ledit pamphlet, Benoit-Otis montre, à partir de sa propre expérience de traductrice du texte de Wagner, les difficultés rencontrées lors de ce travail ardu et délicat. Dans ce sens, le cas du mot allemand *Untergang* se révèle frappant (p. 316-321). Selon l'auteure, la retraduction en français du *Judaïsme dans la musique* s'imposait pour trois raisons : une nécessaire actualisation du texte (les dernières traductions datant déjà d'un siècle) ; le besoin de compter sur une version exacte et intégrale du texte ; la correction d'erreurs présentes dans les éditions précédentes (p. 316).

10 C'est avec « Les révélations d'une traduction 'fidèle' : *Lohengrin* de Liszt-Wagner » (p. 325-338), article de Rossana Dalmonte, que s'ouvre la dernière sous-partie de l'ouvrage consacrée aux *approches critiques*. Ce texte fait le pendant à celui de Nicolas Dufetel commenté plus haut. L'investigation de Dalmonte vise, en ses propres termes, « à souligner trois 'fonctions' de la traduction, capables de modifier non seulement la 'surface' du texte, mais aussi son sens profond. Ces trois fonctions sont les suivantes : amplification, réduction et substitution » (p. 329). L'auteure met en évidence l'altération considérable subie par l'article de Liszt dans le transfert linguistique du français vers l'allemand. Dans une étude très documentée, Jean-Christophe Branger explore la facette de critique musical du compositeur Alfred Bruneau entre 1888 et 1902 à la lumière du projet de renouvellement du théâtre lyrique français et des idées naturalistes défendues par ce collaborateur d'Émile Zola¹². Pour sa part, Malou Haine s'intéresse à un corpus tout aussi intéressant que méconnu dans son article sur les « Récits de voyage des lauréats du Prix de Rome belge dans la seconde moitié du XIX^e siècle » (p. 351-368), écrits qui ont la particularité d'être le fruit d'une obligation réglementaire imposée aux boursiers. C'est en faisant cet exercice « que germe l'importance de 'l'écrit' dans la future carrière de ces musiciens » (p. 361). Entre autres aspects d'intérêt, elle montre à quel point la pensée de ces jeunes compositeurs était sous la férule esthétique de Fétis... S'inscrivant dans une perspective herméneutique et linguistique, Audrée Deschenaux effectue une analyse détaillée d'un article ambivalent d'Honegger de 1931 intitulé « Pour prendre congé¹³ ». Comme le montre l'auteure, l'écrit d'Honegger paraît à un moment où un fossé s'établit entre le compositeur et son public ; l'écrit remplit donc ici la fonction précise de lever les malentendus autour de son œuvre.

11 Les deux derniers articles de l'ouvrage nous ramènent au second vingtième siècle. Jean-François Trubert mène une recherche intéressante autour de la notion de *théâtre instrumental* chez Mauricio Kagel¹⁴, en s'appuyant non seulement sur les écrits publiés de

ce dernier, mais aussi sur les manuscrits du compositeur déposés à la Fondation Paul Sacher, ce qui permet à l'auteur de replacer dans son contexte la pratique musico-théâtrale kagélienne. Dans « Spectres et spectralisme dans le discours de Boulez – Boulez et sérialisme dans le discours des spectraux. Notes sur une querelle » (p. 399-411), Jonathan Goldman analyse les dissensions qui ont opposé les deux courants mentionnés dans le titre. Tout en rappelant les malentendus et l'incompréhension mutuelle entre Boulez et les jeunes compositeurs spectraux, notamment à travers leurs prises de position respectives, Goldman montre – et c'est l'aspect le plus intéressant de son article – les points de convergence existant entre les deux courants sur les plans esthétique et théorique (cf. notamment les exemples avancés qui concernent la notion boulezienne de « responsabilité », dont Goldman décèle un rapprochement chez Grisey ou, inversement, l'utilisation de procédés spectraux chez Boulez, p. 408-410).

- 12 Après ce passage en revue des différents chapitres, il ne nous reste qu'à souligner le soin évident apporté à l'édition de l'ouvrage¹⁵ par ses directeurs scientifiques, et tout particulièrement la contribution considérable de Marie-Hélène Benoit-Otis en tant que codirectrice de l'ouvrage, auteure d'un article et traductrice de deux textes originellement écrits en anglais (ceux de Rebecca Bennett et Talia Pecker Berio).
- 13 En raison de la diversité et la complémentarité des approches présentées, ainsi que par la qualité générale de son contenu, ce volume – appelé sans doute à devenir l'une des références bibliographiques importantes en la matière – constitue une stimulante incitation à repenser l'objet d'étude choisi, tout en apportant une pierre précieuse dans l'édification de son domaine.

NOTES

1. « Le dédoublement du compositeur : Autorité et rhétorique de Stravinski au miroir de ses écrits », p. 17-25.
2. « Entre analyse et propagande : Olivier Messiaen et son usage des notes de programme », p. 27-47.
3. « Le compositeur comme intellectuel : de l'idéal musical à travers l'écrit chez Charles Koechlin », p. 49-57.
4. « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une 'escroquerie' », p. 95-115.
5. Ajoutons que le succès de la littérature de vulgarisation musicale ne se limite pas aux États-Unis, la réception de ces écrits se répandant largement dans les pays hispanophones. Cf. la liste impressionnante d'éditions et réimpressions de *Cómo escuchar la música (What to Listen for in Music)* d'Aaron Copland depuis 1955 et jusqu'à nos jours : https://www.fondodeculturaeconomica.com/librerias/libro/Como_escuchar_la_musica/014101E#
6. « Quel statut pour les écrits de compositeurs ? Éléments pour une réflexion méthodologique à travers l'exemple d'Hector Berlioz », p. 117-132.
7. « Le drame musical wagnérien : Théorie et pratique à partir des écrits des années 1870 », p. 133-154.
8. Bien qu'Esteban Buch n'aborde pas les raisons qu'expliquent cette absence de traduction française, signalons que vue l'importance de Paz en tant que promoteur de l'avant-garde

musicale internationale, ainsi que les indéniables qualités littéraires des *Memorias*, l'ouvrage a été probablement – comme tant d'autres d'ailleurs – victime des échanges inégaux de traduction entre les langues. Cf. à cet égard, <http://www.sgdl.org/ressource/documentation-sgdl/actes-des-forums/la-traduction-litteraire/1523-des-echanges-inegaux-geographie-de-la-traduction-a-lheure-de-la-mondialisation>

9. « Les écrits de Franz Liszt : Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques sur leur paternité et leur typologie », p. 267-289.
10. « Intrigues philologiques dans la collecte et l'édition des écrits de Luigi Nono », p. 291-308.
11. « (Re)traduire les écrits de compositeurs : l'exemple de *Das Judentum in der Musik* de Wagner », p. 309-323.
12. « Alfred Bruneau, compositeur et critique musical (1889-1902) : Quelle réforme pour l'opéra français ? », p. 339-350.
13. « 'Pour prendre congé' ou l'entrée d'Honegger dans le débat sur la musique moderne, p. 367-382.
14. « 'Quietsch Geräusche' : approche critique de la notion de 'Théâtre instrumental' chez Mauricio Kagel », p. 383-389.
15. Bien que nous n'ayons relevé qu'un nombre insignifiant de coquilles tout au long de l'ouvrage, il faut signaler une erreur majeure qui ne passe pas inaperçu au lecteur hispanophone que nous sommes : la transcription très fautive d'une citation en espagnol d'un texte de Mauricio Kagel, cf. note infrapaginale n°15, p. 389.

AUTEURS

MAURICIO GÓMEZ GÁLVEZ

Mauricio Gómez Gálvez est doctorant en musicologie. Après des études d'interprétation musicale et de pédagogie de la musique au Chili, il obtient un master en musique et musicologie à l'université Paris-Sorbonne. Il y prépare actuellement une thèse sur les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne du second xx^e siècle, sous la direction de Michèle Alten d'abord, puis de Jean-Marc Chouvel. Intéressé par des questions liées à la migration artistique, il organise en 2013 la journée d'études internationale « La musique chilienne et l'Europe. Échanges/interactions XX^e et XXI^e siècles » à la Maison de l'Amérique latine à Paris. Il a publié des écrits dans les revues *Transposition. Musique et sciences sociales* (n° 4, 2014), *Anuario Musical* (n° 70, 2015) et *Resonancias. Revista de investigación musical* (n° 39, 2016), ainsi que dans l'ouvrage collectif *Littératures et musiques dans la mondialisation, XX-XXI siècles* (dir. A. Fléchet et M-F. Lévy), paru en 2015 aux Publications de la Sorbonne.