



Philippe Albèra (dir.)

**Musiques en création**  
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

---

## Musique et référence

**Christian Corre**

---

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2288  
Éditeur : Éditions Contrechamps  
Lieu d'édition : Éditions Contrechamps  
Année d'édition : 1989  
Date de mise en ligne : 22 mars 2018  
Collection : Essais sur les œuvres  
ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

**Référence électronique**

CORRE, Christian. *Musique et référence* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 01 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2288>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2288.

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

---

# Musique et référence

Christian Corre

---

- 1 La question de la Référence en Musique n'est plus d'une brûlante actualité : non seulement parce que les compositeurs ont su, depuis vingt ans, nous familiariser avec les pratiques s'y rapportant (citation, collage, transcription, réécritures diverses), mais aussi parce que le statut de ces pratiques a évolué "dans les esprits", sur le plan moral comme sur le plan intellectuel. Nulle polémique à espérer sur ce terrain, si effectivement leur reconnaissance, leur légitimation, voire leurs lettres de noblesse sont aujourd'hui des évidences. Pourquoi dès lors parler d'une "question"? Peut-être parce qu'à cette question, il y a déjà trop de réponses : "art au second degré", "règne du simulacre", "empire du faux", "configuration finale"<sup>1</sup>, tout un champ sémantique a eu le temps-entretemps-, de se déployer, c'est-à-dire de s'interposer. Et toutes ces idées neuves n'ont pas échappé à leur destin : devenir à leur tour des idées reçues. La méfiance d'un Dählhaus envers l'expression de "post-moderne" ("un slogan très suspect"<sup>2</sup>) est bien motivée par ce qui, en elle, relève du slogan. C'est dire que la question reste bien en souffrance d'une interprétation, "si tout n'est pas duperie", comme s'exclamait jadis Adorno !
- 2 Mais dénoncer les lieux communs ne suffit pas : car il est également vrai que la prise de recul nécessaire à la compréhension de telles musiques ne peut plus vraiment être ce comportement élémentaire, spontané, dont nous avons l'habitude vis-à-vis de n'importe quelle actualité. "Prendre du recul", c'est aussi être habité par un désir : celui de trouver la bonne distance à partir de laquelle pourra se constituer une séquence temporelle cohérente, un ensemble significatif ; c'est déjà faire de l'Histoire. Or il semble que le penchant naturel des formes d'art ici envisagées soit précisément de se dérober à une telle visée, de ruiner toute tentative d'insertion dans un discours "historien" - pour autant que l'histoire n'y est plus prolongée sous forme d'avancée supplémentaire, mais bien plutôt directement convoquée à travers ses produits amputés de leurs tenants et aboutissants. Transhistoriques par nature, elles ne sauraient se constituer elles-mêmes comme moment historique, elles ne seraient pas viables épistémologiquement...<sup>3</sup>
- 3 Ne peut-on pas, vaille que vaille, tenter au moins une généalogie, quitte à remonter assez loin ? Le fait qu'on ose à peine donner en exemple la *Sinfonia* de Berio, et autour d'elle

*Hymnen*, *Ludwig Van, Ombres*, et quelques autres pièces datées des années soixante-dix, est déjà un indice : ces œuvres sont si connues, si commentées, leur regroupement chronologique tellement serré qu'il est impossible de ne pas les considérer comme des phares. Elles sont emblématiques, inaugurales... Mais en quoi ? La capacité d'une œuvre à devenir ainsi un "classique" dépend beaucoup (indépendamment de sa réussite esthétique), de sa capacité à se laisser traverser, ou porter, par des discours : lorsque Berio évoque la "Traumdeutung" d'une part, l'analyse de la musique par elle-même d'autre part<sup>4</sup>, il désigne bien ce qui, dans sa production, recèle une richesse symbolique réelle (l'extraordinaire réseau d'implications qui fait d'une œuvre une grande œuvre) mais il bénéficie aussi d'une certaine disponibilité de ces notions au moment opportun (celui du succès de la relecture de Freud par Lacan, celui où Lévi-Strauss ne craint pas de voir en Wagner le père de l'analyse structurale). La validité théorique de celles-ci dans le champ musical (incidence du travail du rêve sur la composition, statut exact d'une analyse ne recourant pas à un détour verbal) n'est nullement assurée, mais au fond n'a pas à l'être : il suffit que ces maîtres-mots - ces "signifiants" si l'on veut - soient dynamiques, stimulants, tant pour la création que pour la recherche. Des concepts comme "objet sonore", ou "espace musical", émoussés aujourd'hui, mais très opératoires hier, projettent également sur la citation leur éclairage instantané, et peuvent encore aider à la définir. Enfin, il en va de même pour tout l'aspect "politique" du problème : emprunts ou réappropriations esthétiques veulent aussi dire abolition des droits d'auteurs et de la propriété intellectuelle.<sup>5</sup>

- 4 On peut trouver confirmation de tout cela dans le destin bien différent d'un Ives ou d'un Zimmermann : des compositeurs chez qui ces techniques ont pris la plus grande extension, au point de devenir une composante essentielle de leur style, mais qui n'ont pas eu, en tant que prédécesseurs, la même "chance" culturelle, connaîtront un long purgatoire. En revanche, la recherche musicale à vocation scientifique de ces mêmes années, dans sa prétention à recueillir l'héritage de la linguistique, (il s'agissait de rien moins que d'une "fondation"...) semble avoir eu bien trop à faire avec les objets musicaux de premier degré pour s'intéresser à tout ce qui pouvait relever du second...<sup>6</sup> A cet égard, l'attitude des compositeurs eux-mêmes n'était pas dénuée d'ambiguïté : Berio se défendra d'avoir "voulu faire un collage", Kagel d'avoir "parodié" Beethoven, comme si ces mots sentaient encore le soufre, et devaient s'épuiser dans leurs connotations régressives ou ancillaires - attitude peu différente au fond de celle des zéloteurs du Stravinsky d'avant-guerre, acharnés à laver leur idole de tout soupçon (plagiat, pastiche, exercice de style, etc.). D'ailleurs, la stratégie citationnelle restera la plupart du temps, du moins sous des dehors aussi spectaculaires, une exception, un point-limite dans l'itinéraire de chacun de ces musiciens, une "expérience" qui ne se distingue du concept général de "musique expérimentale" que par des répercussions éthiques peut-être plus embarrassantes. Ce qui n'en limite nullement la portée, au contraire : il faut se demander ce que cette expérience, confrontée aux autres, aura conquis ou remis en cause dans son domaine propre.
- 5 Une première remarque s'impose : citation et collage ne sont pas seulement des conduites musicales particulières, au sens où peuvent l'être d'autres procédures ("ouverture", "aléatoire", "improvisation", "électro-acoustique", qui furent et restent des notions indépendantes en dépit de toutes leurs interférences dans la pratique). Elles occupent aussi une place définie dans le contexte de la seule "référence" : ce sont elles - et non pas, par exemple, les translittérations et transpositions de type stravinskyen - qui dominent à

ce moment-là. Pour reprendre la classification de Gérard Genette, elles sont intertextuelles, plus qu'hypertextuelles... Ce qui signifie que le travail de réécriture opéré sur le ou les "originaux" peut être pratiquement nul, et que, s'il y a transformation, celle-ci est seconde par rapport aux tactiques de montage ou d'assemblage. Le fameux "geste" citationnel, généralisé dans le collage, est de loin le plus brutal, le moins cultivé de tous ceux qui, en musique, relèvent de l'imitation. D'un coup, l'écart qui le sépare du sens de la composition alors en vigueur, tournée pour l'essentiel vers une expansion de la pensée sérielle, n'en apparaît que plus surprenant, d'autant que ce sont les mêmes compositeurs qui passent de l'un à l'autre. L'antinomie semble irréductible, entre une passion de la syntaxe, en quête des conditions et des moyens grâce auxquels de nouvelles œuvres seront possibles, et une frénésie de l'emprunt, exercée sur des objets préfabriqués réinsérés tels quels ou presque, de toute façon reconnaissables, et tirant même du fait de pouvoir l'être leur véritable fonction musicale<sup>7</sup>. L'"assemblage", la "juxtaposition", dans leur principe, tournent d'abord le dos à ce que la composition demande (synthèse, intégration), et en l'absence de système supérieur, descriptible extérieurement à l'œuvre, tendent à l'énumération, à l'accumulation érudite, et au-delà au pur "processus"...

- 6 Une telle opposition doit être elle-même interrogée, puisqu'aussi bien c'est elle que le collage met en mouvement, puisque c'est en elle que s'enracinent nombre de réticences et de malentendus. Certes, un travail comme la *10<sup>e</sup> Symphonie* de Pierre Henry ne choque plus personne ; pourtant, l'idée d'un matériau homogène, fût-il propre à une seule œuvre, la recherche d'une cohérence interne, fût-ce à partir de multiples ready-mades, représentent encore de sérieuses garanties<sup>8</sup>... Et sans doute faut-il ici séparer "citation" et "collage", grâce à une tierce notion qui les traverse l'un et l'autre, et permet de les articuler différemment ; celle d'hétérogénéité. On peut envisager le collage comme superposition de "couches" stylistiquement ou grammaticalement étrangères les unes aux autres, sans répétition stricte d'un énoncé antérieur (ce que suppose la citation pure). Tels, par exemple, *La Question sans réponse* de Ives ou - exemple plus récent - le début de telle pièce de Heinz Holliger (*Turm Musik*). En revanche, la citation tire sa puissance disruptive - son hétérogénéité propre - de son statut d'énoncé répété : dans ce second cas, le collage (le mini-collage s'il s'agit d'une citation unique) est commandé par la répétition, il en est l'effet direct dans l'écriture. Dans le premier cas, le collage est la perspective générale du travail, le point de vue à partir duquel on va recueillir puis associer des objets dissemblables. Le collage "de" citations rassemble ces deux opérations, et porte à son maximum d'intensité la conjonction explosive du Même (l'énoncé répété) et de l'Autre (la différence entre énoncés)<sup>9</sup>.
- 7 Sans doute un tel parti pris est-il ce qui menace le plus nos traditions : la citation ainsi comprise s'interdit, en se multipliant, tout effet de réminiscence. Cet effet ne se limitait pas à l'évocatrice ou au descriptif : ce qu'il y a d'unique, d'involontaire et de déchirant dans la réminiscence réelle (c'est à Proust qu'on pense évidemment) a pu donner à certains passages de Malher ou de Berg une profondeur temporelle dont seule la citation était capable. C'est cette temporalité propre à la citation "romantique" qui disparaît dans le collage, et non pas son identification ou sa reconnaissance, toujours possibles, mais condamnées à tourner au réflexe ou au jeu de société<sup>10</sup>. De même, la pluralité des emprunts débouche sur l'abandon d'un autre registre : celui de l'ironie et de la distanciation, propres à certains néo-classicismes - et c'est dès lors l'option formaliste ou constructiviste qui devient impossible. Traditions menacées, enfin, dans le champ de la théorie musicale proprement dite, pour qui la citation a toujours été un mauvais objet,

plus ou moins marginalisé. Une telle politique est repérable dès l'origine, et il n'est pas sans intérêt de ne la voir affleurer que dans les marges, ou les silences, des discours musicologiques les plus vénérables. Lorsqu'Hanslick écrit, par exemple, que "le style peut être compromis par une seule mesure qui, irréprochable en soi, ne s'harmoniserait pas avec l'expression de l'ensemble"<sup>11</sup>, il désigne, bien sûr, un dangereux point-limite, seuil à partir duquel tel fragment mal contrôlé va dévier de sa trajectoire et donner la pire impression : venir de l'extérieur. Or la citation assume positivement cette tendance disruptive. Lorsqu'Hugo Riemann ravale au rang de "curiosité" musicale "l'exécution simultanée de deux danses hétérogènes dans la scène du Banquet de *Don Juan*"<sup>12</sup>, il s'agit de valider pour de bon la forme sonate comme prototype achevé de la Forme musicale en soi, à partir d'un subtil dosage entre "conflit" et "contraste". Or le collage suppose d'abord contraste et ensuite (éventuellement) conflit (oppositions provoquées, entretenues puis surmontées : toute une problématique du Récit). Nous avons rompu avec des systèmes musicaux, des schémas pré-établis : avons-nous oublié certaines façons de penser ? Il faut reconnaître à de telles pratiques la capacité de faire apparaître comme en creux les partages et les exclusions nécessaires à la fondation - et à la survie - de toute théorie esthétique. Là réside leur aspect véritablement "critique" ; non pas dans la contestation de tel ou tel concept engendré par la théorie, mais dans celle, plus souterraine, de leurs conditions mêmes de constitution.

- 8 Dès lors, ne retrouve-t-on pas là les enjeux de toute "avant-garde" ? On ne sait que trop comment s'accomplit cette critique et à terme, ce nihilisme : "pour l'avant-gardiste, le matériau relève de la documentation. Son activité ne vise qu'à détruire la vie de ce matériau et à l'arracher au système de fonctionnement qui lui confère sa signification. Là où le "classique" reconnaît et considère ce qui a une signification dans le matériau, l'avant-gardiste n'y voit qu'une marque sans valeur, autorisant une signification dans la mesure où elle lui est appropriée"<sup>13</sup>. Le détournement de fonction, voilà la grande affaire : mais comment accepter que rien ne sépare l'objet trouvé des années soixante-dix de celui des années quinze ou vingt ? On peut répondre ainsi : de nouveaux principes d'organisation viennent régir les fragments rapportés, et en limiter la totale "émancipation" ; l'iconoclastie n'est plus le fait des collages contemporains ; la réinsertion du fragment dans un tissu syntaxique plus vaste, voire "ouvert", sa participation à des projets cohérents (d'ordre politique ou expérimental) lui confère une nouvelle nécessité. Et si le danger reste grand de voir la pluralité des emprunts basculer, comme naguère les sons ponctuels, dans l'indifférencié<sup>14</sup>, le collage peut toujours se ressaisir comme procès dialectique, reflet d'une réalité plus complexe, et non plus écho grinçant d'un monde dissocié<sup>15</sup>.
- 9 Toute cette analyse, pour exacte qu'elle soit, pêche par deux défauts, qui n'en font qu'un d'ailleurs : en privilégiant le modèle des arts visuels, elle se limite à une approche par trop entachée d'idéologie ; en ne tenant pas compte du Temps (de ce que peut impliquer pour le Temps musical l'emploi d'entités appartenant fonctionnellement à d'autres temps), elle laisse peu ou prou au propos extra-musical la mission de faire sens, et la porte est ouverte à quelque rechute dans un "programme". Ici, l'intention signifiante est supposée irriguer instantanément les faits musicaux qui s'y rapportent. Et du coup, l'interprétation idéologique oblige à une concession majeure : la récupération de la citation dans un tout polymorphe va de pair avec le fait "qu'elle n'abandonne pas son mode de fonctionnement", autrement dit ce pouvoir de renvoi que lui accordait encore l'époque précédente. Le besoin - trop humain - d'un ordre supérieur garant d'une

signification conduit à réintroduire dans la particule égarée le sens qu'il lui avait d'abord fallu perdre pour qu'elle fût bel et bien "collée" à ses voisines. On le voit : souscrire sans réserve à cette thèse, c'est manquer ce que la citation-collage (nommons-la ainsi) a de plus précieux, à savoir ce qui se dessine depuis le début, son caractère paradoxal. Cette technique va plus loin que l'oubli avant-gardiste de la seule fonction, elle requiert un oubli de la mémoire elle-même, un peu au sens où l'oubli des relations aura autorisé, grâce à Cage, l'écoute des "sons eux-mêmes". Mais un tel oubli ne se commande pas : dans le cas de la citation, il ne s'agit pas de se défaire d'un savoir, mais de toute une nébuleuse de réactions et de comportements liés au fait même de répéter, plus qu'au fait de "renvoyer à". Le sens de la citation est à chercher dans la force de travail qui déplace<sup>16</sup>, le "borrowing" - et cette force-là ne se rend pas si aisément disponible. Ainsi est-il aussi difficile de neutraliser un matériau pré-organisé que de lui (re)conférer une signification après-coup, comme l'a bien vu Brian Ferneyhough : "Stravinsky, dans ses collages et ses pièces néo-classiques, a ignoré totalement le contenu émotionnel original de la musique, ce qui est honnête. Alors que de jeunes compositeurs d'aujourd'hui semblent d'une part vouloir emprunter ces éléments sonores, en faire ce qu'ils veulent, et en même temps (...) dire : "bon, j'essaie d'écrire de la musique réellement expressive et communicative comme un tel l'a fait" (...) et c'est absurde"<sup>17</sup>.

- 10 Interpréter le collage à partir de la citation, comme on vient d'être amené à le faire, semble bien impliquer un dépassement de la "référence" : or tel fut bien le cas aussi dans le courant de ces mêmes années soixante-dix. Un concept-vedette s'est alors imposé, qui permettait de dépasser toutes les contradictions de tout à l'heure : celui de "Texte". Car le "Texte" rejoignait par au moins deux voies le collage musical : en répudiant largement tout un ancrage référentiel<sup>18</sup>, (et à fortiori idéologique) il se rapprochait du musical en général comme art non représentatif, ne renvoyant qu'à lui-même, ou comme le dit Clément Rosset, "sans double" ; et par un autre détour, en se laissant définir comme "patchwork", "greffe", "hétérogénéité", "transcription de transcription"<sup>19</sup>... il permettait de penser tout texte musical sur ce modèle, et en premier lieu, bien sûr, ceux qui se manifestaient ouvertement comme pluriels, greffés, tissés de citations. On voit la circularité de l'analyse : si Texte et collage sont originellement "la même chose", les musiques "à citations" ne font que ratifier ce que toute musique est déjà. Leur compréhension devient immédiate, transparente, mais demeure sans conséquences<sup>20</sup>.
- 11 Le bénéfique est néanmoins immense : grâce au "Texte", nous sommes (provisoirement ?) dégagés des impasses de la référence, et renvoyés (musicalement) à la déappropriation, au "flux", à la jouissance<sup>21</sup>. Cela conduit d'ailleurs à réinterpréter les positions d'un compositeur peu suspect de muséophilie, mais plus que quiconque habité par le Texte : il n'est pas sûr que Boulez soit resté tout à fait étranger à une certaine forme de pensée citationnelle, bien dissimulée il est vrai. On peut suivre ici le philosophe Pierre Missac qui prononçait en 1975 un "Eloge de la citation"<sup>22</sup>, en des termes que n'eût pas désavoués l'auteur d'Explosante fixe. Que trouve-t-on, en effet, à l'horizon de la citation ? "L'Aphorisme" et "Le Livre" (dans une perspective ouverte par Walter Benjamin). Sur le versant aphoristique (pour nous : versant Webern) : les pratiques de ce type "participent en l'espèce de la tendance contemporaine vers la brièveté, de l'hostilité radicale au développement dont témoignent la musique et, au sein de la théorie littéraire, les idées de Blanchot ou de Foucault". La puissance de la "rupture" - par quoi advient l'"éclat" de la citation - peut aussi profiter à l'œuvre entière, pour peu qu'elle s'astreigne à une extrême concentration sur soi : la pierre précieuse se refuse à servir d'objet trouvé. En

même temps, la porosité que lui confère le silence la rend pour ainsi dire soluble dans l'espace. La tension entre "assimilation" et "dissimilation" qui travaille la citation devient la caractéristique de l'organisme musical tout entier<sup>23</sup>.

- 12 Sur l'autre versant, le Livre prend en charge, à grande échelle, l'hétérogène : "parenthèses et italiques", rêve de faire "alterner Bruckner et Webern", intérêt pour la jungle de Berg, tout cela renvoie bien, chez l'intéressé, et de son aveu même, à une certaine "hantise" de la multiplication des degrés. Entre le "collage" (au sens où nous l'entendons) et le "livre" (de Pound à Joyce, et au-delà) la différence est plus de niveau que de nature. Et n'est-il pas savoureux de voir, dans tel interview à propos de *Répons*<sup>24</sup>, la "4X" faire bon ménage avec les paperolles de Proust ?
- 13 Sans doute est-on passé bien vite du Texte au Livre, mais importait-il ici de les différencier ? Car c'est aussi leur solidarité qui, globalement, aura constitué une grille de lecture irremplaçable pour la musique contemporaine, et plus spécifiquement la possibilité d'une connivence de fait entre les musiques citantes ou collées et la théorie littéraire dans ses avancées les plus radicales.
- 14 Tout ce qui précède n'épuise pas, loin de là, le sens d'une démarche esthétique que partagea toute une génération de grands citateurs : ce que citation et collage peuvent devoir à la technologie, de l'antédiluvien magnétophone<sup>25</sup> aux actuels échantillonneurs, devrait être aussi médité, pour autant que les implications esthétiques de la répétition y rencontrent de manière originale celles de toute "reproductibilité technique". On sait que c'est un rapport différent à la technologie qui consacre la différence entre avant-gardes (au sens où nous l'envisagions plus haut) et néo-avant-gardes (au sens de Gianni Vattimo)<sup>26</sup>. Et ce clivage n'affecte pas que les élites artistiques. Si les collages des années soixante-dix sont restés, de par leur caractère "expérimental", le lot des professionnels et des spécialistes, l'étonnante vogue médiatique des "transcriptions", remarquée par Boucourechliev dix ans plus tard<sup>27</sup> et qui se poursuit aujourd'hui, apparaît un peu comme leur retombée au niveau de la consommation de masse : une extension du marché de la référence, qui demande, bien sûr, une tout autre analyse. De même, on peut trouver dans un phénomène comme celui de la "House Music", l'accomplissement du principe citationnel, pour ainsi dire dénudé par la technique - à moins que la technique ne s'incarne dans la citation. Cette dernière passe alors d'un statut à un autre : de "procès dénonciation", "trace du désir dans l'écriture", elle devient fait de langue, c'est elle la loi d'une musique où l'ancien "fragment", atomisé à l'extrême, se déplace à la vitesse de la lumière et se connecte instantanément à n'importe quel autre ; c'est elle qui finit par fonder la syntaxe au lieu de la subvertir. Ainsi peut-être verra-t-on, dans cet ultime avatar de la référence, et en dépit de sa trivialité, se dessiner la tendance fondamentalement utopique (et non plus seulement paradoxale) de tout collage citationnel.

---

## NOTES

1. Selon l'expression de Jean Baudrillard.

2. Dahlhaus, Carl : Plaidoyer pour une théorie actuelle de la musique, in *Quoi, quand, comment : la recherche musicale*, Paris, Bourgois, 1985...
3. Une approche en termes “d’influence” semble bien, de la même façon, dérisoire ; une étude de Charles Rosen (*Influence : plagiarism and inspiration*, 19th century Music, IV, 2, 1980) permet de mesurer la distance qui nous sépare aujourd’hui de Brahms imitant Beethoven dans le Final du *Premier Concerto* pour piano.
4. “La meilleure façon d’analyser et de commenter quelque chose est, pour un compositeur, de faire quelque chose de nouveau en utilisant le matériau de ce qu’il veut analyser et commenter. Le commentaire le plus fructueux d’une symphonie ou d’un opéra a toujours été une autre symphonie, un autre opéra. (Berio, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Lattès, 1983, pp. 145-146.).
5. Cf. Metzger, Heinz Klaus : “Musique, pour quoi faire ?” in *Musique en Jeu* No. 1, 1970, a propos de la “Manifestation nunique” du 10 mai 1968 au Centre de Musique de Paris.
6. Par exemple : Nattiez, Jean-Jacques : *Fondements d’une sémiologie de la Musique*, Paris, 10/18, 1976. La citation n’y apparaît fugitivement qu’à titre d’illustration d’une typologie (signe, signal, symbole...).
7. Comme l’explicitait bien le Stockhausen d’*Hymnen* : “Les hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l’on puisse imaginer (...) Si l’on intègre de la musique connue dans une composition de musique inconnue et nouvelle, on entend particulièrement bien de quelle manière elle a été intégrée : non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc.” (Stockhausen, Karlheinz : *Hymnen*, in *Contrechamps*, No spécial, Paris 1988, p. 103.).
8. C’est à partir d’une réévaluation de Stravinsky qu’Henry Pousseur, par exemple, pourra rêver d’une vaste “étape synthétique”, d’un nouveau mode d’organisation qui intégrerait aussi bien les “matériaux historiques” : “il faudra attendre le dépassement des exclusives et des exclusions propres à l’atonalisme viennois, le dépassement d’une définition trop simplement antithétique et oppositionnel du nouvel ordre sonore ; il faudra attendre la recherche (sinon la découverte) d’un système harmonique beaucoup plus général, permettant d’intégrer l’harmonie chromatique des Viennois aussi bien que les diverses harmonies plus consonantes de notre histoire, en passant par toutes les tentatives de la musique moderne pré-sérielle et en ouvrant la voie tant à l’intégration des harmonies extra-européennes qu’à la mise à jour (...) de possibilités harmoniques nouvelles par leur matériau même...” (*Musique en Jeu* No. 4, 1971).
9. La superposition d’œuvres “pouvant aller ensemble” (par exemple, chez Cage, *Atlas Eclipticalis* et *Winter Music*) relève d’une autre problématique, bien qu’on puisse aussi parler de “collage”.
10. Comme le craignait alors Dominique Jameux : “La citation, aujourd’hui le collage, apparaissent tout à la fois comme l’aveu d’une trace et la tentative d’une conjuration (...). A se vouloir - parfois - attentat à la propriété intellectuelle bourgeoise, (ne risque-t-elle pas surtout) d’établir la connivence des bourgeois cultivés ?” (*Musique en Jeu* No. 4, 1971).
11. Hanslick, Edouard : *Du Beau dans la Musique*, Paris, Bourgois, 1987.
12. Riemann, Hugo : *Les éléments de l’Esthétique musicale*, Paris, Alcan, 1903.
13. Sonntag, Brunhilde : *Untersuchungen zur Collage Technik in der Musik des 20 Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1977. Dans ce qui suit, nous nous inspirons du débat que l’auteur mène avec Peter Bürger (*Theorie der Avant-garde*, Frankfurt, 1974).
14. Et même l’indéterminé : Brunhilde Sonntag rapproche “l’incertitude du matériau à employer” dans le collage de “l’absence de décision de l’artiste” qui prévaut dans l’aléatoire.
15. Cf. Hauser, Arnold : *Socialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, 1972.
16. Nous empruntons ici à Compagnon, Antoine ; *La seconde Main*, Paris, Seuil, 1971.
17. Ferneyhough, Brian : Entretien avec Philippe Albèra, *Contrechamps* No. 3, 1982.
18. Nous ne pouvons mieux préciser notre pensée qu’en rappelant les réserves plus récentes de Paul Ricoeur au sujet de cette “poétique contemporaine, qui récuse toute prise en compte de la référence à ce qu’elle tient pour extra-linguistique, au nom de la stricte immanence du langage



littéraire à lui-même. (...) cette poétique s'emploie à tenir pour un simple effet de sens ce qu'elle décide, par décret méthodologique, d'appeler illusion référentielle". Ricœur, Paul : *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1984, tome 1.

19. La théorie du Texte trouve son ancrage dans une Philosophie de l'écriture : rappelons seulement quelques formules (très... parlantes) de Jacques Derrida : "La structure même de l'écrit est indissociable de cette force de rupture avec son contexte" qui caractérise le signe (*Grammatologie*, p. 378) ; "Telle écriture qui ne renvoie qu'à elle-même nous reporte indéfiniment et systématiquement à une autre écriture" (*Dissémination*, p. 229) ; "Ecrire veut dire greffer. C'est le même mot (...) La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n'y a pas plus de chose que de texte original (...) L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe" (*Dissémination*, p. 395), etc.

20. Que devient la citation, si "écrire, c'est toujours réécrire, et ne diffère pas de citer", et si "le geste citationnel n'est alors que la désignation du fonctionnement du texte en général", comme l'entend François Escal ? (*Le Compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1985).

21. Missac, Pierre : *Eloge de la Citation*, Collectif Change, No. 22, Mars 1975.

22. Ivanka Stoianova : "La distribution habile des fragments sur un support uniformisant (...) relève souvent (...) d'un excédent absolu de plaisir dans la manipulation des matières qui affirme la multiplicité"... (*Berio : Chemins en Musique*, La Revue Musicale, No. 375376-377, 1985).

23. L'aboutissement de cette logique se trouvant dans l'Opus 28 de Webern, où citation et matériau sériel se confondent. Les expressions "assimilation et dissimulation" viennent de Kühn, Clemens : *Das Zitat in der Musik der Gegenwart, mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg, 1972.

24. *Libération*, 1987.

25. Souvenons-nous : "On retrouve ainsi le second aspect du magnétophone, qu'on avait tout d'abord pris pour une machine à faire des sons, à les assembler, à créer des objets nouveaux, voire de nouvelles musiques. C'est aussi, c'est d'abord (pour la recherche) une machine à observer les sons, à les "décontexter", à redécouvrir les objets traditionnels, à réécouter la musique traditionnelle d'une autre oreille, d'une oreille sinon neuve, du moins aussi déconditionnée que possible." (Schaeffer, Pierre : *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966).

26. Vattimo, Gianni : *La Fin de la Modernité*, Paris, Seuil, 1987. L'idée importante, héritée de Walter Benjamin, est celle du caractère *constitutif* de la reproductibilité.

27. Boucourechliev, André : "Le corps piano" in *Le Monde*, 1986. A propos de Liszt : "Son plaisir est celui du second degré, certes ; et en ce sens, la vogue actuelle des transcriptions peut être assimilée au succès du post-modernisme...".