

# *signaux, répétitions, fenêtres*

*Martin Davorin Jagodic*

---

## **Note préliminaire. Questions**

Il n'est jamais temps de parler de la forme musicale. Au sommet de sa gestation c'est le travail même de la composition musicale qui tient lieu de réflexion analytique; plus tard, l'intérêt d'un tel examen change singulièrement d'intensité (« inactuelle », l'analyse peut l'être à la façon d'un fait reproduit). Ainsi les propos qui vont suivre posent seulement quelques questions; en fait, il y a surtout une question, laquelle apparaîtra à *découvert* à la fin du texte. Tout d'abord je rappellerai deux points. En premier lieu, en analyse musicale il a toujours été

possible de rétablir des relations entre certains matériaux et la forme; *certain*s matériaux puisqu'il s'agit régulièrement des paramètres « sûrs » tels que les hauteurs de sons organisées mélodiquement et harmoniquement; *le geste musical* s'en trouve écarté, et par là même toute explication de l'articulation entre des gestes et de la forme est occultée. Le geste est considéré comme une chose « allant de soi », quand il ne fait pas partie de l'analyse « formelle » au pire sens du terme. Sans chercher à pallier ce manque, je remarquerai seulement qu'un geste (motif) se forme en relation avec le temps et que cette relation ne va pas du tout « de soi ». Ainsi, et pour ne citer qu'un seul exemple, cette relation, encore du temps de Bach, s'organisait généralement d'une façon qui ne se retrouve pas dans les musiques ultérieures. Dieter Schnebel note le thème de la quatrième invention à deux voix de Bach, pour préciser que, quelles que soient les variations de vitesse de l'exécution, donc le temps du geste, la structure musicale, sa logique et aussi son sens « esthétique » ne s'altère ni ne se décompose<sup>1</sup>. Bien sûr, on pourrait multiplier les exemples analogues. Une telle réflexion n'est pas uniquement musicologique; elle renoue avec les problèmes généraux de la forme qui sont ceux de la « grille » de matériaux et de

possibilités de processus de formation, du choix, du geste et de l'articulation.

En second lieu, je rappellerai l'échec des musiques post-sérielles, et de celles qui leurs sont apparentées, en ce qui concerne la résolution de ces problèmes, c'est-à-dire des problèmes de la forme en général; échec dû à l'élaboration qui régit les relations entre matériaux et articulation formelle, phénomène que l'on a pu constater il y a longtemps déjà. Que cette incapacité y soit lisible à partir de l'application de la *série généralisée* n'en est pas le moindre paradoxe; puisque précisément c'est grâce à cette technique que la musique (post-)sérielle a cru pouvoir s'imposer, et a pu être prise, dans les années d'après-guerre, comme la seule musique prospective. Il serait trop hâtif et inexact d'en faire remonter la responsabilité à Webern lui-même; comme l'ont démontré plusieurs compositeurs - et je voudrais ici rendre hommage à Mihai Mitrea-Celarianu - cela tient en réalité au fait que Webern, notamment celui de la période allant de l'opus 20 aux *Variations* opus 30, a été analysé, et *entendu*, d'une façon trop unidirectionnelle et par conséquent incomplète. Je citerai à cet égard quelques phrases aiguës de Daniel Charles, et qui sonnent sans appel: «... au niveau des ... hauteurs elles-mêmes, l'idée d'une sérialisation intégrale revêt, chez Webern, un tout autre *sens* que celui d'une "démocratisation" de tous les sons, ceux-ci devenant, dans la perspective du nivellement sériel, rigoureusement "égaux". Bien au contraire: ce que Webern cherche à établir, c'est une délinéarisation de la musique tonale; ce qu'il désire obtenir, c'est un approfondissement, un affouillement de celle-ci à *chaque instant*; et la méthode schönbergienne de composition de douze sons lui permet, selon ses propres dires, de convertir chaque son en une tonique - soit, de donner à chacun le maximum de dignité et de pesanteur, le coefficient le plus haut de *sens*. L'écoute que réclame - sans doute de manière utopique - Webern, ce sera donc une centration sur chaque son, une sensibilisation radicale à *l'instant du jaillissement* de chaque *bloc* sonore »<sup>2</sup>.

Ainsi, et même si cela peut paraître comme un *contresens* à certains, c'est à partir d'événements

très ouverts - situations circonstanciées, sons et objets extérieurs à « la musique », comme les divers happenings et autres performances, compositions de programmes ou encore actions conceptuelles ou minimales, et recherches « purement logiques » - que les intuitions *formelles* et les impulsions *formelles* (faut-il dire des « idées » et déjà certaines « techniques » ?) ont jailli.

Dans le texte qui suit, trois de mes compositions-projets sont citées: *Mahleriana* pour orchestre et piano *obligato* (79 →); *Répétitions pour un grand orchestre* - plusieurs lieux, avec projections, etc. - (69 →); *Mouettes de Benjamin* pour voix, instruments et objets divers (80 →). Il s'agit non pas de l'extrait de mon « catalogue », mais d'une « illustration », une par chapitre: Signal. Répétitions. Fenêtre; Copie de copie. J'ai choisi à dessein ces pièces-projets qui n'ont rien d'extrême; ce sont des pièces « moyennes » qui se sont imposées par le texte lui-même. Aussi, non seulement certaines autres œuvres et projets participant de ce *même* profil, mais essayant d'aller « plus loin », ont dû être écartés, mais plusieurs investigations dans leur globalité - par exemple musiques « visibles », sans son: musiques à lire - ne sont pas mentionnées, bien que certaines datent déjà de bientôt vingt ans.

## Signal

En musique le signal a une connotation négative. Il suffit de se rappeler l'interprétation qu'en donne Adorno; il s'en sert métaphoriquement pour désigner le leitmotiv wagnérien: objet façonné de manière « à être retenu de mémoire »<sup>3</sup>, sa fonction est « semblable à celle de la publicité »; ce sont des « fanfares archaïques »<sup>4</sup> quand ce n'est pas le « klaxon du Kaiser »<sup>5</sup>. D'ailleurs, Wagner n'a-t-il pas « créé avec des fanfares toute une forme »? Sa musique, qui serait celle du chef d'orchestre, « a pour résultat que l'œuvre est marquée par les musiques de scènes fanfarons et intermittentes, les signaux, les fanfares et les cuivres. Chez Wagner, ces musiques restent autonomes au sein d'un style très élaboré et en même temps s'y sédimentent. Le chef d'orchestre conquiert la scène

depuis la fosse d'orchestre : on pourrait virtuellement jouer tout du long l'opéra de *Rienzi* en fanfare sur la scène »<sup>6</sup>. Le leitmotiv « sert de symbole à une obsession... L'on ne peut plus s'en débarrasser »<sup>7</sup>. Ainsi les procédés qu'utilise Wagner dans le « souci d'efficacité et d'intelligibilité, (l'amènent) à recourir à des motifs ressemblant à des signaux, (ce qui) cause un manque de plasticité et une absence de rigueur technique du discours »<sup>8</sup>.

Mais bien avant Adorno, c'est Nietzsche qui parla de ces « musiques dramatiques » qui « flottent entre le roulement de tambour et le signal de trompette » ; « Je ne peux distinguer », dit-il, « (dans ses musiques) que ces deux éléments : une rhétorique conventionnelle qui est avant tout d'ordre mnémotechnique et une musique stimulante dont l'effet est surtout physique »... « Mais un esprit formé par l'habitude des comparaisons et épris de musique pure exige pour ces deux fâcheuses tendances de la musique une *masquerade* appropriée : il faut sonner le rappel et l'alerte, mais il faut que ces signaux soient donnés en bonne musique, en une musique qui plaise et qui ait du prix »<sup>9</sup>. Ce que l'on reproche à de tels motifs, au *signal*, c'est au-delà de son caractère anecdotique et mnémonique, sa fermeture, son inaptitude à évoluer. Il est de même nature que le *détail* sursignifié, chargé de trop d'expression, dont la marque essentielle est la stabilité, l'*invariance*. Il se perpétue en se juxtaposant en quelque sorte à lui-même, en excluant toute possibilité de développement thématique. La composition musicale cesse d'être la *durchbrochene Arbeit*<sup>10</sup> pour devenir *répétition* et *séquence*. Simultanément au relâchement de l'articulation de la forme, le temps musical devient vide : « la sonate et la symphonie font du temps leur objet de critique ; elles forcent le temps à s'arrêter par le contenu qu'elles lui confèrent. Mais si, dans la symphonie, le déroulement du temps devient instant, en revanche le geste wagnérien est à proprement parler interchangeable, étranger au temps. Par sa répétition impuissante, la musique se soumet au temps qu'elle avait maîtrisé dans la symphonie »<sup>11</sup>.

La critique principale adressée au *signal*, c'est qu'il n'est pas le thème : la stabilité, la clôture du

motif - bloc (image) chargé d'expression - le rend inapte à être l'agent de transformation ; la figure est entièrement façonnée, dominée par le sens gestuel : la forme devient elle-même une succession de gestes, une gestualité sans trêve : la « variation psychologique » remplace la variation musicale. « L'élément gestuel chez Wagner »... est « réflexe imitant un élément chosifié, aliéné »<sup>12</sup> ; c'est une musique pour mémoire, qui serait « conçue au premier chef pour des oublieux »<sup>13</sup>. Ce qui fait de la forme un parcours et un objet où le soin extrême est porté au *détail*, et, en sens inverse, à la macro-structure : il n'y a rien « au milieu ».

Mais signal, c'est aussi mesure de temps. Au lieu de s'amplifier pour devenir cet objet figé, « fort » - quasi geste-en-soi - il sera geste dont la fonction est de fermer et d'ouvrir. Zéro-un, barrière ou passage. Aussi : points de repère, prélèvements et balisages ; distance. Constitués des matériaux relativement « neutres », entendus quelquefois - plus encore qu'un « reste » (musical) - ce sont des signes minima, à peine différenciés, d'un environnement à faible signification. « Débris » plutôt que fragments, si on continue de nommer fragment précisément ce *détail* surchargé de sens. De tels objets tendent à devenir un simple matériau de construction. Tout en restant à l'écart - faut-il dire à l'abri ? - du *thème*, et des processus de variation de la *durchbrochene Arbeit* que l'idée thématique implique, lequel à chaque instant « relativise » l'impact aussi bien du « tout » que du détail, un tel matériau se révélera également inapte à organiser un discours fondé sur la *variation psychologique*. C'est par rapport à ce double évincement que réside l'ambiguïté de la musique *Mahleriana*. Ambiguïté qui est celle de la musique de Mahler elle-même. Les *caractères expressifs nouveaux*, dont l'invention est devenue un ordre, depuis Wagner, cette exigence première, personne mieux que Mahler ne l'avait assimilée comme nécessité suprême, inéluctable, et en même temps comme drame et catastrophe. Ce n'est pas par hasard que Mahler compose des symphonies : il est le *dernier* symphoniste.

Prise globalement, *Mahleriana* n'est pas une

musique « à citations ». Les débris des thèmes, et non pas les *thèmes*, circulent comme des objets (presque) invariants sans acquérir pour autant le caractère du leitmotiv. En tant que matériau brisé, à l'expressivité réduite, ponctuée, ils se déploient en processus qui, figurativement et perpétuellement, évoqueraient un état d'avant la composition musicale proprement dite. De même que ce matériau ne s'apparente pas à une grille de possibilités, de même les processus inachevés ne ressembleront nullement à une esquisse ou improvisation. Ce non-achèvement, nous ne devons pas l'interpréter comme une absence et un manque - manque de technique par exemple. Pour la même raison que la logique compositionnelle - elle-même déduite en partie de ces matériaux - une fois renvoyée à ces matériaux, se doit de maintenir, dans ce retour, les gestes « plus bas » qu'étaient leurs niveaux, leurs intensités d'origine, ces gestes ne s'amplifieront pas pour devenir la forme entière (cette forme qui, déjà dans la musique de Malher, est brisée); autrement dit, c'est l'utilisation de ces processus mêmes qui interdit à la forme de se cristalliser. Ainsi, cet état d'« avant » la composition - situation précompositionnelle -, il faudra le lire en un seul mot : situation précompositionnelle n'indique pas qu'il devrait y avoir une possibilité d'évolution vers une formalisation (plus) compositionnelle. Le matériau et les processus précompositionnels sont la *forme même* de l'œuvre. Une comparaison avec une autre organisation musicale aidera à comprendre ce qui paraît, à première vue, seulement une affirmation tautologique. Observons par exemple les formes introductives. Une fois débarrassée de son caractère « extérieur », de son *aura* d'image majestueuse à la façon d'un frontispice ou d'un portique souvent richement ornementé, l'introduction se fait, notamment depuis le clacissisme viennois, hésitante. Or ce qui rend l'introduction incertaine, c'est le « sort » qui sera réservé à ce qui devrait suivre; plus exactement, le doute s'installe quant à la possibilité qu'il y ait une suite, c'est-à-dire une musique « organisée », ou même une musique tout court. L'introduction pose une question et se forme à partir d'elle : nous l'entendons comme un « Qu'est-ce que la

tonalité? », ou « Un thème peut-il encore apparaître? » et ainsi de suite.

Pour poser cette question on n'en a pas moins besoin d'une forme, et les musiciens ont su trouver des procédés extraordinairement complexes et justes pour l'élaborer - procédés compositionnels, situés loin de toute banalité psychologisante. Dans ce sens nous affirmerons qu'une introduction se rapproche de plus en plus de son identité propre, elle est toujours en voie de devenir « introduction »; ainsi, l'introduction au dernier mouvement - *Entrueckung* - de l'opus 10 de Schönberg, pour ne citer que cet exemple, est plus accomplie *formellement* - compositionnellement, techniquement -, elle est *plus* « introduction » que telle ou telle page analogue d'une période éloignée. Dans *Mahleriana*, comme dans d'autres musiques récentes - minimalistes ou non -, le fait d'avoir soustrait les matériaux aux exigences du développement organise l'articulation de la pièce et fonde sa cohérence formelle globale. Une cohérence qu'il serait faux de saisir comme résultant d'une simple répétition du (presque) même. Qui plus est, la composition par juxtaposition de motifs identiques ou semblables n'enclenche pas obligatoirement un processus événementiel linéaire.

Au lieu de progression, retour répété au point de départ. Assez approximativement, l'image de la technique du canon à *n*-voix pourrait éclairer ce qui précède : un canon où la première voix, après avoir été imitée, se serait tue, et ainsi pour toutes les voix. Le groupe réitéré introduirait progressivement des variantes, par analogie là aussi, aux canons, bien que celles-ci, d'un autre type, ne privilégient pas le travail de variation sur les hauteurs; il faut également imaginer que plusieurs canons conçus d'après ce modèle se superposent et sont imbriqués les uns dans les autres. Chaque apparition du motif est un commencement et un point d'arrêt. Coupure, interruption : en tant qu'immobilisation et en tant qu'irruption. Obstruction et dégagelement; *césure*, dans l'acception de Hölderlin : temps suspendu [« interruption (qui) sert à joindre à la notion de mouvement celle d'équilibre, à la notion de variabilité celle de permanence, et suspend dans la durée, introduit en quelque

The image shows a handwritten musical score for 'Mahleriana'. It consists of several staves. At the top, there are staves for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) with various musical notations including dynamics like *p* and *ff*, and articulation marks. Below these are staves for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and a Piano part. The piano part includes a section labeled 'Piano solista' with a specific fingering diagram. The score is annotated with numerous performance instructions and dynamic markings, such as 'staccato', 'rit.', and 'ff'. There are also some handwritten notes and corrections throughout the manuscript.

*Mahleriana* (extrait). Bien que *Mahleriana* dans sa technique de composition et dans sa *forme* ne reprend pas « telle quelle » la musique de Gustav Mahler, c'est-à-dire ne la reproduit pas dans ce qu'elle est en tant que processus compositionnel - articulation, variation/développement, etc. -, y apparaissent sporadiquement des unités formelles plus grandes, citées presque textuellement, tels moments des « souvenirs » rapides. (Dans l'exemple ci-dessus sont superposés deux fragments de la IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> Symphonies.) Ces

fragments, ainsi que la partie « soliste » du piano - encore que là il s'agit d'une autre écoute et d'un tout autre processus de dé-location - sont entendus précisément comme des restes d'un autre niveau, celui de la « structure profonde » de l'œuvre première. De cette même façon s'expliquent aussi des changements de tension, intervenant de loin en loin ; ces temps de « progression », - de l'évolution - se forment comme pour suggérer une direction impossible puisque son évolution sera toujours interrom-

The image shows a page of handwritten musical notation for Mahler's 'Mahleriana'. The score is written on multiple staves, including staves for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, and Horns), and percussion (Timpani, Snare Drum, and Cymbals). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *ff*, *dim.*), and performance instructions. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

pue - la musique de *Mahleriana* n'abandonne pas la mono-tonalité - au sens le plus strict de ce mot - et le but - le « résultat » - hors d'atteinte. Nous pouvons y voir la figure d'un « je m'en souviens » nécessairement imparfait, *fragmentaire*. Mais plus qu'un éloge ou une critique de la mémoire défaillante, c'est une paraphrase de ce qui fut précisément la « couche profonde » de l'œuvre et de son monologue intérieur, - impossible et perdu - qui, maintenant, est recueillie, telle une résonance assourdie, à la surface.

sorte l'image de l'éternel dans le flux temporel<sup>14</sup>], temps de présence. Dès qu'un objet persévère, le temps « s'incurve ». Précisément, il se dé-linéarise. Tandis que le temps de la « symphonie » (lequel devient instant, « s'arrête », grâce à son contenu) peut être comparé au *temps productif*, maintenant, et par analogie avec la notion utilisée par Paul Klee, désignant les deux intentions de mouvement, il s'agirait du *temps réceptif*. Les objets ne (se) disent pas mais (se) *montrent*.

Qu'il y ait quelque chose de propre à l'espace dans le processus de dé-doublement, Adorno l'a bien remarqué ; selon son analyse, cela vient en confirmer l'impuissance et l'impasse. Tout en gardant pleinement son bien fondé et son autorité dans le contexte wagnérien, cette critique n'est plus opératoire aujourd'hui. Elle se placerait hors des problèmes posés actuellement par les inventions de formalisations ; investigations qui préfigurent une musique dont la construction logique se donnerait « à voir », à être saisie presque « tactilement ». Une musique « ajourée » (*Durchgebrochene Musik*) - musique-langue - laisserait place à une musique « visible », comparable à une configuration, à un tableau, qui peut être *survolé* : texte synoptique (*Übersehende Musik*), œil plus que bouche, la musique s'étend en perspective, en *diverses perspectives*, telle une surface.

Musique aussi distincte qu'une structure numérique. Claire comme peut l'être une journée sans grand événement, ni tension, où j'aurais prélevé un certain nombre de faits, dont beaucoup se répètent avec d'infimes variantes : cette articulation même : la « forme » de la journée.

Plus techniquement, les segments de *Mahleriana* constitués chacun par un objet, ont leur temps respectifs, lesquels ne sont pas définis une fois pour toutes : le tempo choisi pour l'exécution peut varier d'une fois à l'autre. Les segments superposés se déplacent, glissent les uns sur les autres. Cette flexibilité met en avant le phénomène de permutation dont la technique est déjà appliquée dans les parcours individuels des segments. Cette double mobilité, du temps et du lieu, - différente de « l'improvisation » - est le résultat logique de la relativisation du geste,

c'est-à-dire du relâchement de sa dépendance à l'égard du temps chronométrique. La *Mahleriana* est une musique mono-tonale. Le projet actuel se compose de deux parties, la première est composée dans la tonalité d'Ut dièse mineur, la seconde en Ut majeur. Globalement cette coupe correspond au schéma Allegro/Adagio ; cependant, même si rien ne s'oppose à ce que ce contraste soit respecté, voire accentué, l'Adagio n'est pas nécessairement (très) lent, l'Allegro n'est pas un vrai mouvement rapide ; c'est le caractère des motifs « cités » et retravaillés, disjoints, émancipés de l'emprise du geste total indissociablement liés au temps, de ne pas fournir d'informations précises<sup>15</sup>.

## Répétitions

Ce qui est mis en avant dans *Répétitions pour un grand orchestre*, ce ne sont pas des œuvres, c'est-à-dire des musiques telles qu'on les présente aux auditeurs, dans leur continuité, mais *la répétition*, les processus de travail, de « montage », qui précèdent une exécution publique. Par conséquent, les œuvres ne sont pas exposées sous leur meilleur jour. Mais qu'est-ce qu'un « meilleur jour » de l'œuvre ? A l'évidence c'est le moment où elle apparaît telle qu'elle a été *arrêtée*, en dernier lieu, par l'auteur. Sans mettre en doute la possibilité de l'adéquation entre l'achèvement de l'œuvre et une restitution qui en rend son ultime forme, et sans s'occuper ici de ces œuvres récentes qui ont abandonné le critère d'achèvement formel comme nécessité de leur accomplissement, les *Répétitions...* montrent qu'une œuvre n'est pas uniquement *cela*, que d'autres instants et jours y sont contenus. Loin d'être une critique de l'œuvre en tant que totalité, les *Répétitions...* ne s'en préoccupent pas. Elles ne s'organisent pas à l'image d'un *Gradus ad Parnassum*, et ne conduiront pas à l'exécution la plus conforme possible de l'objet travaillé. Il n'y a pas *une* musique des *Répétitions...*, mais des musiques, présentées fragmentairement ; et si par ailleurs, dans telle ou telle « séquence » un progrès vient nécessairement à se réaliser, on en restera là, au fragment. (La « séquence » doit être

prise dans les deux sens : fragment en tant que segment découpé d'un ensemble total ; prélèvement d'un groupe d'instruments extraits sans que les autres instruments, présents dans la partition à ce moment-là, n'interviennent). Au-delà de la métaphore du « meilleur jour », c'est en effet et en premier lieu le problème du temps qui est posé : « à-côté » de la temporalité directionnelle de l'œuvre accomplie et présentée en tant que telle, dans ces mêmes musiques cohabitent des temporalités inachevées, infinies. Qu'advient-il du *temps* quand je feuillette une partition ? Quel est le *moment* musical des signes sur une page qui, restée ouverte, se « prolonge » indéfiniment, se transforme en point d'orgue ? Il y a les temps du travail compositionnel, des répétitions d'étude, ceux de la lecture et de l'analyse, aussi ceux de l'objet mémorisé et du souvenir. Le temps musical ne serait toujours qu'un des temps objectivement possibles et présents : un *moment*, qu'il soit point d'orgue ou clin d'œil, plutôt qu'une entité ; le temps serait toujours déjà un temps polyphonique et non seulement chronologique. On comprendra mieux que le « meilleur moment » de Mozart est cette fusion de l'écoute et du regard : ce temps accompli intérieurement par Mozart, où l'on peut « embrasser le tout d'un seul coup d'œil », et où l'on entend pas « l'œuvre dans son écoulement, comme cela doit se succéder, mais... en bloc ; ... entendre ainsi la totalité assemblée, c'est le meilleur moment »<sup>16</sup>.

La façon dont une génération progresse en faisant sienne l'expérience immédiatement reçue peut être décrite comme explorations et découvertes faites non en développant des moments, techniques et formes achevés de la génération précédente, mais en dévoilant ce qui fut à peine esquissé, passé presque sous silence. Mettre à jour, c'est amener à la *surface*, clarifier ces éléments hésitants et inachevés. Dissonances, bruits, timbre. Ce qui est *secondaire*. Ouvert. En analogie avec ces éléments secondaires, les moments temporels non encore accomplis d'un objet limitent singulièrement notre propension à considérer ce même objet sous le seul angle de sa forme finie. Problème des choix : le moment de non-accomplissement signale que plusieurs

dénouements sont possibles, quand bien même il s'agirait d'une œuvre terminée ; en tant que moment instable et transitoire, il oblige à soustraire un événement au « point » qui lui a été assigné pour qu'il retrouve son incertitude d'« origine » : par la perte de leur fonction temporelle, marquée par la directivité, les objets retournent à la présence d'une attente agissante. Ce retour ne signifie pas le passé de l'œuvre ; ce moment a aussi peu à voir avec le passé qu'avec l'avenir ; ce temps ne se laisse pas chronométrer. Dans ce va-et-vient entre les anciennes catégories de temps, dans ce passage - que l'on devrait imaginer « rapide », tendant vers un temps zéro - réside son dé-passement. Le dépassement, à la fois résultat perceptible et substrat du *contenu utopique* de l'œuvre achevée. C'est pour cela que *Répétitions...* ne pratiquent pas une analyse et dé-composition critique, mais montrent un autre - d'autres - aspect(s) des œuvres, en dehors de tout contexte de valorisation ou de dévalorisation ; car, quelle que soit leur perfection, elles portent des traces de leur gestation. Il ne s'agit pas de suggérer quelque chose de semblable à une reconstruction, qui devrait permettre de saisir l'apparition de tel ou tel point-événement comme un « première fois », l'instant exceptionnel de création. Une telle imagerie regarde en arrière à la façon d'un texte romancé ou d'un film petit-bourgeois. Ce rêve récurrent, en dehors de l'impossibilité évidente de faire re-jaillir de tels points, entrerait en contradiction totale avec le projet des *Répétitions...* ; il ne pourrait « fonctionner » autrement qu'en tant que mime. Or ce n'est pas tant son aspect de simulacre qui serait gênant ; notre malaise et blocage ne résulteraient pas de ce que l'on ait enfreint quelques sujets tabous, nos réticences et rejets ne proviendraient pas seulement du nécessaire mensonge d'un tel objet ; c'est qu'une telle mise en images s'inscrit en faux à l'égard du projet lui-même. Les *Répétitions...* ne tirent pas leur raison d'être d'une mythification de la création, mais de l'objectivité de l'analyse et du travail musical : de même qu'elle rompt avec l'illusionisme et les trucages d'une poursuite des instants privilégiés, de même son projet ne met pas en avant tel ou tel fragment particulièrement marquant - et



Exemple page suivante :

"*Répétitions pour un grand orchestre*" (extrait). Situation « anarchique » (par exemple : avant la suspension de la séance par la plupart des musiciens) ; le chef-d'orchestre travaille au piano avec une chanteuse le lied op. 3 n° 3 de Webern ; ce même lied est proposé dans les différentes orchestrations, cependant que son organisation formelle a été totalement modifiée. En même temps d'autres musiciens « répètent », chacun pour soi, la partition de "Erwartung" et de "Herzgewächse" de Schönberg, ainsi que l'op. 11 de Webern (orchestré). Bien sûr il s'agit d'un « montage » qui ne rend compte d'aucune façon des *parcours et de la simultanéité* des groupes de sons pouvant se produire réellement lors de l'exécution de cette situation. C'est en raison de « l'illustration » que ces quelques groupes ont été fixés ; la partition se présente en feuilles détachées (la même chose pour le lied de Webern), en général instrument par instrument ; aussi elle comporte quelques suggestions - non pas d'une exécution possible, mais pour donner l'idée générale de cette situation - des articulations de sons et d'actions. De même, et pour conserver une certaine lisibilité de l'exemple, toutes les notes et indications concernant les façons de travailler ces groupes n'ont pas été reproduites ici. D'autres musiciens encore participent à cette situation ; ils manipulent aussi des accessoires, appareils et « non »-instruments ; les chanteurs, plus quelques instruments, répètent des fragments de la messe "Pange Lingua" de Josquin des Prés, du madrigal "Moro lasso..." de Gesualdo et de la Messe de Bach (Symbolum Nicenum et Gratias agimus tibi, respectivement Dona nobis pacem). Un peu plus tard un petit orchestre traverse la scène jouant, soit un pastiche de marches funèbres, telles qu'elles sont encore en usage en Europe centrale ; soit un extrait, prélevé et remanié de "Parsifal" (n° 84, ou fin du n° 97 et le n° 98 + le fragment débutant trois mesures avant.91) ; soit encore l'une des « Dernières Pièces pour Piano » de Liszt (Richard Wagner-Venezia, Trauer-Vorspiel et éventuellement Trauer-Marsch, et Unstern) élaborée pour orchestre.

connu - des musiques inscrites à la répétition. L'erreur serait précisément de vouloir pratiquer le *retour* à une situation antérieure sans comprendre - ou sans vouloir comprendre - en quoi et comment le retour lui-même doit être *renversé* (retour du retour) ; les points « exceptionnels » ne surgissent que dans l'avenir, dans le temps qui n'est pas encore accompli, c'est-à-dire, dans le *présent* des processus de travail qui sont le contenu (et la forme) des *Répétitions...* elles-mêmes.

De la même façon que l'idée de reconstruction ne s'est jamais posée, parce que contradictoire à l'égard du projet, de même celui-ci se doit d'éviter une autre contradiction qui serait apparue si on avait voulu organiser les matériaux en prévoyant et en fixant définitivement les opérations à exécuter, ce qui aurait transformé le projet en une partition « normale ». Ou encore une fois, la mythologie de création évacuée, on ne la remplacera pas par une autre, à savoir une fétichisation du travail. Il n'y a pas de *stylisation* du travail, *Répétitions...* n'est pas une pièce de théâtre musical. Menés sans complaisance, les situations, pages et processus, de *Répétitions...* ne se mettent pas à produire des structures « rythmées » - vers et rimes. L'écriture de la

partition en ce qui concerne aussi bien les actions liées au travail musical, que celles qui leur sont parallèles - par exemple parties à caractère « psycho-sociologique », faits extérieurs aux musiques et à la répétition, etc., cette écriture est comparable à un scénario et non pas à un texte dramaturgique. Ce qui n'exclut nullement que certains objets soient le plus minutieusement réalisés (par exemple telle ou telle orchestration d'une musique, ou encore tel texte d'analyse, etc.), sans que cela oblige les musiciens à insérer plus particulièrement ces textes dans l'ensemble des *Répétitions...* exécutées. Ainsi les *Répétitions...* et les répétitions instaurent une double rupture : la première fois quand on « arrête » le temps en ne prélevant que des fragments, des « points », en abandonnant la conception unitaire de l'œuvre, et une deuxième fois à partir du moment où le travail s'ouvre à ce qui est jusqu'à présent hors le territoire musical. La musique se « met en situation ». (Pause. Presque tous les musiciens ont quitté la salle. Restent, dans un premier temps, deux percussionnistes qui s'occupent un peu de leurs instruments en échangeant quelques mots et un contrebassiste qui va s'exercer tout au long de cette séquence. La lumière baisse ; maintenant il fait très sombre. La

pluie se met à tomber de plus en plus. Un film, presque sans son, est projeté. Le même film est présenté simultanément dans le foyer, pour le public qui aurait, lui aussi, quitté la salle.)

Malgré quelques ressemblances, les objets des *Répétitions pour un grand orchestre* sont différents du *ready-made* : ils ne convertissent pas le geste en œuvre. Au lieu que les objets « trouvés » soient délocalisés globalement pour être *lus* dans un autre réseau de références, bien que ce type de dé-localisation se produise passagèrement, de tels objets se transforment à partir des éléments qu'ils contiennent en eux-mêmes. Ils mettent *en avant*, amènent à la *surface* ce que d'habitude on ne voit ni n'entend. Les processus de dé-composition soustraient la musique de ce qui est considéré par la société comme sa sphère privilégiée : celle de la communication. Ils délient la musique de son ancienne relation au mot, de son assujettissement à la parole ; ce qui autrefois s'imposait comme la tâche prioritaire, voire comme condition *sine qua non* de travail - à savoir l'achèvement sans lequel la communication, le *dit* de la musique ne s'instaurerait pas - ne se situe plus, dans les œuvres telles que *Répétitions...*, au centre de la réflexion du travail compositionnel. La relation et la communication « totale » entre objet achevé et auditeur, qui de tous temps ne fonctionna qu'en tant qu'exception et comme un *leurre*, se trouve interrompue. Dé-composer c'est sortir de l'expression, c'est dés-exprimer. Le contenu neutralisé de la musique s'ouvre aux faits, lesquels jusqu'alors étaient dissimulés ; les relations, insoupçonnées, qui en surgissent, ont peu à voir avec une quelconque ré-écriture et réactivation des œuvres. La musique « sort » d'elle-même ; plus exactement elle se met « à côté » ; les relations *non maîtrisées* ont quelque chose des situations « précompositionnelles », *in statu nascendi*. C'est une musique qui cesse de parler pour (se) montrer.

#### Note annexe

Dans les textes que j'intitule *La Copie de la Copie*, certaines questions traitées sont susceptibles d'ajouter une information à ce qui pré-

cède ; j'en rappellerai très succinctement quelques-unes. Dans la partie intitulée *Répétitions : Chez soi. Salle de concert. Dehors*, trois situations de chef d'orchestre sont évoquées :

- Il occupe une position intermédiaire entre musique et société ; cela s'exprime par un « ni empereur ni roi, mais se tenir comme ça et diriger »<sup>17</sup> ; illusion de création.

- C'est un lieu stratégique, de contrôle, le seul qui permette d'entendre « équitablement » la totalité des sons de l'orchestre ; en même temps le chef d'orchestre « conduit » les auditeurs (1<sup>er</sup> point) : il faut diriger « du public ».

- Champ de connaissances musicales ; capacité d'analyse et de réalisation ; savoir équilibrer les détails par rapport à un tout ; savoir transmettre une forme à travers une organisation du travail. La critique contenue dans le premier point peut se radicaliser jusqu'à obliger le chef d'orchestre à tout abandonner, quand les raisons mêmes de cet abandon ne sont pas travesties en une forme spectaculaire et (anti)-artistique - celle par exemple d'un « théâtre musical » - pour se retourner ironiquement contre le sujet traité. Mais l'ironie ne peut pas tout ; elle aussi est marquée par la mémoire ; c'est pourquoi « l'anti- » est entre parenthèse. Ce sont les deux points suivants qui recèlent des éléments plus neutres, moins unidirectionnels, susceptibles de montrer *en quoi* une partition est une limite où le désordre et l'ordre pactisent *provisoirement*. Partant de là, l'objet peut être désenclavé et la limite supprimée ; ce qui fait avancer sur un territoire vague est déjà contenu dans le texte, objets secondaires, frottements et bruits, mots-indications, espace *entre* les sons, autour des sons, et non pas les sons eux-mêmes. Débris, restes et interférences déjà un peu hors du temps de l'œuvre et de l'histoire des œuvres. De même, tout ce qui n'est pas immédiatement significatif : complément et « accompagnement », même s'ils ne sont qu'imaginaires. A partir du lieu stratégique se découpe une autre topologie de l'espace ; quant aux connaissances et expériences, elles ne seront pas utilisées empiriquement. Il

*Mouettes de Benjamin (extrait).* Dans cet exemple aussi la simultanéité est fortuite. Si dans le commencement de *Jogging* il n'y a pas de « fenêtres » ajoutées, c'est pour montrer que les autres situations pourraient être entendues (momentanément) comme un « brouillage » ; à l'inverse, le texte cité du poète tchèque Ladislav Novak peut être monté en entier comme une « fenêtre ». Quand aux « fenêtres » figurant dans les autres colonnes, et bien sûr en général, rien n'empêche que leurs matériaux se constituent en parcours « indépendants » dans certaines conditions ; tous les matériaux sont équivalents : les relations entre une « situation » (parcours) et les « fenêtres » sont réversibles et c'est la logique de l'agencement d'éléments proposés - restant d'ailleurs toujours provisoire - qui définira, coup par coup, celles-ci.

Exemple page suivante.


s'agit de s'orienter sur la partition, et de l'orienter en prenant congé des signes. Le chef d'orchestre n'abandonne pas la direction pour composer.

Il faudrait donc suspendre le terme de « composition », c'est-à-dire comprendre *comment* le travail de composition doit être détaché, comme le dit Cage, de tout désir de l'ego, pour que la composition musicale porte maintenant « sur le travail même »<sup>18</sup>. En retour, c'est ce *travail lui-même* qui s'en trouvera explicité ; ce travail qui peut aller *plus loin*, non pas en s'additionnant à une production - et à une communication - normalisées, mais en s'y soustrayant. Dans son texte « L'écriture et le silence », Daniel Charles écrit : « Etre compositeur, ce n'est pas accéder *ipso facto* à la représentation (à l'échange et à la communication) ; cela peut être aussi bien *s'en retrancher*, opter pour le silence, choisir *l'écriture* plutôt que la parole ; *se défalquer du monde* au lieu de *s'y ajouter*. Le compositeur cesse alors, apparemment, de *créer* ; il *travaille* ! »<sup>19</sup>.

### Fenêtre. Copie de copie

Dans sa lettre du 2 décembre 1802, adressée à son ami Böhlendorf, Hölderlin écrit : « ... ce qu'ont de caractéristique les forêts et la rencontre en une seule contrée de divers caractères de la

nature, que tous les lieux sacrés de la terre se retrouvent en un même lieu et la lumière philosophique autour de ma fenêtre, voilà ce qui fait maintenant ma joie ; puissé-je me rappeler comment je suis arrivé jusqu'ici ! » Ce lieu est celui défini par la lumière de l'être, qui s'imprime en elle<sup>20</sup>. La lumière autour de la fenêtre et celle du lieu est *la même*. Tous les termes de la proposition sont réversibles - lieu, lumière du lieu, lumière philosophique, fenêtre, poète - ; *il n'y a pas de bord*. La fenêtre est *sans cadre*. Retenir, c'est conserver, mais *cette* mémoire n'a rien en commun avec ce que l'on en entend d'habitude. C'est un re-tour - souvenir - qui est en *même temps*, c'est-à-dire, dans un seul point (instant), *extérieur et intérieur*<sup>21</sup>. Un tel « retenir » annule la distance et fait disparaître les divisions, bords, cadres et domaines. Cela conduit à une constatation qui, dans un premier temps, semble paradoxale : plus un point est isolé et « approfondi », plus son site - son lieu - *s'ouvre*. Déploiement, exterritorialisation - littéralement, le lieu (s')ex-tend. Fin du système, fin des systèmes ; la coupure recouverte, c'est-à-dire la décision évincée ; c'est s'ouvrir *au « monde »*, à cette « *totalité des faits* » dont parle Wittgenstein, totalité qui « détermine ce qui arrive et aussi ce qui n'arrive pas »<sup>22</sup>. En quoi l'utopie ne s'oppose pas à la logique. A condition que ce qui n'est pas encore là ne soit ni déjà programmé, ni programmable. Nous l'avons dit : en musique les possibilités infinies, indéterminées, non-décidées, de l'œuvre achevée, sont logées à « l'intérieur » : ce qui lui confère son contenu utopique. C'est une seule et même chose, et en même temps ce contenu est double, fini et infini ; partant de là un nombre indéfini de faits peut se produire, mais toujours à « l'intérieur », plus exactement, en tant que *relation/entre*/l'œuvre et l'auditeur. C'est la subjectivité qui, en dernier ressort appréhendera et décidera de l'impact (et de la dimension) utopique. Maintenant, la suppression de la distance entre le lieu - site - et moi-même, entre site et action, approfondit et agrandit le « point » (instant) ; la suppression de la « fenêtre » rend équivalentes, *réversibles*, les notions d'éloignement et de rapprochement. Semblable à cela aux éléments secondaires, le contenu de l'arrière-

Hello Ted, Hello Bob,	son(clochettes, grelots...) continûment		Soyez le bienvenu.	coups d'un lourd bâton
		"Organum"		
		(Beethoven, Missa Solemnis)	Soyez le bienvenu.	
Jogging, Jogging,				
Here's Ann -				<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">         Ton Giovanni de Mozart;          Finale (mes.348-432/...),          variation.       </div>
Nice morning Ann, (Jogging) Hall - (Jogging) Hurry, Catherine's come before,				<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">         each, Choralvorspiele; <u>In dulci jubilo</u>, arrangement          pour voix (mes.50 à 40), var.(→): Beethoven,          Symphonie n°9, IV°mouv., Poco Adagio pour 4 soli(var.)          (mes.:832---842)       </div>
Jogging,		plusieurs styles: → comme 'Knabenchor' ("Him, hum...") dans la 3 <sup>e</sup> Symphonie de Mahler → Sprechgesang → Aria de tenor, bel canto → Soprano solo, Adagio, fin, opéra "post-romantique" → Récitatif ("ach") ... parler, différentes langues	pleurs d'enfant	casser/une plaque de verre musique romantique; orchestre
She really has a good spirit, Jogging, Really - jogging,			wie? -	Klaxons + cornets
			filthy bastard scum!	respiration (lentement, oppressé)
				(bruits divers; fouet, chaînes; pas; boîte à musique; sirènes des bateaux; bonnes sonores;... S.O.S.
Martin is here too,			gentleman to see you, Sir.	
Hello Bob, Hello Ted, (Jogging) Hall Martin, Nice of you to come,		bouche fermée : "à la façon d'un chant populaire (Schumann)"		
Jogging,			No offense...	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">         chiffres          [metteur radio          programme informatique]       </div>

[Ladislav Novak (heri/hodie)]

hortus  
luna  
hortus  
laurus  
luna  
laurus  
luna  
rosa  
hortus  
rosa  
luna  
luscia  
rosa  
luscia  
hortus  
trames  
luna  
trames  
luna  
status  
rosa  
status  
status  
poeta  
hortus  
poeta  
laurus  
poeta  
luna  
hortus  
laurus  
poeta  
luscia  
poeta  
puella  
rosa  
puella  
rosa  
status  
imago  
status

bruit d'un moteur  
  
Museum street?  
Just around the corner. Excuse me!

avion

rus : jouer d'orgue

sonneries des cloches;  
skating on ice,  
informations radio (P.V.C.)

Sonia Odradeck! -

O, grazie, grazie, Gracias,  
Obrigado, Danke Tak, Hvala,  
Thank you, Merci...  
...

sons électroniques :  
signaux ("morse")

A\* H. - Est-que tu m'aimes?  
P. - Oui, chéri.

Sonia Odradeck! -

piano : exercices  
+ flashs de musiques  
"fonctionnelles"...  
baleines (bref)

A\*\* H. - id.  
P. - "

Dans douze heures Mexico.

plan, du fond, se met en avant, « au front » ; forme *la surface, il se fait surface*.

Le long de ce processus, d'autres objets que les sons font irruption : les éléments « extra-musicaux », sans qu'ils perdent leur identité, deviennent musique. Maintenant il s'agit d'une tout autre chose que ce que l'on désigne par la « copie ». Nous appelons « copie », hors de la simple répétition, tous les faits et processus dès qu'ils s'organisent dans un domaine constitué. En musique c'est la répétition, mais aussi la variation : le travail de la copie, où précisément le modèle - « l'original » - sera constamment présent et dépassé, a toujours conduit à l'élargissement du domaine et non pas à sa mise en parenthèses, à son dé-centrement. Effectuer ce déplacement oblige à ne plus considérer *le son* en tant que « premier modèle » (original) de la musique ; un tel désengagement interdit de privilégier quelques types d'objets et de signes que ce soit *a priori*. Une disposition en relations précaires des faits extra-musicaux et de ce qui *reste* de la musique<sup>23</sup> - musique déjà infidèle au son, déjà au bord du bruit de fond et du silence -, un redoublement incessant et infatigable, telles sont les « données » de *la copie de copie*. Elle n'est pas un prolongement de la copie, ce n'est pas une méthode de composition ou un style : faire entendre et voir hors le domaine appelé encore musique, c'est comprendre en quoi, si elle est une activité incessante, elle n'est pas une activation mais un « état », une situation et un temps. Elle se met *en situation*.

L'écriture musicale cesse d'être la partition dans le sens commun du mot ; elle se détache détourne des mots d'ordre, pour devenir un texte et un projet.

Sur le plan strictement musical, ces textes comportent des ensembles injouables, quand ce n'est pas leur intégralité qui est placée hors du son. Justement ces situations-fenêtres, comparables à cette « fenêtre » qui réunit et délie - et bien que dans certains cas elles puissent s'écrire en sons, voire se former comme des objets prélevés dans des musiques existantes - sont généralement incompatibles avec une exécution musicale. « Prélèvements » ou non, ce qui s'insère - *transite et pulse* - dans les « fenêtres », sera

circonstantiel et imprévisible. (S')insérer ne veut pas dire (s')enfermer ; les « fenêtres » ne sont pas chargées mais transparentes ; elles gardent quelque chose d'une collection ou d'un journal « jamais » achevés, où les fenêtres sans cadre et les mouvements infinis ne permettent pas d'échelonner et positionner les objets de « gauche à droite », en avant et arrière-plans. Aussi ces objets et situations sont-ils sans relation obligée avec la production sonore : écritures, graphismes ; lieux (non)-situés, *open music* ; commentaires, notes et remarques et accompagnements *ad marginem* des faits inexistantes ; ou encore : jeux et puzzles, « cartes secrètes », sans stratégie ni but. Ce sont des « après-objets » - désobjectivés, ils s'inscrivent hors des pratiques actuelles de communications ; ils désamorcent leur charge expressive, voire évacuent tout leur contenu « esthétique », le choc et la chute tragiques.

La « fenêtre » sera lue comme *ex-trait*, lequel n'est plus un détail, ne renvoyant à aucun tout. Différente du geste « chargé d'expression », son articulation est libre des procédés et lois de formation musicale précédente ; seront utilisés continûment les changements d'échelle : les processus sont indifféremment ceux d'un *Blow-up*, ou bien ceux qui se propagent - *se développent* - vers le zéro. Spatialement et temporellement. La répétition forme des bouches où, infiniment et différemment, on ne repasse jamais par les mêmes points. Ceux-ci sont multipliés et disséminés ; ils marquent la fin de la praxis dominée par des structures « hiérarchisées » (relations des parties et *fonctions* principales et secondaires) ; cette fin n'entraîne pas une égalisation quasi statistique des points, mais transforme chaque point en une « tonique » en latence. Des projets jusqu'ici inconcevables sont ceux d'une polyphonie des points sans nombre, où chaque figure, qu'elle soit en « clin d'œil » ou en « point d'orgue » sont toujours momentanées ; figures et situations de *temps utopique* où l'on voit surgir « aussi ce qui n'arrive pas ». Inachèvement lu comme allégorie d'une totalité - d'un *Totalklang* - impossible. En marge d'un texte, toujours encore inexistant. Musique « à-côté ».

Tel est le problème posé aujourd'hui - et cela quels que soient « techniques » et « lieux » : écologie ou calcul, graphie ou son, salle de concert ou promenade - : abolir la différence

entre la recherche des formalisations - dans l'écriture et dans « l'événement » - et une telle ouverture.

### notes

1. Dieter Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln, Ed. M. Dumont Schauberg, 1972, p. 178.
2. Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 205/206.
3. Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34.
4. *Ibid.*, p. 67.
5. *Ibid.*, p. 167.
6. *Ibid.*, pp. 38 et 39.
7. *Ibid.*, pp. 34, 35.
8. *Ibid.*, p. 65.
9. Friedrich Nietzsche, Plan et fragment d'une rédaction ultérieure de *La naissance de la tragédie* (Printemps 1871) : *Musique et Tragédie* ; fragment achevé et intitulé *La musique et le langage* ; *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 223.
10. Th. W. Adorno, *Essai sur Wagner* (p. 42 et suiv.), trad. fr. ; « Travail ajouré » : voir Adorno/Eisler, *Musique de cinéma* : « un mode de composition où les différentes voix se renvoient sans cesse le ou les thèmes », donc le travail thématique de la « grande variation » (forme Sonate...).
11. *Ibid.*, p. 42.
12. *Ibid.*, p. 40.
13. *Ibid.*, p. 34 ; voici la suite du texte : « ... ; si l'on identifie dans une large mesure la compréhension musicale à la faculté de se souvenir et de prévoir, le vieux mot d'ordre antiwagnérien, selon lequel il aurait écrit pour des gens n'entendant rien à la musique, comporte, à côté de son élément réactionnaire, une critique légitime ».
14. Cité par A. Guerne, « Friedrich Hölderlin » in *Les Romantiques Allemands*, Paris, Ed. Desclée de Brouwer, Bibliothèque Européenne, 1956, p. 84.

15. Une certaine « déschématisme » du temps musical, on la trouve dans la musique de Mahler où, souvent, les caractères d'une part, et les temps d'autre part, se trouvent imbriqués au point de faire que s'estompe la différence entre les mouvements contrastés ; c'est-à-dire que nous ne savons pas si nous écoutons un mouvement « lent » ou « rapide ». On peut citer la dernière partie de *Der Abschied* (*Das Lied von der Erde*), la Marche Funèbre de la *V<sup>e</sup> Symphonie*, le 1<sup>er</sup> mouvement de la *IX<sup>e</sup> Symphonie*... Ces musiques sont loin d'être des cas isolés.
16. Mozart, d'après Rochlitz ; comparer aussi avec le texte cité par M. Heidegger dans *Le Principe de Raison*, chapitre « De la Physis à la Raison Pure », pp. 158-159.
17. Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 32.
18. Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, *op. cit.*, p. 192.
19. *Ibid.*, pp. 174-175.
20. Martin Heidegger, *Holzwege*, Köln, Ed. Vittorio Klostermann, 1952, pp. 251-252 (« Wozu Dichter ? ») La traduction « littérale » donnerait : « Le poète pense le lieu, lequel se définit par cet éclaircissement de l'Être, qui s'imprime (« s'empreint ») en lui comme (en tant que) le domaine de la métaphysique occidentale finissante ».
21. *Ibid.*, « *Auswendig* » et « *inwendig* » ; un peu plus loin, Heidegger écrit : « *inwendig* », en ajoutant entre parenthèses en français : « par cœur » ; ainsi dans ce contexte il utilise le mot *auswendig*, qui veut dire également « par cœur », dans son double sens : *par cœur* donc, et aussi, *extérieur*.
22. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, p. 43.
23. Nous n'analyserons pas ici ce terme ; disons, ce sont plutôt des processus, que les objets eux-mêmes.