

*De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des
XX^e-XXI^e siècles*, de Makis Solomos, Rennes, Presses
Universitaires de Rennes, 2013, 545 pages

Jacques Amblard

Volume 25, Number 2, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032937ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032937ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Amblard, J. (2015). Review of [*De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des xx^e-xxi^e siècles*, de Makis Solomos, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 545 pages]. *Circuit*, 25(2), 83-85.

<https://doi.org/10.7202/1032937ar>

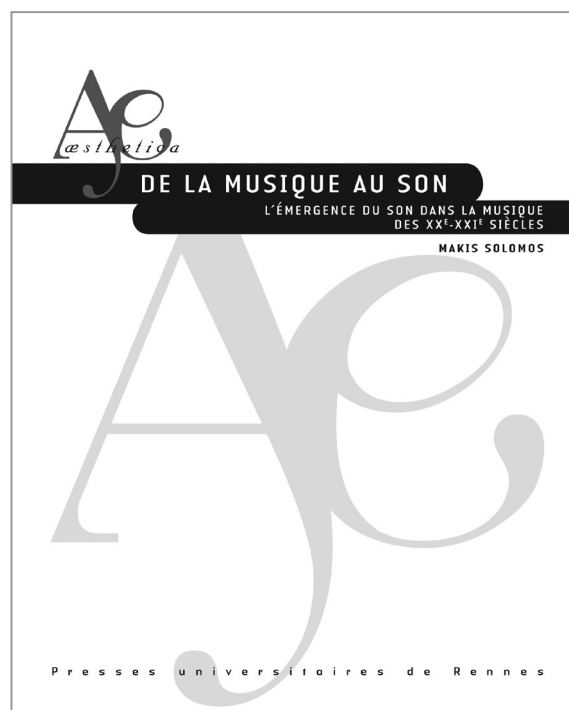
ACTUALITÉS

De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles, de Makis Solomos

Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 545 pages.

Compte rendu de Jacques Amblard

Les Presses Universitaires de Rennes nous offrent une somme de près de 550 pages qui concrétise un vieux rêve du musicologue et professeur à Paris VIII Makis Solomos : montrer enfin de façon aussi exhaustive que possible que le nouveau paradigme de la musique du xx^e siècle (et qui se poursuit sans doute aujourd'hui) a été davantage le son que la note. Cette thèse simple et vigoureuse (*thèse* proprement dite), comme bilan final d'un siècle achevé, aurait certes plu à Varèse qui, dès l'aube des années 1920, avait déjà fait de cette idée son propre projet, puis celui de toute sa carrière de compositeur. Or, ceci le plaçait, à l'époque, en secrète opposition¹ à l'esthétique moderniste dominante, celle du dodécaphonisme devenant sérialisme à Darmstadt après la Seconde Guerre mondiale. Mais ce porte-à-faux n'a plus lieu d'être, nous explique Solomos entre chaque ligne, et même : à l'examen approfondi des fruits respectifs portés par les diverses esthétiques « modernes » du premier xx^e siècle, Varèse semble finalement l'avoir emporté par contumace, quand bien même Adorno aurait méconnu le Français dans *Philosophie de la nouvelle musique*, écrit au début des



années 1940, qui n'opposait guère Schoenberg qu'à Stravinsky, et finalement atonalisme à néoclassicisme, « révolution » à « restauration ».

Cette thèse libératrice (notamment des – trop – vieilles dichotomies initiées par Adorno) est systématiquement construite, « prouvée », non pas une fois mais six fois, au cours de ce gros ouvrage richement

documenté, regorgeant d'exemples musicaux, de photographies², de schèmes³. *L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles* sera retracée chronologiquement non pas selon une seule « histoire » (selon le terme de l'auteur en introduction, p. 27), mais dans le recoupement de plusieurs (six), celles respectivement du travail progressif sur le timbre, de l'intégration du bruit, de la modification de l'écoute musicale, de l'immersion sonore (partie peut-être la plus conceptuellement singulière ou disons la plus esthétiquement spécifique), de la composition désormais *du* son plutôt qu'*avec* des sons (chapitre le plus dense), et, enfin, l'histoire du problème de l'espace (qui engendre ici le concept « d'espace-son »).

Nous n'entrerons pas davantage dans le détail de l'organisation des parties (ce qui demanderait, même pour un résumé, une place considérable): rien d'incontournable et peu, même, de secondaire *a priori*, ne semble manquer au raisonnement, en matière de références ou d'idées. Il semble que l'auteur y a trouvé « son sujet », celui d'un intérêt récurrent au cours de sa carrière, et qu'il nous y fait bénéficier de l'essentiel de sa *vision* générale, méthodologique et documentaire, de musicologue. Cet « intérêt naturel » l'avait conduit depuis longtemps à orienter ses recherches sur les nombreux aspects du problème du « son », ce que son travail initial sur Xenakis, puis sur la question « sonore » chez d'autres compositeurs, de Wagner à Kourliandski en passant par Mâche, et jusqu'à « l'écologie sonore », tend d'ailleurs à montrer. Le style, « clair », commode, cherchant les phrases les plus courtes, évite presque tout jargon: qualité rare dans notre profession. Il est étonnamment abordable et d'autant plus utile pour un ouvrage aussi long et ambitieux⁴. Cet ouvrage deviendra probablement, *dès lors*, une référence, parce que facile d'accès et faisant le tour d'un problème pourtant énorme. Il est donc susceptible d'être souvent cité.

L'auteur pourra bien développer (ailleurs qu'ici) des engagements idéologiques ou politiques vigou-

reux, cet ouvrage témoigne d'une musicologie du XXI^e siècle enfin libérée de truismes idéologiques centrifuges, anciens, qui n'auraient dû concerner que les avant-gardes elles-mêmes et non les scientifiques du XX^e siècle censés étudier leurs œuvres: dichotomies savant contre populaire (initiées par les prises de position d'Adorno contre l'industrie culturelle), atonalisme contre tonalisme (Boulez et Xenakis contre les « néoclassiques »), approche boulézienne contre xénakienne, ou encore concrète contre acoustique. L'auteur y étudie certes Varèse (voir p. 114-118, 332-345 et 425-426) mais comme Steve Reich (voir p. 365-369), Xenakis à profusion (Solomos est *le* spécialiste en la matière), sans oblitérer Boulez (voir p. 300-308 à propos du *Marteau sans maître*), ni les Beatles (p. 314-317 à propos de *Sergeant Pepper's*) ou encore le Velvet Underground ou même Cocteau Twins (groupe féminin de pop « cold wave » admiré par les Cure), le fameux DJ Aphex Twin ou le producteur (mais précisément compositeur du point de vue du nouveau paradigme sonore) Brian Eno dont le *Music for Airports* (1978) est plusieurs fois considéré (p. 252-254 puis p. 320-321) et audacieusement comparé, du point de vue de « l'immersion sonore » engendrée, au dernier Wagner de *Parsifal*, sans parler de différents musiciens jazz (John Coltrane dans le groupe de tête). Et cet univers divers intègre aussi le plus difficile: la prospective vers les musiques récentes, sans craindre le manque de recul (là où peu de musicologues français s'aventurent encore aujourd'hui), ce qui permet d'approcher, par exemple, les pièces « bruitistes » de Kourliandski (années 2000, voir p. 155-159) davantage que celles de Franck Bedrossian (cité trop rapidement à notre goût, p. 81, et dont on eût adoré une analyse ici, par exemple de *Transmissions* [2001] pour basson et électronique, tant le bruitisme et surtout la saturation y semblent plus radicaux encore que chez Kourliandski).

Certes, cette musicologie du XXI^e siècle ne craint plus les mélanges, peut-être comme son époque post-

moderne, mais non pas pour les raisons consuméristes que fustigeait Fredric Jameson⁵ : parce que la musique de ce nouveau siècle ne peut plus se cantonner dans les dichotomies savant/populaire (dernière grande dualité qui survit sans doute à cause de l'inertie institutionnelle des lieux de diffusion et d'apprentissage, dévoués qui aux musiques pop, qui à la musique écrite) et la musicologie ne le peut, désormais, encore moins. Cette musicologie ne réconcilie pas tant les bords esthétiques dans la recherche festive – typique de nos jours – d'un centre mou libéré de toute idée d'avant-garde, mais considère l'ensemble des modernismes – finalement nombreux jusqu'à devenir « post » –, savants ou parfois plus populaires, qu'elle réconcilie implicitement dans un projet commun : composer le son en profondeur. Enfin, cette musicologie ne se contente plus de reconduire les paradigmes idéologiques des compositeurs eux-mêmes, mais les analyse et les synthétise à leur place, de façon gigantesque, ce qui semblait pourtant difficile dans notre monde postmoderne, protéiforme et embrouillé.

1. Schoenberg confiait ainsi son amertume à Varèse : « Schönberg [*sic*] me dit un jour qu'il se demandait parfois s'il avait été sage de rendre public son système de douze sons parce que de si nombreux musiciens qui n'avaient jamais rêvé de composer auparavant, se croyaient compositeurs lorsqu'ils avaient mécaniquement appris, plus ou moins, comment manipuler une série dans ses différentes formes, et pouvaient écrire des canons pédants qui nous reportaient aux clichés galvaudés des traités de composition surannés. » Varèse confia à son tour à Xenakis que cette déconvenue était fatale dans la mesure où Schoenberg se confinait dans le système tempéré et se condamnait à utiliser une logique « fausse au départ », en « confondant dièses et bémols ». Et surtout en se focalisant sur le degré plutôt que sur le son. « Mind over Music », entretien radiodiffusé de Fred Grunfeld avec Varèse, New York, W.Q.X.R., 13 décembre 1953, cité par Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 24.

2. On peut voir enfin à quoi ressemblent les fameux instruments de Russolo (les *intonarumori*, p. 110), le célèbre diatope de Xenakis (p. 249), ou découvrir de moins célèbres installations sonores plasticiennes, telles le *Silent music* (1999) de Robin Minard (p. 470), ou même une publicité « Sound Immersion » sur un site Internet proposant de la relaxation (p. 261).

3. Ceux-ci ne se contentent pas de reconduire les topiques (utopies formelles) des compositeurs eux-mêmes, comme le « grand patch central » du *Jupiter* de Manoury, embrouillé, mais montreront parfois les simples schémas de travail (l'un par exemple de Nono pour son *Prometeo*, p. 441) ou encore rappelleront la disposition enterrée de la fosse d'orchestre à Bayreuth (p. 459).

4. Le style semble également s'autoriser de cette « confiance dans un projet maîtrisé », et qui n'a donc pas besoin de se cacher derrière des néologismes vite oubliables.

5. Fredric Jameson (2007), *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-Arts.