

ACF, CERCLE, Quimper, séance du 28/03/2019

Psychanalyse et Musique :

Questions et réflexions autour de Joyce, Schoenberg & John Cage

Nous allons donc vous parler aujourd'hui de psychanalyse et de musique, en essayant de rebondir sur la phrase de J.A. Miller dans la conférence de clôture du IXème congrès de l'AMP le 17 avril 2014 à Paris¹: « *on peut se demander si la musique, la peinture, les beaux-arts ont eu leur Joyce. Peut-être que ce qui correspond à Joyce dans le registre de la musique, c'est la composition atonale, inaugurée par Schoenberg (...). Et pour ce qui est de ce qu'on appelait les beaux-arts, l'initiateur fut peut-être un certain Marcel Duchamp. Joyce, Schoenberg, Duchamp sont des fabricants d'escabeaux destinés à faire de l'art avec le symptôme, avec la jouissance opaque du symptôme* ». Serge Cottet, de son côté, a le même questionnement : « *La révolution de Schoenberg en musique serait-elle analogue à la subversion joycienne de la langue ?* »².

Ce travail a été mené par Dominig Bouchaud (1ère partie) et Odile Ribeyre (2ème partie) en s'appuyant principalement sur le hors série numérique de *La Cause du Désir* « *Ouï ! En avant derrière la musique* » ainsi que sur le texte « *Prolégomènes au style et à l'idée musicale* » des écrits de Schoenberg rassemblés dans *Le Style et l'Idée*, de Danielle Cohen-Levinas³.

Nous souhaitons préciser qu'il ne sera question ici que de musique contemporaine savante.

I. Qu'est-ce que la musique ?

C'est du son organisé. C'est même, comme nous le dit l'ethnomusicologue John Blacking⁴, ce que l'homme considère comme du son organisé (Ex. 1 les chants d'oiseaux considérés comme une composition par Olivier Messiaen qui a passé des heures à transcrire avec des notes de musique les chants de divers oiseaux puis à essayer de les faire jouer par des instruments de musique. Ex. 2 donné par John Cage : « *lorsque nous n'y prêtons pas attention, le bruit nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous le trouvons fascinant. Le son d'un camion à 50 miles à l'heure. Les parasites entre les stations de radio. La pluie. Nous voulons capturer et*

¹ J.A. Miller *L'inconscient et le corps parlant*, dans la Cause du désir n°88

² Serge Cottet, in LCD hors série numérique *Ouï ! « Cinq psychanalystes et un compositeur, Schoenberg et Cage, Conversation avec Jean Yves Bosseur »* p. 12

³ Prolégomènes au style et à l'idée, *Le style et l'Idée*, de Danielle Cohen-Levinas pp. III -XII

⁴ *How musical in man ?* 1973 Ed. University of Washington Press

contrôler ces sons, les utiliser non comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique »)⁵.

Depuis l'aube de l'humanité, les être humains vont utiliser de multiples séries de sons qu'on va appeler modes ; les Grecs fixeront un certain nombre de ces modes attribuant à chacun un ethos ou, pourrait-on dire, un affect particulier. Au début du 18ème siècle, les praticiens de musique savante européenne vont imposer uniquement 2 modes : le mode Majeur et le mode mineur ; cela permet d'avoir des intervalles de tons et de ½ tons strictement égaux et de pouvoir ainsi passer aisément d'une tonalité (gamme) à une autre. Avant cela, on restait tout le temps d'un morceau dans un seul même mode (cf. musique médiévale ou musique indienne etc...). Ce système de mode Majeur/mineur perdure encore aujourd'hui et reste dominant.

Les sons font effet sur le corps, ils le mettent en mouvement (allant jusqu'à provoquer la danse et même la transe) mais aussi sur les esprits, ils peuvent changer les affects de chacun. Comme nous le dit Marie-Hélène Brousse : *« la musique est un des modes de jouir universels des êtres parlants. Pas de société humaine sans musique »*. Et elle ajoute : *« on ne peut pas tuer le goût de la musique. Il tient à la structure du langage, il est conséquence de la parole »*⁶

Pourtant les sons ne sont pas des mots. Ce que la musique « sait dire » ne saurait se traduire en mots⁷. Une question néanmoins: **les sons organisés ont-ils un sens ?** Peuvent-ils être hors sens ? Dans le langage courant, on parle de langage musical ; dans notre pratique de professeur, on entend des élèves qui ne comprennent pas le sens de ce qu'ils jouent, du morceau qu'ils interprètent...

Une autre question : **quel est le rapport de la psychanalyse avec la musique ?** Alors que de Freud à Lacan et jusqu'à aujourd'hui la psychanalyse a toujours pris comme références et repères les œuvres des artistes et les diverses formes artistiques, sur la musique il n'y a quasiment rien. Ce *je n'en veux rien savoir* serait-il le symptôme que la psychanalyse entretient avec la musique ?⁸

⁵ John Cage, in LCD hors série numérique *Ouï ! « De l'écriture musicale à sa subversion »* d'Olivia Bellanco, p. 41

⁵ Marie-Hélène Brousse in LCD hors série numérique *Ouï ! « Le son et la note, pas sans la voix »* p. 4

⁷ Laura Sokolowsky, in LCD hors série numérique *Ouï !* p. 28 *« Freud et la musique »*

⁸ Marie-Hélène Brousse, in LCD hors série numérique *Ouï ! « Le son et la note, pas sans la voix »* p. 4

Concernant Freud, on a souvent dit qu'il était indifférent à la musique. Mais si on lit son texte *Le Moïse de Michel-Ange*⁹, on s'aperçoit que Freud a surtout refusé d'être affecté par la musique car cet affect lui était énigmatique et se refusait à l'analyse et à l'interprétation¹⁰ :

« Une disposition [...] regimbe en moi, refusant que je puisse être pris [par la musique] sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi ».

II. Pourquoi ce rejet de la musique contemporaine au XXème siècle ?

Introduction

Il apparaît très nettement un décrochement, une incompréhension, un rejet même, entre les œuvres de nombreux compositeurs du XXème siècle et le public, décrochement amorcé dès 1910 avec Arnold Schoenberg et les compositeurs de l'école viennoise (Alban Berg et Anton Webern) et affirmé plus particulièrement encore avec les compositeurs dits d'avant-garde de l'après-guerre 1950/1960, comme Boulez, Xenakis, Cage, Berio, Nono, Ligeti, Stockhausen pour n'en citer que quelques uns.

Il nous paraît important de préciser que ce décrochement entre les œuvres et le public concerne les œuvres de musique dite savante (de musique « classique », au sens générique du terme) qui demeure réservée à un public limité et non des musiques populaires (comme la pop music, le rock, le hip hop, les musiques de film qui elles demeurent inscrites dans un phénomène de masse).

Dans un premier temps nous allons tenter d'expliquer ce qui dans la musique savante a pu provoquer ce décrochement, tout d'abord avec celui qui l'inaugure, Schoenberg puis ensuite avec quelques expériences postérieures menées par ceux qui lui ont succédé, avec des propositions différentes, comme celles de Boulez, Cage ou Xenakis.

Nous pourrions alors nous demander, comme le dit Serge Cottet, en quoi « *ce décrochement fait symptôme* »¹¹ du point de vue de la psychanalyse, éclaire le silence de la psychanalyse sur la musique du XXème siècle, le « *je n'en veux rien savoir* » de Lacan et si ce décrochement peut être signe de hors sens.

Au début du XXème siècle les compositeurs vont chercher à élargir les possibles de la composition et s'affranchir de la tradition et ce par l'éclatement des moyens de l'écriture musicale.

⁹ Freud S., in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio-Essais 1985 p.87

¹⁰ Bernard David, *Musique, affect, psychanalyse* www.cairn.info

¹¹ Serge Cottet, LCD hors série numérique *Ouï ! « Musique contemporaine, la fuite du son »*, p.49

Nous vous proposons d'écouter une pièce pour piano de Schoenberg pour introduire cette présentation « *5 Pièces pour piano op.23* » de Schoenberg de 1923¹².

Schoenberg va se présenter comme le musicien de « la subversion opérée dans la musique contemporaine »¹³ subversion que Schoenberg définit comme une évolution « *ma musique était le fruit incontestable d'une évolution et n'avait rien de plus révolutionnaire que d'autres progrès dont est jalonnée l'histoire de la musique* »¹⁴, ceci au travers de

L'Atonalisme ♯, que Schoenberg préférait définir comme « *la suspension des fonctions tonales* », ou encore « *l'élargissement de la tonalité* »¹⁵ « *la tonalité indécise* »¹⁶ « *l'indétermination de la tonalité* »¹⁷ pour « *libérer la musique des entraves de la tonalité* »¹⁸ (dissolution enclenchée avec l'hyperchromatisme de Wagner que Schoenberg mènera dans son traitement à ses extrêmes). **Avec l'abolition de l'interdépendance des notes entre elles, Schoenberg « renonce à un certain centre de gravité : la tonique »**¹⁹, les 12 sons de la gamme chromatique sont alors traités sur un pied d'égalité sans aucune hiérarchie. Schoenberg « révolutionne » la musique occidentale et rompt ici avec ce qui se faisait depuis plus de trois siècles dans la musique tonale (et auparavant dans la musique modale) régie par une hiérarchie entre les notes, avec des notes pivots (tonique/dominante), où l'écriture est construite sur **le principe du phénomène de l'attraction et de la résolution** (une note attirée par une autre note, la note sensible par la tonique), en correspondance avec la sensation de tension qui trouve sa résolution dans l'apaisement dans le domaine de l'affect ; propos que je peux illustrer par cette citation de Schopenhauer au sujet de la tonalité « *la cadence parfaite demande à être précédée de l'accord de 7^{ème} de dominante, comme le désir le plus pressant peut seul être suivi de l'apaisement le plus profond et d'une pleine tranquillité* »²⁰, citation où nous pouvons souligner les adjectifs de *parfaite et dominante* qui qualifient cadence et accord de l'harmonie tonale. En 1911 dans son *Harmonielehre, Traité d'Harmonie*, Schoenberg apporte une consolidation théorique de ce « **total chromatisme** » ♯. « *La musique pouvait se passer de l'incessante référence à une tonique, rester néanmoins*

¹² « *5 Pièces pour piano op.23* » de Schoenberg ; pour écouter cliquer sur *ouvrir le lien hypertexte* <https://youtu.be/7A9HSIlgDIQE>

¹³ LCD hors série numérique *Ouï ! « Cinq psychanalystes et un compositeur, Schoenberg et Cage, Conversation avec Jean Yves Bosseur »* p.12

¹⁴ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.70

¹⁵ Ibid. p.66

¹⁶ Ibid. p.68

¹⁷ Ibid. p.68

¹⁸ Ibid. p.72

¹⁹ Ibid. p.71

²⁰ Schopenhauer « *Le Monde comme volonté et comme représentation* »

compréhensible et engendrer des états d'âme et des climats caractéristiques, susciter des émotions ». ²¹

Schoenberg va se présenter comme le musicien de

L'Athématisme ♯ avec la dissolution de la mélodie aux intervalles familiers et traditionnels pour une mélodie aux intervalles « *extra-tonaux* » en lien avec une harmonie dissonante, le renoncement au principe de répétition, de reprises, de réminiscence, « *je me répète peu ou pas du tout* » ²² « *ne jamais me répéter* » ²³, engendrant la perte de repères, rendant l'œuvre difficile à saisir dans son ensemble. Démarche que l'on peut mettre en parallèle avec celle de la peinture vers l'abstraction et « *la dissolution de l'image* » ²⁴. N'oublions pas que Schoenberg était peintre, proche de Kandinsky et exposa dans le cadre du groupe du *Blaue Reiter* (*Le Cavalier bleu*).

Schoenberg va se présenter aussi comme le musicien,

de la Klangfarbenmelodie ♯, la mélodie de timbre, qui répartit entre un grand nombre d'instruments différents les notes de telle agrégation harmonique ou de telle ligne mélodique (division des timbres de plus en plus poussée, jusqu'à un son pour un timbre)

et du Sprechgesang ♯, **le parlé chanté**, où la voix obéit à un rythme fixe, et où l'interprète au lieu de maintenir la hauteur de son ne fait que l'indiquer et l'abandonne ; Schoenberg souhaitait ici l'abandon de toute expression personnelle. Je ne vais pas développer plus avant ces points techniques ici, que vous aurez l'occasion d'entendre dans le prochain extrait « *Un survivant de Varsovie* ».

Par crainte de l'anarchie, du chaos, suite à cette libération des règles classiques (de la tonalité, la mélodie, la répétition, le lyrisme de la voix) et par souci de rendre « *l'intelligibilité de la dissonance* » ²⁵ Schoenberg cherche et suite à une retraite silencieuse de près de dix ans il met

²¹ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.72

♯ pour les termes musicaux se référer à :

Dictionnaire de la musique « *Science de la musique* » « *Techniques Formes Instruments* », de Marc Honegger, Bordas, 1993 tomes 1 & 2

Dictionnaire de la musique « *Science de la musique* » « *Les hommes et leurs œuvres* », de Marc Honegger, Bordas, 1993, tomes 1 & 2

« *Schoenberg et ses disciples* », dans « *Une Histoire de la musique, Des origines à nos jours* », de Lucien Rebatet, Collection Bouquins, Robert Laffond, pp. 727-754

Danielle Cohen-Levinas, in *Prolégomènes au style et à l'idée*, in *Le style et l'idée*, pp. III-XII

²² Ibid. p.85

²³ Ibid. p.86

²⁴ Schoenberg « *Schoenberg et ses disciples* », dans « *Une Histoire de la musique, Des origines à nos jours* », de Lucien Rebatet, Collection Bouquins, Robert Laffond, 1969, p.734

²⁵ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.75

au point en 1922 « *la technique de composition avec douze sons ou **dodécaphonisme*** »²⁶, **qui avec la série** (attention on peut composer de la musique sérielle sans être dodécaphonique) **recrée dans la musique les contraintes et limites nécessaires à tout art, dotant la musique d'une logique et d'un ordre nouveau.** A ce sujet il écrira « *j'ai fait une découverte qui assurera la prépondérance de la musique allemande pendant cent ans* »²⁷

La série ♯ (die Reihe, la rangée en allemand) est formée par

- les 12 sons différents de la gamme chromatique
- disposés dans l'ordre qu'a choisi (établi arbitrairement) le compositeur
- libérés de toute dépendance tonale (chaque note n'a de rapport avec les autres notes qui l'encadrent qu'en raison de l'ordre initialement établi et non en raison de la tonalité ou des rapports entre les sons dictés par l'attraction harmonique)
- aucun son de la série ne doit apparaître avant que les 11 sons aient été utilisés La série devient ainsi le principe unificateur pour toute la partition, le principe générateur de toute l'œuvre
- engendre la variation continuelle : par réurrence (ou rétrograde, série lue à l'envers), par renversement des intervalles de la série d'origine (intervalles ascendants devenant descendants) par renversement et réurrence simultanés, « *c'est la variation qui se substitue presque totalement chez moi à la répétition* »²⁸
- recrée une harmonie cohérente (figure verticale de la série)
- la série de base (Grundgestalt) et ses 3 variantes peuvent être transposées 11 fois (48 aspects différents)
- les notes peuvent placées dans les différents registres ou distribuées aux différents instruments
- plusieurs procédés sont utilisés pour développer la série (développement rythmique, ou mélodique, ou harmonique etc...)

Pour Schoenberg « *une idée musicale consiste essentiellement à mettre des sons en relation les uns avec les autres* »²⁹, « *lorsque je fis ce nouveau pas en direction de la composition avec douze sons, je le nommai travail avec des sons* »³⁰ mais les critiques lui reprochent la

²⁶ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* », dodécaphonisme, terme créé par René Leibowitz, disciple de Schoenberg et Webern, p.11

²⁷ Schoenberg, « *Schoenberg* », Pierre Barbaud, Éd. Main-d'œuvre, 1977, pp. 56-57

²⁸ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.208

²⁹ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.85

³⁰ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » p.72

désagrégation de son art, n'entendant que des sons indifférenciés quand d'autres plus ouverts considèrent la série comme un règlement barbare, incompréhensible.

Nous vous proposons d'écouter maintenant « *Un Survivant de Varsovie* »³¹ (1947) ; une œuvre dodécaphonique « *qui glace au-delà des mots, le réel froid, implacable est là dans ces notes, dans ces mots qui hurlent l'inhumain... des blocs de réel qui écrasent* ». ³² Cette musique, source d'angoisse pour l'auditeur, touche à ce qui ne peut être dit de l'horreur de la Shoah.

Schoenberg en inaugurant cette rupture avec les paradigmes classiques va subir les critiques lors de l'exécution de ses pièces, ses œuvres incomprises seront sifflées, chahutées, « *le tumulte qui s'élevait à chaque première audition de mes nouvelles œuvres ne faisait que croître avec le temps* »³³, « *cris de dérision, absurdes hurlements de raillerie* »³⁴, il sera insulté, « *j'avais du me battre pour faire admettre chacune de mes créations ; j'avais été insulté de la façon la plus outrageante par la critique ; j'avais perdu bien des amitiés et complètement perdu confiance dans le jugement de mes amis ; je demeurai seul face à un monde hostile* ». Il témoignera ainsi de sa souffrance face à l'incompréhension, aux scandales, aux émeutes et insultes, « *je me sentis pour la première fois de ma vie un homme seul (en 1924)* »³⁵ et de la hantise de l'incommunicabilité de son œuvre.

« *L'artiste ne fait pas ce que les autres considèrent comme beau, mais seulement ce qu'il entend comme nécessaire* »³⁶.

Schoenberg témoignera de sa démarche compositionnelle dans son *Harmonielehre*, **Traité d'Harmonie** (en 1911) pour le total chromatisme, *Traité* qui lui valut même le respect de ses adversaires, « *qui m'avaient considéré comme un homme inculte, un sauvage, un intrus* »³⁷, en prouvant son immense connaissance et maîtrise de ses prédécesseurs auxquels il rend hommage, « *l'harmonie nouvelle découle du développement logique de l'harmonie et de la technique de nos anciens maîtres* »³⁸. **Ses écrits** théoriques, pédagogiques, esthétiques, critiques et d'analyses seront féconds tout au long de sa vie, dans une tentative rigoureuse

³¹ « *Un Survivant de Varsovie* » de Schoenberg ; pour écouter cliquer sur *ouvrir le lien hypertexte* <https://youtu.be/z51uNyqdk5E>

³² Guy Briole Serge Cottet, in LCD hors série numérique *Oui ! «Les escabeaux renversés: petit essai de déchiffrement autour de la musique,* » p.46

³³ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* », p.33

³⁴ Ibid. p.33

³⁵ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* » « *Comment on devient un homme seul (1937)* » pp.17-39, p.28

³⁶ Arnold Schoenberg LCD hors série numérique *Oui ! « Le traité d'harmonie : l'équilibre de forces dans une tension maximale »* Maria Josefina Sota Fuentes p.85

³⁷ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* », p.37

³⁸ Ibid. p.37

d'explicitation de ses recherches, de ses propositions « *pour raconter l'histoire, l'aventure de l'Idée même de modernité musicale* »³⁹, textes regroupés dans son livre « *Le style et l'idée* ».

Dans ce travail d'élaboration de nouvelles lois compositionnelles, Schoenberg cherche à se libérer de la dimension subjective de la composition « *en amenant au plus haut niveau de l'Intellection* »⁴⁰ mais sans jamais renier le germe, l'humus de la tradition.

Au vu de cette démarche d'explicitation, de son souhait permanent de rendre son discours intelligible « j'évite le risque de produire un ensemble inintelligible »⁴¹ peut-on alors parler de hors sens comme chez Joyce ?

Nous avons ensuite retenu deux axes privilégiés dans les **tentatives musicales postérieures menées par ceux qui ont succédé à Schoenberg** (propositions que le compositeur Jean-Yves Bosseur, dans son entretien avec les cinq psychanalystes, qualifie d'« *écarts, élargissements* » et non de cassure « *on ne peut pas parler de rupture, ce sont des écarts* »⁴²).

D'un côté le sérialisme intégral avec Boulez⁴³; pour lui la méthode de composition doit dériver d'une réflexion sur le son lui-même, « *une réflexion formaliste et en fonction des paramètres traditionnels (hauteur, durée, intensité, timbre)* »⁴⁴

Et d'autre part l'aléatoire avec Cage et ses opérations de hasard⁴⁵ et son intérêt pour le Silence (comme en témoigne son œuvre 4'33⁴⁶) **et Xenakis avec les mathématiques**⁴⁷ et programmation par ordinateur.

Cage a recours au hasard pour « *gommer la part subjective de l'acte de création au moyen de techniques impersonnelles* »⁴⁸ (le premier à faire cela). Un fait concret l'a amené à ce choix, la composition de pièces pendant la guerre qui témoignent de cette période dramatique, « *In the Name of Holocaust* » ; après la guerre il fait entendre ces œuvres et le public a tendance à rire... N'arrivant pas à transmettre son message Cage décide soit de cesser de composer, soit

³⁹ Danielle Cohen-Levinas, in *Prolégomènes au style et à l'idée*, in *Le style et l'idée*, pp. III-XII

⁴⁰ Ibid. p.V

⁴¹ Schoenberg, in « *Le Style et l'idée* », p.63

⁴² Jean Yves Bosseur, in LCD hors série numérique *Ouï ! « Cinq psychanalystes et un compositeur, Schoenberg et Cage, Conversation avec Jean Yves Bosseur »* p.15

⁴³ « *Le Marteau sans maître* » (1955), Pierre Boulez Ensemble Intercontemporain, éd. Deutsche Gramophon, <https://youtu.be/4uxwxOdb8P0>

⁴⁴ Jean Yves Bosseur, Ibid. p. 13

⁴⁵ « *Music of changes* » (1951) n°8, John Cage, Martine Joste piano, éd. Mode, https://youtu.be/B_8-B2rNw7s

⁴⁶ « *4'33* », John Cage, <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>

⁴⁷ *Metastasis* (1955), Iannis Xenakis, Orchestre National de l'ORTF, Éd. *Le chant du monde*, <https://youtu.be/SZazYFchLRI>

⁴⁸ Jean Yves Bosseur, Ibid. p.14

de cesser d'admettre que la musique est là pour exprimer des émotions déterminées, des idées.
(Relaté par Jean-Yves Bosseur)

Si ces principes compositionnels (sérialisme, aléatoire) **sont différents ils poursuivent la même finalité, le même objectif, désobjectiver la musique**, gommer la part subjective dans la création, « *pour une composition qui se veut impersonnelle, en accomplissant un travail à partir de règles relativement anonymes.* »⁴⁹

« *La musique comme toute création du XXème siècle consacre l'objectivité des choses, leur suprématie sur la subjectivité de l'artiste, c'est l'effet Joyce ; la langue qui parle toute seule.* »⁵⁰

Cet objectif est rendu possible par le travail sur le son.

Boulez avec le sérialisme intégral, Cage avec l'aléatoire ou Xenakis avec les mathématiques vont chercher à **désobjectiver** à l'extrême la musique, en allant toujours plus loin dans l'abstraction, au bout de la rationalité, de la logique de l'écriture pour une autre rencontre de la langue musicale avec l'écoute. Boulez dans une correspondance avec Cage écrira « **il nous reste à aborder le vrai « délire » sonore et faire sur les sons une expérience correspondante à celle de Joyce sur les mots.** »⁵¹

Mais cette expérience conceptuelle va **pousser le créateur dans « la solitude absolue »** (cette solitude déjà évoquée par Schoenberg dans son témoignage « *Comment on devient un homme seul* »). Boulez témoignera d'une œuvre qu'il retirera de son répertoire car il la jugera « inaudible » pour l'autre, l'incommunicabilité de l'œuvre synonyme de la « non adresse » à l'Autre (non sans rappeler le témoignage de Cage incompris par le public). Boulez comme Xenakis opèreront un rebroussement, le pas de côté nécessaire pour chercher à nouveau à se lier à un Autre, à d'autres dans une écoute encore possible, dans une nouvelle alliance avec les auditeurs et accepter « *une incertitude inhérente à toute confrontation subjective* »⁵²

Ces recherches et propositions de musique conceptuelle font apparaître la nécessité de détenir la clé pour la « lire » et pour l'écouter et conduisent à une réflexion sur l'écriture musicale et la notion de déchiffrage (et non plus d'interprétation) en raison de l'éclatement de l'écriture. Témoignage d'un musicien qui pour jouer de la musique contemporaine, parle de la **rencontre nécessaire, l'élément déclencheur, avec l'inventeur de l'écriture.**

⁴⁹ Jean Yves Bosseur, Ibid. p. 13

⁵⁰ Serge Cottet, in LCD hors série numérique *Ouï ! « Musique contemporaine, la fuite du son »* p.52

⁵¹ Ibid. p.53

⁵² LCD hors série numérique *Ouï ! Les Escabeaux renversés : petit essai de déchiffrage autour de la musique*, de Guy Briole p.47

CONCLUSION Questionnement Hors sens et musique

Que signifie le hors sens ?

Hors sens : ce qui s'apparente au discours « délirant » ? Le délire sonore dont parle Boulez ?

Est-ce hors sens parce qu'il y a tentative d'échapper aux affects, de désobjectiver la création musicale ? En cela se rapproche de Joyce?

Le hors sens se trouve-t-il dans le déchiffrement ? Déchiffrement qui s'inscrirait du côté du Réel (comme le déchiffrement dans la cure), le non savoir (évoqué par Glenn Gould), l'indicible, ce qui fait trou (du côté de la jouissance), comme l'œuvre de Joyce qui est à déchiffrer, pas écrite pour être comprise ?

Prolongement

« *L'œuvre musicale comme symptôme qui bouche une faille* »⁵³ et la « *création fonction de soutien de sa position de sujet.* »⁵⁴

Intérêt de poursuivre et développer le travail sur le lien entre les compositeurs post sériels qui se sont intéressés à Joyce comme Berio⁵⁵, Cage⁵⁶ ; les textes de Joyce sont mis en musique, pour la qualité musicale des sonorités de la langue de Joyce « *le réel de la langue* ».

Prolongement sur un travail sur la voix

Oeuvres écoutées pendant la séance du 28.03.2019

Arnold Schoenberg : « *5 Pièces pour piano* » <https://youtu.be/4pSJ7Yfmwkc>

« *Un survivant de Varsovie* » <https://youtu.be/7A9HSlgDIQE>

John Cage : *Music of changes* (1951) n°8, Martine Joste piano, éd. Mode https://youtu.be/B_8-B2rNw7s

Luciano Berio : *Thema, Omaggio a Joyce* (1958), éd. Zerboni, Milan https://youtu.be/jV_76OZSsqo

Iannis Xenakis : *Metastasis* (1955), Orchestre National de l'ORTF, éd. Le chant du monde <https://youtu.be/SZazYFchLRI>

Pierre Boulez : *Le Marteau sans maître* (1955), Ensemble Intercontemporain, éd. Deutsche Gramophon, <https://youtu.be/4uxwxOdb8P0>

⁵³ Serge Cottet, in LCD hors série numérique *Ouï ! « Cinq psychanalystes et un compositeur, Schoenberg et Cage, Conversation avec Jean Yves Bosseur »* p.24

⁵⁴ Serge Cottet, Ibid. p.25

⁵⁵ *Thema, Omaggio a Joyce* (1958), Luciano Berio, Éd. Zerboni, Milan https://youtu.be/jV_76OZSsqo, *Sequenza III*, Berio (monologue de Bloom à la fin de «Ulysse») <https://youtu.be/DGovCafPQAE>

⁵⁶ *Roaratorio*, John Cage, <https://youtu.be/DNE1ezCTGMk>

Propositions d'écoutes

« *Suite lyrique pour quatuor à cordes* » d'Alban Berg, chiffrage de son amour pour Hanna Fuchs, <https://youtu.be/iKIb4yPGjJc>

Concerto à la mémoire d'un ange » d'Alban Berg, en lien avec article « *Alban Berg : l'amour ou l'invention musicale* » de Marie Faucher (p.65) <https://youtu.be/gd0dMs0MTg8>

« 4'33 » <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4> (Silence)

« *Roaratorio* » (lien avec Joyce) de John Cage <https://youtu.be/DNE1ezCTGMk>

« *Sequenza III* » Berio // monologue de Bloom à la fin de « *Ulysse* » <https://youtu.be/DGovCafPQAE>

« *A Year With John Cage - How To Get Out Of The Cage* (Documentaire, 2012)

<https://youtu.be/UaNGeuDuXI4>

Lectures

Ouï ! En avant derrière la musique » (Hors série La Cause du Désir) et plus particulièrement des textes

- *Editorial, le son et la note*, de Marie-Hélène Brousse
- *Cinq psychanalystes et un compositeur, Schoenberg et Cage, conversation avec Jean Yves Bosseur*
- *Les Escabeaux renversés : petit essai de déchiffrage autour de la musique*, de Guy Briole
- *De l'écriture musicale à sa subversion*, de Olivia Bellanco
- *Musique contemporaine, la fuite du son* de Serge Cottet
- *Glenn Gould le réel de la musique*

Psychanalyse et musique dans Revue « *Musique en jeu* », 1972

Dictionnaire de la musique « *Science de la musique* » « *Techniques Formes Instruments* », de Marc Honegger, Bordas, 1993 tomes 1 & 2

Dictionnaire de la musique « *Science de la musique* » « *Les hommes et leurs œuvres* », de Marc Honegger, Bordas, 1993, tomes 1 & 2

« *Schoenberg et ses disciples* », dans « *Une Histoire de la musique, Des origines à nos jours* », de Lucien Rebatet, Collection Bouquins, Robert Laffond, pp. 727-754

Danielle Cohen-Levinas, in *Prolégomènes au style et à l'idée*, in *Le style et l'Idée*, pp. III-XII

Autour de Schoenberg

Le style et l'idée, Schoenberg Arnold, Paris, Éd. Buchet-Chastel, édition augmentée, 2002, 418p.

Harmonielehre, Le Traité d'harmonie, Arnold Schoenberg Traduit et présenté par Gérard Gubisch, Ed. Lattès, 2008, 592 pages

Correspondance 1910 – 1951, Schoenberg Arnold, Paris, Jean-Claude Lattès, 1977.

Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky, Correspondances, textes, Genève, Éditions Contrechamps, 1995.

Regards, Schoenberg Arnold, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995.

Schoenberg est mort (1952), dans *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Éditions du Seuil, 1966

Arnold Schoenberg, Hans Heinz Stuckenschmidt, Étude de l'œuvre Alain Poirier, Fayard, coll. « Bibliothèque des grands musiciens », 1993, 816 p.

Schoenberg, René Leibowitz, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1969, 194 p.

Le cas Schoenberg, Naissance de l'avant garde musicale, Esteban Buch, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 2006, 356 p.

Schoenberg l'inflexible, Article de Philippe Benichou blog ECF

Autour de John Cage

« *Silence, Conférences et écrits* » John Cage, Éd. Héros-Limite, 290 pages

« *Confessions d'un compositeur* » John Cage, Éd. Allia

« *Pour les oiseaux, John Cage, entretiens avec Daniel Charles* », Éd. L'Herne

« *John Cage* » Anne de Fornel, Éd. Fayard, 728 p.

Divers

« *Relevés d'apprenti* », Boulez, Éditions du Seuil, 1966

« *Philosophie de la nouvelle musique* » Adorno, Éditions Gallimard, 1979, 224 p.

« *Journal de crise* » Glenn Gould, Éditions Fayard, 2002, 184 p.