



HAL
open science

La musique du XXe siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard

Danielle Follett

► **To cite this version:**

Danielle Follett. La musique du XXe siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Penser le vivant, , 2017. halshs-01893268

HAL Id: halshs-01893268

<https://shs.hal.science/halshs-01893268v1>

Submitted on 11 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La musique du XX^e siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard », *La Forme à la croisée de l'esthétique et du vivant*, Gisèle Séginger et al. (dir.), Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2017.

Danielle Follett

Université de Franche-Comté

La musique du XX^e siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard

Les relations entre les théories morphologiques de Goethe et la musique du XX^e siècle sont profondes et complexes¹. Arnold Schoenberg et Anton Webern furent directement influencés par la théorie de la morphogenèse des plantes décrite par Goethe. Dans son ouvrage *Métamorphose des plantes* (1790), Goethe avait élaboré une théorie de la dynamique morphogénétique de la croissance et de la transformation des plantes reposant sur le déploiement d'une forme originelle archétypale et virtuelle, l'*Urpflanze*, à travers une infinité de variations réelles. Selon lui, les différentes parties d'une plante (racine, tige, feuille, fleur, graine...) ainsi que la plante dans son ensemble se reflètent au niveau morphologique et constituent des manifestations diverses d'une même forme basique, la feuille². Le dodécaphonisme, basé sur une relation organique entre la partie et le tout, ainsi que le développement de la structure à partir d'un noyau, trouve l'une de ses racines dans l'application des idées goethéennes à l'esthétique musicale. La pensée morphogénétique passa, surtout par l'intermédiaire de Webern, à une nouvelle

¹ J'aimerais remercier vivement les personnes suivantes qui ont eu l'amabilité de m'aider dans ma recherche sur Boulez et Stockhausen : Kathinka Pasveer, Günter Peters, Robert Piencikowski, Suzanne Stephens, et surtout Ivanka Stoianova.

² Sur Goethe, la morphologie et l'esthétique, voir Petitot, 2004 et Cohn, 1999.

génération de compositeurs ; elle informe le sérialisme d'après-guerre en filigrane. De façon peut-être plus surprenante, l'approche morphogénétique, relayée par Schoenberg, eut aussi une influence importante sur les méthodes de John Cage pendant les années 1940, avant son tournant vers l'aléatoire. Or, il ne s'agit pas de surestimer l'importance de la pensée goethéenne dans la musique du XX^e siècle ; l'organicisme en esthétique ne saurait évidemment pas se réduire à l'influence de Goethe, et la philosophie compositionnelle qui vise à créer un tout cohérent et organique est fondamentale dans la musique classique et romantique en général. Cet article se focalisera sur la présence directe ou indirecte de la pensée morphologique goethéenne dans la musique du XX^e siècle, surtout chez Webern, Boulez, Cage et Stockhausen ; il interrogera également les relations entre la pensée morphogénétique et l'introduction du hasard dans la composition.

Afin d'explorer cette histoire en profondeur, il faut revenir aux origines du dodécaphonisme. La pensée de Goethe circulait parmi les artistes et compositeurs viennois pendant les premières décennies du XX^e siècle, au moment où Schoenberg et ses élèves, Alban Berg et Anton Webern, qui ensemble formeront la deuxième école de Vienne, exploraient l'atonalité³. On débattait des idées théosophiques de Rudolf Steiner, spécialiste de Goethe très influencé par ses théories biologiques. L'organicisme de Goethe a laissé une forte empreinte sur la pensée musicale d'Heinrich Schenker, compositeur et théoricien de la musique à Vienne qui était respecté par Schoenberg malgré leurs fortes divergences d'opinion (Pastille, 1990). Ailleurs, Vassily Kandinsky étudiait les textes de Steiner sur Goethe en même temps qu'il rédigeait son *Du spirituel dans l'art* (1910), texte qui sera très apprécié par Arnold Schoenberg (Covach, 1992 :

³ Pour une discussion de l'organicisme en esthétique à cette période, voir Frigyesi, 1998.

109). Et Schoenberg lui-même utilisait les concepts de Goethe dans sa philosophie de composition et ses écrits théoriques (Neff, 1993). « Je crois que Goethe eût été très satisfait de moi », écrit Schoenberg dans l'un de ses cahiers (Neff, 1993 : 409). Selon Séverine Neff, Goethe exerça une influence « exceptionnellement forte » sur le compositeur, apparente surtout dans son travail théorique inachevé qui date de 1934, « Der Musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung ». L'organicisme de ce texte, l'importance de la cohérence holistique de l'œuvre, l'utilisation de concepts tels que formation (*Bildung*), transformation (*Umbildung*), noyau (*Kern*), intuition (*Anschauung*), forme (*Gestalt*), forme fondamentale (*Grundgestalt*) et mouvements centrifuges et centripètes, témoignent de l'influence de Goethe sur Schoenberg.

Mais c'est surtout Webern qui théorise explicitement la musique atonale en faisant référence à Goethe, pour expliquer l'engendrement de la structure du morceau à partir d'un noyau, la série de douze sons.

« Comme avec la *Plante originelle* de Goethe – avec le modèle type et sa clé, on peut aussitôt inventer des plantes à l'infini... La même loi trouvera son application à toute autre matière vivante ! N'est-ce pas cela, la signification – au sens le plus profond – de notre loi sérielle⁴ ? »

Goethe lui-même avait écrit qu'avec ce modèle, « on peut inventer encore à l'infini des plantes [...] »⁵. En effet, la pensée morphogénétique goethéenne a contribué à fournir une réponse méthodologique aux problèmes posés par la fin de la tonalité, telle que cette rupture a été vécue par Schoenberg et par Webern. Dans la tonalité traditionnelle,

⁴ Anton Webern, lettre à Willi Reich, 23 août 1941, cité par Matter, 1981 : 119.

⁵ Goethe, lettre à Herder, 17 mai 1787, cité par Petitot, 2004 : 16.

chaque hauteur du son remplit une fonction à l'intérieur d'une structure hiérarchique, et toute dissonance, ou toute hauteur qui ne fonctionne pas selon son rôle tonal, crée une tension harmonique qui doit se résoudre. C'est ce mouvement vers la résolution, la cadence, qui fournit l'un des éléments structurants du morceau. L'évolution de la musique européenne au XIXe siècle est telle que le tissu harmonique se complexifie avec des dissonances toujours plus importantes : le système musical de la tonalité a intégré progressivement de plus en plus de « dissonances » ou de « couleurs » qui augmentent la tension musicale dans un morceau, laquelle sera finalement résolue dans sa cadence. Cette situation culmine avec le chromatisme de Richard Wagner, qui a distendu le tissu de la tonalité jusqu'au point de rupture. Dans la musique de nombreux compositeurs allemands et autrichiens post-wagneriens du tournant du siècle comme Richard Strauss et Hugo Wolf, les fonctions tonales sont dissimulées à l'intérieur d'une masse dynamique d'appoggiatures et de couleur chromatique, à un point où la capacité structurante du système tonal est largement affaiblie. Schoenberg est l'un des compositeurs de cette période qui travaillent avec un chromatisme tendant vers l'abstraction musicale sans toutefois rompre avec la tonalité. Autour de 1908, il commence à composer de façon à « émanciper la dissonance », à libérer les notes ou les hauteurs individuelles de leurs rôles tonaux et de leurs responsabilités structurales. Adoptée aussitôt par Berg et Webern, la musique atonale libre constitue une « anti-méthode » grâce à laquelle ils composent généralement des morceaux courts. Or, face à la possibilité infinie des sons, comment composer une musique qui ne soit pas, comme le dit Mallarmé, « un recueil des inspirations du hasard » (Mallarmé, 1995 : 585) ? Le rejet du système tonal avait laissé sans réponse le problème de la structure et de la cohérence musicale, et surtout la question de la création d'un morceau long sans

principe structurant, comme celui fourni par la création puis la résolution de tensions harmoniques.

Schoenberg offre en 1923 une réponse à cette question : la méthode dodécaphonique, selon laquelle on crée une série à partir des douze hauteurs de l'échelle tempérée, différente dans chaque morceau, qui apporte une valeur nouvelle aux hauteurs à cause des rapports créés entre elles par la série. Ces séries sont souvent organisées en variations polyphoniques pour construire une nouvelle sorte de contrepoint. Ce système permet des permutations à l'infini à travers les variations de la série, ce qui devient un dispositif structurant puissant, tout en évitant toute référence à la tonalité. On y trouve une philosophie de la composition fondée sur l'idée de l'unité organique du morceau, inspirée en partie de la pensée morphologique de Goethe. Lors de ses conférences données en 1932-1933, Webern dit :

« La cohérence m'est entièrement garantie par la série de base. C'est toujours la même chose, seules les formes sous lesquelles elle se présente sont toujours différentes. Cela est proche de la conception qu'avait Goethe des lois et des significations qui existent dans tout événement naturel et que l'on peut y percevoir. Dans *La Métamorphose des plantes*, on retrouve très clairement l'idée selon laquelle tout doit être absolument semblable à la nature, car nous voyons aussi la nature s'exprimer sous la forme particulière de l'homme. [...] Tout est une même chose : racine, tige, fleur. [...] Et selon la conception de Goethe on pourrait inventer des plantes à l'infini. Et c'est aussi la signification de notre style de composition. » (Webern, 2008 : 86)

Webern déclare qu'il a beaucoup plus de liberté avec le dodécaphonisme qu'avec l'atonalité libre parce que sa structure sérielle garantit une « cohérence » à la musique. L'égalité horizontale entre les hauteurs qui remplace la hiérarchie complexe de la tonalité est considérée comme libératoire, pour créer ce que l'on peut appeler un

« monisme morphologique⁶ ». C'est-à-dire que les sons ne font plus référence à un système harmonique transcendantal, la tonalité, mais se relient horizontalement entre eux pour créer un sens immanent et propre à chaque morceau. Webern écrit :

« La plante originelle de Goethe. La racine n'est au fond rien d'autre que la tige, la tige rien d'autre que la feuille, et la feuille à son tour n'est rien d'autre que la fleur : ce sont des variations de la même idée. » (Webern, 2008 : 46)

La série est comme le noyau primaire qui devrait engendrer la structure même du morceau, tout en s'effondrant imperceptiblement dans la sonorité de la polyphonie. Cela crée une structure de base à peine perceptible, mais qui doit déterminer la suite de sons dans toute la pièce. Webern compose aussi des séries dans lesquelles une série de trois ou de quatre intervalles se répète dans des variations trois ou quatre fois (pour donner les douze hauteurs), créant ainsi un noyau plus basique encore qui engendre la suite selon les variations. Selon Henri-Louis Matter, la série de Webern peut être considérée comme un « matériel chromosomique ». (Matter, 1981, 78)

L'organicisme esthétique basé sur la morphogenèse des plantes, tel qu'il a été théorisé par Goethe, constitue donc pour la deuxième école de Vienne non seulement une métaphore puissante reliant l'œuvre d'art et la vie, mais aussi et surtout une méthodologie pratique qui aide à surmonter les difficultés de l'atonalité à structurer les morceaux. Pour Webern, l'organicisme compositionnel est aussi relié à la métaphysique. Il écrit que « Goethe considère l'art comme une production de la nature universelle sous la forme particulière de la nature humaine. » (Webern, 2008 : 53) Il emportait toujours un dictionnaire botanique lors de ses promenades ; « Chercher,

⁶ La formulation est de Danièle Cohn, citée par Petitot, Petitot, 2004 : 49.

observer la réalité de la Nature est pour moi la plus haute métaphysique, la théosophie⁷. »

Webern est mort tragiquement en 1945, mais sa philosophie morphogénétique de la composition exerça une grande influence sur les compositeurs de l'avant-garde européenne des années 1950. Pierre Boulez développera le sérialisme généralisé à partir de ses idées : il opère une extension de la logique morphologique à tous les paramètres du son. En 1952, il écrit :

« Peut-être pourrait-on rechercher, ainsi que ce certain Webern, l'EVIDENCE sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau. Peut-être pourrait-on élargir le domaine sériel à des intervalles autres que le demi-ton : microdistances, intervalles irréguliers, sons complexes. Peut-être pourrait-on généraliser le principe de la série aux quatre composantes sonores : hauteur, durée, intensité et attaque, timbre. » (Boulez, 1966 : 270-271)

Ainsi, la série, comme forme primaire, sera-t-elle le « germe » de la structure entière, et les quatre paramètres énumérés par Boulez et non seulement la hauteur sérialisée par l'Ecole de Vienne, seront engendrés par la forme primaire – une série forcément mathématisée pour être manipulable – et le morceau s'auto-écrit, pour ainsi dire, comme une plante qui se développe. C'est donc une esthétique organique – la recherche de la structure à partir du matériau, de l'autocréation de l'œuvre à partir d'un noyau, de la cohérence isomorphique et de la disparition de la distinction entre structure globale et matériaux – qui inspire la sérialisation générale. Boulez écrit en 1951 que ce qu'il cherche dans l'œuvre de Bach est « une technique de la forme, puissamment unitaire, de relation *utérine*, entre l'écriture elle-même et l'architecture » ; comme Webern, Boulez

⁷ Webern, lettre à Alban Berg, cité par Matter, 1981 : 15.

utilise des métaphores tirées de la biologie pour décrire la morphogenèse. (Boulez, 1966 : 23) La relation avec Goethe, explicite chez Webern mais implicite chez Boulez, n'est guère surprenante si l'on considère que le sérialisme constitue une version musicale du structuralisme ; selon Jean Petitot, c'est Goethe qui a inventé le structuralisme. (Petitot, 2004 : 49)

Boulez, conscient des racines goethéennes du sérialisme, n'hésitait pourtant pas à critiquer le mysticisme panthéiste de Webern, apparent par exemple dans ses choix d'utiliser des poèmes de Hildegard Jone dans certaines œuvres vocales. Il écrit :

« Il semble, du reste, que Webern ait élu ces textes, dont il était très content, pour leur mysticisme assez naïf, leur panthéisme optimiste, plutôt que pour leurs qualités proprement littéraires : en somme, c'était du Goethe de remplacement. » (Boulez, 1966 : 376)

Ses références à Goethe se limitent à ses discussions du sérialisme de Webern, et son utilisation de la métaphore biologique de la morphogenèse ne s'étend pas, comme celle de Webern, à une philosophie métaphysique de la nature. En 1985, il décrit l'importance de Goethe pour le compositeur autrichien, dans des termes strictement structuraux :

« [Webern] décrit son choix [de la série] et le justifie par la richesse des relations structurelles qui y sont contenues et qui sont porteuses, déjà, de développement – que l'on ne peut pas encore appeler réellement thématiques, puisqu'elles sont seulement en *germe*. Cette notion de germe devient de plus en plus importante à la fin de sa vie et il renvoie constamment à la *Métamorphose des plantes* de Goethe : “La tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige et la fleur, à son tour, dans la feuille, variations sur une même Idée.” Dans le choix de ses séries, Webern est très attentif à inclure des correspondances internes: symétrie, analogie,

regroupement, trois facteurs qu'il considère comme les manifestations les plus évidentes de la cohérence. » (Boulez, 2005 : 221)

La cohérence d'un morceau provient des correspondances internes et de l'isomorphisme à différents niveaux de la structure, rendue possible par la « fertilité » d'un germe, une série bien choisie qui porte une vaste potentialité. Tout en refusant sa métaphysique, Boulez adopte pleinement l'organicisme esthétique de Goethe. En discutant de son intérêt pour l'œuvre et les écrits théoriques de Paul Klee, il dit :

« La difficulté est justement de ne pas juxtaposer, mais de composer. Et c'est dans ce sens que les exemples de Klee sont de véritables leçons de composition car, faisant réagir un élément sur un autre, il leur donne une croissance organique. Il est curieux de constater comment, sur ce point précis, Klee rejoint Webern et comment l'un et l'autre procèdent de Goethe qui, à une certaine époque, s'était particulièrement intéressé à la croissance organique des plantes. Personnellement, j'attache une grande importance à cette croissance d'un organisme musical qui, à partir de données parfois très simples, fait naître de très riches proliférations. Klee et Webern ont cette capacité de déduction. Des éléments premiers bien choisis permettent de déduire un monde d'une extrême richesse, comme si cette genèse surgissait d'un noyau central. [...] Une graine ou un noyau suffit pour qu'un arbre se développe. L'idée de développement organique... constitue une permanence dans la tradition allemande. [...] Et Klee, dont la pensée était orientée vers la notion de prolifération, a bénéficié de cette tradition. [...] Webern et Klee, via Goethe, se réfèrent à la croissance des plantes. Ils s'intéressent à un organisme vivant, qui compte, dans son développement, sur la transgression et l'exception. *Claude Samuel*: C'est également votre propre mode de pensée. *Pierre Boulez*: Oui [...]»⁸ » (Boulez, 2002 : 353-354, 356)

⁸ Sur les relations entre Boulez et Klee où il est question de Goethe, voir Puchala, 2008 : 50-54 ; et Lista, 2015 : 85-87.

L'organicisme goethéenne, relayé par Webern et présent dans le sérialisme en général, semble avoir bien imprégné l'esprit de Boulez, même si ses références à Goethe demeurent occasionnelles et brèves, et apparaissent surtout dans le contexte des discussions de Webern.

Les aventures de la morphogénèse goethéenne au XXe siècle se compliquent dans l'œuvre de John Cage. Pendant quelques années au milieu des années trente Cage étudie avec Arnold Schoenberg, lequel s'était réfugié en Californie. Comme Boulez, et avant de le connaître, Cage fait une critique de la méthode de composition de Schoenberg qui est uniquement centrée sur les hauteurs, ne prenant pas en compte les durées, les intensités et les timbres. Cage s'applique donc à rechercher la valeur des bruits, des micro-intervalles, des rythmes et des sons complexes sans relation tonale possible. Or, Cage n'avait pas encore critiqué la notion de structure : dès la fin des années 30, avant Boulez et les sérialistes, la logique morphologique occupe une place importante dans sa méthode de composition. Le « germe » de la structure n'est pas ici une série de hauteurs, mais une courte série de chiffres qui détermineront à la fois les durées des parties (à plusieurs niveaux) et la durée du tout ; ainsi, les parties et le tout se ressemblent dans un isomorphisme temporel. Selon James Pritchett, Cage utilise pour la première fois cette structure rythmique dans *First Construction* pour percussion de 1939. (Pritchett, 1988 : 53) Cage explique ce processus dans un entretien de 1976 :

« Schoenberg m'a convaincu que la musique avait besoin d'une structure pour différencier les parties d'un tout. En premier lieu, quand j'ai travaillé avec [le cinéaste Oscar] Fischinger, j'utilisais la technique sérielle avec des cellules musicales que je ne variaais pas du tout. Puis j'ai commencé à travailler avec le rythme. Chaque pièce était basée sur un nombre de mesures ayant une racine carrée de manière à ce que les grandes longueurs aient la même relation avec

l'ensemble que les petites longueurs avec une unité. On pouvait alors amplifier la structure au début et se déplacer dans une gamme incroyable de variations. » (Kostelanetz, 2000 : 75)

Dans une autre version, Cage écrit :

« Il [Arnold Schoenberg] m'avait convaincu de la nécessité d'avoir une structure musicale (la division d'un tout en parties) ; il croyait que cela devait se faire par le biais des relations entre les hauteurs. Mais comme je travaillais avec des bruits [...] j'avais besoin d'une autre base pour la structure musicale. Je l'ai trouvé dans le paramètre de la durée du son, le seul paramètre du son qui est présent même quand aucun son n'est voulu. [...] J'ai fait ce que j'ai appelé des structures rythmiques macro-microcosmiques, caractérisées par un tout qui a le même nombre d'unités que le nombre de mesures dans chaque unité⁹. » (Cage, 1973 : 145, 153, 160, 171)

La structuration isomorphique, qui devient le principe structurant des morceaux de Cage jusqu'aux alentours de 1950, était donc très probablement influencée par ses études avec Schoenberg, et reflète la transmission de la tradition goethéenne. C'est précisément à cette époque, au milieu des années trente, que Schoenberg élabore son travail théorique inachevé qui était très influencé par Goethe.

L'intérêt que porte Cage pour l'isomorphisme, et la structure en général, se transforme avec son introduction des méthodes aléatoires. « C'est avec les *Seize Danses* [1950] que je suis entré – avec confiance – dans le domaine du hasard », écrit-il. (Cage, 1986 : 33) A partir de cette date, il expérimente un grand nombre de techniques aléatoires dans ses choix de sons, de durées, de rythmes, de timbres, ce qui brise la cohérence de la structure et la possibilité d'isomorphisme et de correspondances internes. Le tournant aléatoire de Cage peut être compris comme, entre autres, une

⁹ Voir aussi sa description dans Cage, 1982 : 7.

extension du projet schoenbergien d'« émanciper la dissonance » ; il voulait laisser exprimer les sons dans leur pleine individualité, leur pleine dissonance, sans aucune hiérarchie. Or, il est intéressant de noter que Cage continue à faire référence à la structuration morphologique même après son adoption des méthodes aléatoires, mais de façon ludique ou dadaïste. Par exemple, en 1952, Cage décrit sa procédure aléatoire comme se basant toujours sur la logique isomorphique, mais sa fonction structurante est ici affaiblie sinon vidée de sens par la présence de l'aléatoire :

« Mes œuvres récentes (*Imaginary Landscape No. 4* pour douze radios et *Music of Changes* pour piano) sont structurellement semblables à mes œuvres antérieures : elles sont fondées sur un nombre de mesures possédant une racine carrée, de sorte que les grandes longueurs ont la même relation au sein de l'ensemble que les petites longueurs au sein d'une unité inférieure. Auparavant, toutefois, ces longueurs étaient des longueurs de temps, alors que dans les œuvres récentes, les longueurs n'existent que dans l'espace, la vitesse de parcours à travers cet espace étant imprévisible. Ce qui réalise cette imprévisibilité est l'utilisation de la méthode établie dans le *Yi-King (Livre des changements)* pour obtenir les oracles, c'est-à-dire le fait de lancer trois pièces de monnaie à six reprises. » (Cage, 2003 : 63)

Cette description quelque peu surréaliste est tout de même ancrée dans une logique selon laquelle les parties reflètent le tout à tous les niveaux. Il paraît que « l'espace » indique un espace visuel préalable (probablement des chiffres sur papier) qui sera ensuite utilisé dans le processus aléatoire de composition, ce qui déterminera de façon imprévisible les vraies durées des sons. Si les longueurs sont ainsi « imprévisibles » à cause de leur origine aléatoire, elles ne peuvent pas refléter le tout, et la relation organique entre partie et tout est brisée ; mais la référence à la structuration morphologique continue sous une lumière plutôt absurde. Ce détournement de

l'isomorphisme sériel, à une période où Cage était particulièrement influencé par le Dada, n'est pas sans lien avec l'utilisation de douze radios (au lieu de douze hauteurs) dans *Imaginary Landscape No. 4*, qui semble un commentaire sur le dodécaphonisme.

En effet, le tournant vers l'aléatoire intervient au moment où Cage formule une critique profonde de la structuration sérielle, comme en témoigne sa correspondance avec Boulez. Cage écrit en 1949 :

La *série* de douze demi-tons n'offre pas un moyen de construction. Elle offre une *méthode*, [...] la marche d'une note à l'autre. [...] La série dodécaphonique permet de maçonner, non de construire. » (Boulez, 1991 : 69)

Boulez lui répond : « Je ne suis pas d'accord sur ce que tu dis de la série, qui est un moyen de structuration (voir Webern). » (Boulez, 1991 : 74) L'adoption des méthodes aléatoires représente un désir d'aller plus avant vers la « vie » ; cette vitalité, Cage pensait la trouver dans le hasard. Il écrit : « Je ne sentais plus le besoin d'avoir une structure musicale. Son absence pourrait, en fait, brouiller la distinction entre l'art et la vie. » (Cage, 1973 : 171) Moins d'un an après, en 1951, Boulez critique les méthodes aléatoires de Cage : « La seule chose, tu m'excuseras, que je ne trouve pas adéquate [...], c'est la méthode du hasard absolu. Je crois que, au contraire, le hasard doit être très contrôlé. » (Boulez, 1991 : 181) Les divergences fondamentales concernant l'utilisation de l'aléatoire mettront fin à leur amitié en 1953. Les critiques de Cage du dodécaphonisme comme méthode qui permet de « maçonner » et non pas de construire se basent implicitement sur l'idée que maçonner n'est qu'une procédure aveugle d'agencement sans finalité interne, tandis que construire est orienté vers un *telos*. Cage accuse la démarche sérialiste d'être dépourvu de la force formatrice organique et

téléologique si importante pour la philosophie compositionnelle de Webern, qui ne parviendrait donc pas à créer un tout organique et dynamique. Cage semble poser la question : en quoi la cohérence est-elle plus vitale que la non-cohérence ? Le hasard, l'informe, la non-structure interviennent donc en musique pour apporter plus de vitalité et faire le rapprochement entre l'art et la vie. Il est intéressant de voir qu'à partir de préoccupations semblables – un désir de se rapprocher des procédures de la nature et de la « vie » – les deux compositeurs empruntent des voies opposées, l'un cherchant l'unité et la cohérence organiciste, l'autre brisant l'unité de l'œuvre afin de la rendre perméable à la vie.

La morphogenèse esthétique repose sur une métaphore tirée du champ de la biologie qui sera appliquée aux productions humaines : il ne s'agit évidemment pas de la présence d'une véritable vitalité ou vie biologique au sein des œuvres esthétiques. Sans cette force formatrice vitale (sauf au niveau métaphorique) la cohérence de l'œuvre, l'isomorphisme et l'utilisation d'un germe compositionnel ne garantissent pas forcément la « vitalité » de l'œuvre. À fortiori si l'on prend en compte la dimension modale de l'esthétique, c'est-à-dire la question de la nécessité et de la contingence. Pour Goethe et Webern, l'action de la force formatrice vitale s'inscrit dans le régime de la nécessité, et le créateur est à la recherche des « lois de la nature » qui détermineraient le processus de création. Goethe écrit :

« Les grandes œuvres d'art ont été faites par des hommes, selon des lois naturelles et vraies, en même temps que les œuvres suprêmes de la nature. Tout arbitraire, tout ce qui est imaginaire s'effondre ; là est la nécessité, là est Dieu. » (Goethe, 2003, 446)

Webern cite ce passage dans ses conférences et ajoute, « Toujours la même pensée ! Et quelque chose d'autre ressort : *la nécessité*. Nous allons nous efforcer d'identifier la nécessité dans les chefs-d'œuvre. » (Webern, 2008 : 53) Mais la notion de cohérence peut basculer abruptement de la nécessité organique à la nécessité mécanique et automatique, si l'énergie vitale est absente. D'où la difficulté de fonder une esthétique sur une « vitalité » uniquement métaphorique. Le paradoxe rencontré par Boulez, à savoir l'utilisation d'une méthode censée être basée sur les principes de vitalité et de formation morphologique à l'instar des êtres vivants, mais qui apparaît plutôt apparentée à un automatisme mécaniste et mort, pointe une ambiguïté centrale dans l'esthétique de la morphologie. M. H. Abrams décrit bien ce paradoxe : « Substituer le concept de la croissance [organique] à l'opération mécanique [...] paraît simplement comme l'échange d'une certaine sorte de déterminisme pour une autre. » (Abrams, 1958 : 173) Dans l'organicisme, Webern cherchait justement un antidote à la menace d'un manque de sens lié à la surabondance de possibilités ouverte par le rejet de la tonalité ; il cherchait à minimiser l'arbitraire et le hasard et, à travers la cohérence organique fermée, à rendre l'œuvre vitale. Le grand paradoxe apparaît quand Cage trouve dans le hasard un antidote à ce qu'il voit comme la cohérence mécanique du sérialisme, et adopte les méthodes aléatoires afin d'assurer la vitalité de l'œuvre.

En effet, le sérialisme général sera vécu non seulement par Cage, mais par Boulez lui-même quelques années plus tard, comme paradoxalement dépourvu de vitalité. En 1957, dans son article « Aléa », Boulez se livre à une critique de Cage (sans le nommer) ainsi que de certains aspects du sérialisme généralisé. Il appelle ce dernier un « fétichisme du nombre », « une recherche éperdument stérile de la force combinatoire », et surtout, « un automatisme ». (Boulez, 1966 : 42, 43, 44) La méthode

qui avait été créée pour rapprocher de l'organique se trouve maintenant accusée de qualités mécaniques. Boulez s'intéresse alors au « déroulement ouvert » que le « hasard dirigé » pourrait offrir. (Boulez, 1966 : 52, 47) Il compose sa *III^e Sonate* pour piano à partir de ces idées, et dans l'article « Aléa », il expose ses nouveaux principes de composition inspirés du *Livre* de Mallarmé, où intervient non pas le pur hasard, mais un hasard « absorbé » dans la composition : une partie de l'autorité compositionnelle est cédée à l'interprète par le biais de l'improvisation dirigée, et il y a une structuration mobile des parties de la composition. En 1956 à Darmstadt, le pianiste David Tudor avait fait une analyse du *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, un morceau dans lequel un rôle important est laissé à l'interprète, ce qui révèle une certaine influence de Cage¹⁰. Stockhausen se souvient :

« À Paris, début 1957, je lui demandai ses raisons d'écrire un article comme « Aléa »; s'il voulait effacer quelque chose de chez ses collègues et dire comment mieux faire, il pouvait le communiquer directement. Il pensait, “je veux empêcher les abus, les gens comme Cage sont dangereux¹¹ !” »

Pour sa part, Cage commente ainsi la rupture avec Boulez :

« Mais il refusa d'un coup toute admission de l'idée de hasard. Cela n'entrait pas dans ses vues. Plus tard il y eut le *Livre* posthume de Mallarmé : nous aurions pu, à cette occasion, nous rapprocher, puisqu'au fond Mallarmé donnait lui aussi la première place au hasard. Effectivement, Boulez se lança, à son tour, dans des manipulations de hasard. Mais ce fut pour lui le prétexte à l'invention d'un terme : le mot « aléatoire » auquel, je crois, il a donné son sens

¹⁰ Sur la question du hasard et les événements de 1956-1957, voir Deliège, 2003 : 248-254.

¹¹ Cité par Stoianova, 2014 : 55.

actuel pour les musiciens. Or, ce mot, il l'employait seulement pour décrire les opérations de hasard convenables, correctes, par opposition à celles qui lui paraissaient inconvenantes et incorrectes : les miennes ! » (Cage, 1986 : 181)

Mais les principes aléatoires ne feront que transitoirement partie des méthodes compositionnelles de Boulez. Il clarifie les choses vingt ans après :

« Personnellement, je n'ai pas été un grand ami du hasard. Je pense que le hasard n'apporte pas grand-chose en tant que tel. Donc, mon projet n'est pas de changer l'œuvre à chaque instant, ni de faire qu'elle apparaisse dans une complète nouveauté, mais de changer les points de vue, les perspectives qu'on a sur elle, alors que fondamentalement son sens reste le même. » (Boulez, 1975 : 107)

Dans ses compositions plus tardives, Boulez cherche un équilibre dynamique entre cohérence formelle et spontanéité – une spontanéité qui relève plutôt de la volonté et de l'imagination du compositeur que des méthodes aléatoires¹².

Cette approche n'est pas sans lien avec celle du dernier Stockhausen, pour qui l'esthétique organiciste est encore plus explicite ; s'il a moins de références directes à Goethe, la nature ainsi que la métaphysique immanentiste sont essentielles dans sa pensée et son œuvre. Au début des années 1950, comme les autres jeunes compositeurs post-weberniens, Stockhausen cherche l'unité et la cohérence organique de l'œuvre dans une structuration isomorphique et micro/macrosopique, en faisant référence à Webern mais non pas à Goethe :

¹² Voir, par exemple, le dernier paragraphe de Boulez, 1987 : 166-7, où le mot « imagination » est utilisé six fois.

« Les *Klavierstücke I-IV* sont repris dans une unité de structure supérieure où chaque pièce signifie ce que l'ensemble de groupes signifie au sein d'une pièce, le groupe au sein de l'ensemble, l'élément au sein du groupe. [...] Les concepts que j'ai utilisés ici, je ne les trouvais que bien plus tard [...]. Je découvris plus tard dans l'œuvre de Webern que beaucoup de ce que je cherchais s'y trouvait déjà préparé¹³. »

Même si Stockhausen affirme avoir trouvé ces concepts chez Webern après les avoir mis en pratique, ils étaient en quelque sorte dans l'air à Darmstadt et ailleurs, comme nous l'avons vu chez Boulez et Cage. Ensuite, en partie sous l'influence de Cage, Stockhausen se tournera vers la fin des années 1950 vers des expérimentations avec le hasard et avec des formes ouvertes, des structures variables. Mais, écrit Ivanka Stoianova, « soulignons tout de suite que, pour Stockhausen, le hasard est soumis le plus souvent à une structure ferme en conformité avec les principes de la pensée forte », c'est-à-dire, avec la méthode de composition qui vise une œuvre cohérente et fermée, structurée autour de correspondances internes. (Stoianova, 2014 : 51) Selon Stoianova, une troisième grande période s'ouvre à partir des années 1970 avec sa *Formelkomposition*, lorsque Stockhausen fait la synthèse de ces deux approches, la pensée forte et la pensée faible, la cohérence et la spontanéité, mais sous l'égide de la pensée forte. (Stoianova, 2014 : 39) La *Formelkomposition*, comme le sérialisme, crée des structures complexes organiques à partir de noyaux, ici nommés des « formules ». La formule est mélodique, pas dodécaphonique, et « elle est matrice et plan préalable pour la micro- et la macro-forme de l'œuvre, c'est-à-dire pour l'élaboration de sa matière et de sa structure globale ». (Stoianova, 2014 : 74) L'œuvre monumentale de cette période est *Licht*, composée entre 1977 et 2003. Stockhausen décrit sa procédure

¹³ Cité par Stoianova, 2014 : 46.

morphogénétique dans des termes qui rappellent ceux de Webern et de Goethe : « Je trouve que l'on arrive plus loin et que l'on évolue plus en profondeur si l'on déploie tout, thématiquement et structurellement, à partir d'un seul noyau. » (Stoianova, 2014 : 73) Selon Francois Nicolas,

« Stockhausen va concevoir des structures emboîtées, des poupées gigognes qui, partant de la macro-forme de l'œuvre, se fragmentent jusqu'à délimiter les détails microscopiques de l'œuvre en sorte de concevoir un continuum des durées qui transite des hauteurs aux grandes Formes musicales. » (Nicolas, 1988 : 49)

Et Stockhausen : « Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur: considérer à une grande échelle ce qui se passe à très petite échelle, à l'intérieur d'un son. » (Cott, 1971 : 76) On retrouve les concepts de base de la morphogénétique goethéenne : engendrement d'une structure à partir d'un noyau, isomorphisme des parties, correspondances micro- et macroscopiques, cohérence organique de l'œuvre. Or, comme pour le dernier Boulez, l'importance de l'organicisme pour la *Formelkomposition* de Stockhausen ne se traduit pas par un déterminisme formel comme dans le sérialisme généralisé ; l'apport important de l'imagination libre du compositeur la rend dynamique. Selon Stoianova, « Stockhausen cherche toujours, de nouveau, à insuffler à sa musique plus de mouvement, c'est-à-dire plus de processus, plus de vitalité, plus de vie. » (Stoianova, 2014 : 255)

Stockhausen conçoit l'œuvre musicale comme un organisme vivant : « Une composition c'est un ensemble d'organismes plus petits qui forment ensemble un organisme plus grand qui contient la combinaison et l'interaction des organismes plus

petits¹⁴. » « Chaque forme musicale à l'intérieur d'un grand organisme se comporte comme un être vivant¹⁵. » Le lien avec Goethe s'impose ; selon Stoianova, « Dans sa conception organiciste, Stockhausen est, bien sûr, l'héritier de la grande tradition germanique de Goethe [...]. » (Stoianova, 2014 : 79-80) Günter Peters écrit que « ce qui l'intéresse sont les méthodes organisationnelles et les processus de croissance dans la nature », et il relève de nombreuses similitudes entre Stockhausen et Goethe, par exemple l'importance des concepts de jeu, de polarité et d'intensification, ainsi que de la forme du spirale¹⁶. (Peters, 2003 : 257) Pour répondre à la question, « Identifiez-vous avec ou avez-vous absorbé les idées des métaphysiciens tels que Schopenhauer, Beethoven, Bruckner, Goethe? » Stockhausen dit :

« Oui. Tous les artistes spirituels, mais aussi les grands scientifiques et philosophes qui savaient que la pensée, la production et la création humaines sont un miroir extrêmement petit de ce que l'on peut étudier dans la nature et dans l'univers. » (Stockhausen, 2014, 14 : 96-197)

Dans cette citation, il semble penser plutôt à Goethe qu'aux autres noms cités. Or, de façon peut-être surprenante, malgré la proximité philosophique et esthétique entre le poète et le compositeur, en général Goethe ne constitue pas une référence explicite pour Stockhausen. Il paraît que Stockhausen avait absorbé des concepts goethéens ou des perspectives semblables surtout par d'autres biais. Par exemple, il écrit que lorsqu'il était étudiant, il avait beaucoup lu et apprécié les ouvrages du biologiste suisse Adolf

¹⁴ Cité par Stoianova, 2014 : 79.

¹⁵ Cité par Stoianova, 2014 : 79.

¹⁶ Sur Goethe et Stockhausen voir Peters, 2003 : 257-259.

Portmann ; ce dernier était un grand admirateur de Goethe et de ses théories botaniques et morphologiques.¹⁷ (Stockhausen, 2014, 14 : 240) En outre, Stockhausen appréciait beaucoup les écrits de Raymond Ruyer, philosophe français et théoricien de la morphogenèse, dont l'ouvrage *La Genèse des formes vivantes* (1958) ne mentionne pas Goethe, mais se réfère à des scientifiques ou des philosophes plus contemporains tels que Gaston Bachelard, Maurice Merleau Ponty, Alfred North Whitehead, et Ilya Prigogine. L'intérêt de ce livre pour Stockhausen résiderait dans le fait qu'il dessine un parallèle entre l'œuvre esthétique et l'être vivant, à travers un monisme de l'esprit humain et de la biologie, selon lequel « conscience et morphogenèse ne font qu'un ». (Ruyer, 1958 : 238) Stockhausen avait ce livre ainsi que *Le Néo-finalisme* de Ruyer (1952) dans son bureau personnel ; comme il ne gardait pas beaucoup de livres dans ce bureau, il semblerait qu'ils étaient importants pour lui¹⁸. Selon Stoianova, « Stockhausen trouve confirmation de beaucoup de ses idées formelles dans l'ouvrage de Raymond Ruyer, *La Genèse des formes vivantes*¹⁹. » (Stoianova, 2014 : 78) Si le nom de Goethe ne revient pas souvent dans les écrits de Stockhausen, les idées morphogénétiques y sont essentielles.

Dans toutes ces approches compositionnelles différentes – le dodécaphonisme, le sérialisme généralisé, les méthodes aléatoires, et la composition qui vise un équilibre entre cohérence et spontanéité – on retrouve un élément constant : la recherche de la vitalité. Le dodécaphonisme et le sérialisme généralisé voient dans la cohérence et l'isomorphisme d'une œuvre fermée le reflêt d'un organisme vivant, qui croît et se transforme à partir d'un noyau. Quand cette approche paraissait ne produire que des

¹⁷ Je remercie Günter Peters de m'avoir signalé ces deux derniers passages.

¹⁸ Je remercie Kathinka Pasveer de m'avoir fourni cette information.

¹⁹ Sur Stockhausen et l'organicisme en général, voir Stoianova, 2014 : 78-80.

œuvres automatiques et mécaniques, l'introduction du hasard dans la composition essaie de la compenser en ouvrant l'œuvre vers la vie réelle, en éclatant ses frontières et en imitant le fonctionnement aléatoire de la nature. Comme le dit Cage, citant Ananda K. Coomaraswamy, « "L'art est l'imitation de la nature dans son mode de fonctionnement" », une phrase qui aurait pu être écrite par Goethe ou par Webern, sauf que pour Cage, le fonctionnement de la nature est aléatoire et non pas fondé sur la nécessité. (Cage, 2003 : 59) Et afin d'éviter à la fois l'arbitraire de cette dernière méthode et l'automatisme du sérialisme strict, Boulez et Stockhausen cherchaient un équilibre entre la cohérence organique de l'œuvre et la spontanéité imprévisible qui passe surtout par la liberté imaginative du compositeur. C'est le sens de la phrase de Boulez de 2002, citée plus haut : « Webern et Klee [...] s'intéressent à un organisme vivant, qui compte, dans son développement, sur la transgression et l'exception. » (Boulez, 2002 : 356) En 1985, Boulez critique le « déterminisme » de Webern :

« Il faut peut-être se dire que l'Ordre, ou du moins, un Ordre aussi apparent, n'est pas forcément la meilleure des solutions ; et même si l'on se propose comme but immanent une certaine transcription de la Nature, celle-ci ne se prive pas d'une certaine faculté aléatoire. » (Boulez, 2005 : 226)

En toute vraisemblance, cela ne signifie pas que Boulez veuille que le compositeur utilise directement des méthodes aléatoires, mais que le compositeur qui « transcrit » la nature doit rendre sa spontanéité avec fidélité – c'est-à-dire par la libre transgression de la cohérence de l'œuvre et l'inclusion volontaire des aspects étrangers et perturbateurs dans le tissu musical. Si le souci de créer des œuvres organicistes demeure, la définition et les caractéristiques de l'œuvre vivante ont évolué depuis l'époque de Goethe : elle a

absorbé une part de non-cohérence et d'imprévu. Or, la « vitalité » de l'œuvre n'est ici assurée ni par la nécessité ni par le hasard, mais par la volonté du compositeur de créer un équilibre entre les deux.

Bibliographie

ABRAMS, M. H., 1958. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, Norton.

BOULEZ, Pierre, 1966. *Relevés d'apprenti*. Paris, Seuil.

BOULEZ, Pierre, 1975. *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris, Seuil.

BOULEZ, Pierre, 1987 [1963]. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, Gallimard.

BOULEZ, Pierre, 1991. *Correspondance : Pierre Boulez, John Cage*. Jean-Jacques Nattiez (dir.). Paris, Bourgois.

BOULEZ, Pierre, 2002. *Éclats 2002*. Paris, Mémoire du livre.

BOULEZ, Pierre, 2005. *Points de repère 3: Leçons de musique*. Paris, Bourgois.

CAGE, John, 1973. *M: Writings, '67-'72*. Middletown, Wesleyan University Press.

CAGE, John, 1982. *Composition in Retrospect*. Cambridge, Exact Change.

CAGE, John, 1986. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. Paris, Belfond.

CAGE, John, 2003. *Silence : Conférences et écrits*. Genève, Héros-Limite.

COHN, Danièle, 1999. *La Lyre d'Orphée : Goethe et l'esthétique*. Paris, Flammarion.

COTT, Jonathan, 1971. *Conversations avec Stockhausen*. Paris, Lattès.

- COVACH, John R., 1992. « Schoenberg and the Occult: Some Reflections on the Musical Idea » *Theory and Practice*, vol. 17, n° 1 : 103-118.
- DELIEGE, Célestin, 2003. *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*. Sprimont, Mardaga.
- FRIGYESI, Judit, 1998. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley, University of California Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 2003. *Voyage en Italie*, traduit par Jacques Porchat et Jean Lacoste. Paris, Bartillat.
- KOSTELANETZ, Richard, 2000. *Conversations avec John Cage*. Paris, Syrtes.
- LISTA, Marcella, 2015. « Paul Klee: *Felsenlandschaft* », in Sarah Barbedette (dir.), *Pierre Boulez : Exposition 17 mars-28 juin 2015*. Paris, Actes Sud.
- MALLARME, Stéphane, 1995. *Correspondance complète, 1862-1871 ; suivi de lettres sur la poésie, 1872-1898*. Bertrand Marchal (dir.). Paris, Gallimard.
- MATTER, Henri-Louis, 1981. *Webern*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- NEFF, Séverine, 1993. « Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis », in C. Hatch et D. W. Bernstein (dir.), *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago, University of Chicago Press : 409-433.
- NICOLAS, François, 1988. « Moments de Stockhausen » in Festival d'Automne à Paris, *Karlheinz Stockhausen*. Paris, Contrechamps.
- PASTILLE, William, 1990. « Music and Morphology: Goethe's Influence on Schenker's Thought », in H. Siegel (dir.) *Schenker Studies*. Cambridge, Cambridge University Press : 29-44.
- PETERS, Günter, 2003. *Holy Seriousness in the Play – Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen*. Kürten, Stockhausen-Verlag.

- PETITOT, Jean, 2004. *Morphologie et esthétique*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- PRITCHETT, James, 1988. « From Choice to Chance: John Cage's *Concerto for Prepared Piano* », *Perspectives of New Music*, vol. 28, n° 1 : 50-81.
- PUCHALA, Véronique, 2008. *Pierre Boulez : à voix nue*. Lyon, Symétrie.
- RUYER, Raymond, 1958. *La Genèse des formes vivantes*. Paris, Flammarion.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 2014. *Texte zur Musik, 1991-1998*. Kürten, Stockhausen-Verlag, vol. 14.
- STOIANOVA, Ivanka, 2014. *Karlheinz Stockhausen : Je suis les sons*. Paris, Beauchesne.
- WEBERN, Anton, 2008. *Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*. Genève, Contrechamps.