



**HAL**  
open science

# Anagrama, Mauricio Kagel (1931-2008), miroir, labyrinthe, méditation sur la mort

Geneviève Mathon

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. Anagrama, Mauricio Kagel (1931-2008), miroir, labyrinthe, méditation sur la mort. DARBON, KREIDY, STÉVANCE. Eloge de la modernité : mélanges en l'honneur du musicologue, performeur et compositeur Pierre Albert Castanet DARBON, KREIDY, STÉVANCE, | Millénaire III (millenaire3editions.fr) ou <https://www.millenaire3editions.fr/>, A paraître. halshs-04509356

**HAL Id: halshs-04509356**

**<https://shs.hal.science/halshs-04509356>**

Submitted on 18 Mar 2024

**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.

*Anagrama*, Mauricio Kagel (1931-2008), miroir, labyrinthe, méditation sur la mort

La modernité est sans doute un concept qui devrait être constamment remis en question. Peut-être se rendrait-on compte que pré et post-modernité sont totalement interchangeables. (Mauricio Kagel)<sup>1</sup>

Quand on cherche à présenter qu'il y a quelque chose qui n'est pas présentable, il faut martyriser la présentation. (Jean-François Lyotard)<sup>2</sup>

### Pour introduire

Il faut donc consentir à « représenter », dire l'imprésentable. Clytus Gottwald<sup>3</sup> décrit cette nouvelle musique vocale qui va apparaître au tournant des années 1950-1960 et détruire les codes de la représentation. Plus précisément, elle va les gauchir, les distordre, sans qu'aucune rupture avec ce qui précède ne soit consommée. Ce sont Kagel, Schnebel, Ligeti ou Cerha qui vont pousser les limites du langage et des sons au-delà du convenablement audible.

Après l'audition du morceau de Friedrich Cerha énumérant les personnes ayant été exécutées ou brûlées vives sous prétexte de sorcellerie à Wurtzbourg en 1623, un critique particulièrement insensible écrivit que Cerha avait agi en Frankenstein de la musique<sup>4</sup>.

Consentir à ce que l'effroi s'empare de l'art, comme jadis Jérôme Bosch l'exprima, ou plus près de nous Francis Bacon. Ce que Jean-François Lyotard désigne par la notion de *sublime immanent*. Cela n'est pas nouveau. Les questions politiques parfois prennent l'œuvre à la racine de son expression. L'année 1957 marque l'arrivée de Mauricio Kagel à Cologne depuis l'Argentine (qui subit une période de dictature militaire). *Anagrama* est sa première œuvre composée en Europe qui va l'introduire dans le monde musical occidental, dont le langage (depuis une pensée sérielle dominante) connaît une ouverture, un changement de front. Kagel s'introduit dans cette brèche-là.

Cette œuvre relève de la dialectique propre à la modernité qui dénonce, entérine, invente et reproduit. Et parfois bascule.

---

<sup>1</sup> « Conversation avec Pierre Gervasoni, Mauricio Kagel, compositeur », *Le Monde*, 21 septembre 2008

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *Metafore*, Usher Firenze, 1986, p. 5.

<sup>3</sup> Clytus Gottwald, « Elements pour une théorie de la nouvelles musique vocale », in *La musique en projet*, éditions Gallimard. IRCAM, 1976, p. 95-116.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 97.

## L'espace palindromique

*Anagrama* (1957-1958)<sup>5</sup> est écrit pour quatre solistes (soprano, alto, baryton et basse), un chœur parlé à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse, de 24 à 42 choristes), un petit orchestre, composé d'une flûte (et flûte piccolo), d'une clarinette en Si b, et de nombreuses percussions, jouées par trois exécutants (dont un métallophone en feuilles de cuivre construit pour l'occasion), d'un célesta, de deux harpes et de deux pianos. Le choix de l'*instrumentarium*, les modes de jeux nombreux, pour certains inédits, qui touchent chacune des quatre instances (chœur parlé, chanteurs solistes, ensemble instrumental et percussions) contribuent à la création d'une oeuvre sophistiquée, complexe, à la croisée des chemins. Elle est le préambule au « théâtre instrumental » que Kagel n'aura de cesse d'explorer les années suivantes. Enfin, il s'agit de mettre en œuvre une polyphonie de mots, sons, éclats verbaux et séries désossées, distribués aux 4 instances aux frontières poreuses. La partie de chef d'orchestre, représentée par une ligne droite, figure l'axe temporel agité de nombreux changements de tempi, d'indications de mesures et de dynamiques.

Cinq pièces composent l'ensemble. Enchaînées sans interruption, elles peuvent être exécutées dans le sens droit ou dans le sens rétrograde.

Le matériau vocal est issu d'un palindrome qu'utilise Dante dans *La Divine Comédie*. Certains l'attribuent à Virgile<sup>1</sup>, d'autres à un auteur postérieur à cause de sa forme palindromique.

### IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

Ce palindrome sert de titre au film réalisé par Guy Debord en 1978 et sorti en salles en 1981. Il décrit la société contemporaine, où « chacun se brûle en tournant autour des biens de consommation ». À la suite de son film, l'auteur publie un premier ouvrage dénommé *Ordures et décombres déballés à la sortie du film « In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni »* publié par les éditions Champ Libre en 1982 ; puis un second intitulé *In girum imus nocte et consumimur igni*, édition critique, publié par les éditions Gérard Lebovici en 1990 puis réédité par Gallimard en 1999. Umberto Eco le cite dans son roman *Le Nom de la rose* (1980), l'intégrant dans un contexte médiéval.

Pour Mauricio Kagel, ce palindrome offre l'occasion de se saisir de la technique sérielle dans laquelle il puise les processus de combinatoire et d'épuisement de tous les paramètres, et d'en éprouver les limites et paradoxalement de l'ouvrir à l'immense champ des possibles.<sup>6</sup>

## L'espace sonore

---

<sup>5</sup> Mauricio Kagel, *Anagrama*, UE 13106, Wien, Universal Edition, 1965

<sup>6</sup> Nous renvoyons à deux textes : celui de Yves Knockaert « An analysis of Kagel's *Anagrama*, in *Interface*, 5, 1976, p. 173-188 ; et celui de Ka-man Choi « Textual Permutation in Mauricio Kagel *Anagrama* New Modes of Serial Thought », in *From Modernism to Postmodernism: Between Universal and Local*, Publisher: Peter Lang.

L'espace sonore s'installe progressivement autour du total chromatique que l'on trouve pour la première fois à la flûte. Apparaît, à la mesure 18, la cellule de 4 sons qui formera le matériel mélodique et harmonique d'*Anagrama III*, cellule chromatique qui, par permutations de ses éléments, aboutit « inopinément » à la cellule B.A.C.H. utilisée par Webern dans l'opus 28, et qui peut, par démultiplication, engendrer des séries de 12 sons. *A contrario*, aucun travail sériel n'est lisible dans *Anagrama* (à l'exception d'*Anagrama III*). Des séries de 12 sons sont énoncées, chromatiques ou non, complètes ou non. L'atomisation est de règle. On reste en deçà de séries formées, reconnaissables, à l'orée d'une syntaxe musicale sérielle. Reconnaisable seulement cette cellule de 4 notes, tombée fortuitement ou réminiscence fugace.<sup>7</sup>

### L'espace textuel, le miroir

Le palindrome possède un matériau sonore (endécaphone) réduit à 11 lettres, 4 voyelles et 7 consonnes. Kagel opère sur un matériau fini : le plus petit élément étant le phonème. Il procède en 3 étapes progressives : 1/ lecture droite du palindrome, en entier ou par fragments ; 2/ atomisation du palindrome et combinaison des 11 lettres qui forment des mots nouveaux ou inventés ; 3/ adjonction de variantes phonétiques aux 11 lettres : notées par des symboles phonétiques, celles-ci contribuent à la construction d'un texte original en 4 langues (Allemand, Espagnol, Français et Italien), ou dans d'autres langues et dialectes, laissés au libre choix des interprètes. Les sections *ad libitum* sont indiquées par des parenthèses [...]. Dans l'appendice I de l'avant-propos est mentionnée une liste des symboles phonétiques (cf. Alphabet Phonétique International) employés dans *Anagrama* - complétés d'exemples en différentes langues. Cette dernière étape, transgressive, provoque une distorsion du mot, du sens qui fuse et fuit tout à la fois.

Le palindrome sera présent sous ses 4 formes. *Anagrama II* nous en livre une lecture à l'envers (retournée). Cette idée déjà ancienne du miroir, telle que Bach l'exploitera dans ses fugues, trouvera chez les compositeurs sériels une application immédiate. Rappelons que le miroir qui apparaît dans la peinture avec les célèbres mises en abyme correspond à l'introduction du sujet et à l'expression de sentiments personnels :

Qu'on n'oublie pas que la creusée de l'espace du tableau correspond à la creusée de la conscience de soi du sujet qui le regarde. Le point de fuite, l'infini extérieur, répond à la profondeur incommensurable que le spectateur de cette époque découvre en soi-même (développement des formes de pitié et de mystique beaucoup plus personnelles, ainsi que d'une poésie et d'un sentiment amoureux plus subjectifs, rôle grandissant des miroirs, dans la peinture, comme dans la vie quotidienne)<sup>8</sup>

La notion de miroir dans *Anagrama* opère une auto-identification du sujet (interprètes et auditeurs) ; elle parcourt en effet toute l'œuvre depuis le choix du palindrome jusqu'à son organisation musicale. Des liens se tissent entre celui-ci, le travail qu'en réalise Kagel par

---

<sup>7</sup> Cf. Matthias Kassel, « Das Fundament im Turm zu Babel : ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen », in *Musik-Konzepte. Mauricio Kagel*, n° 124, 2004, p. 5-26. Et Mauricio Kagel, « Behandlung von Wort und Stimme. Über *Anagrama* für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-1958 », in G. Borio et H. Danuser (éd.), *Im Zenit der Moderne*. Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, p. 361.

<sup>8</sup> Henri Pousseur, *Musique, sémantique, société*, Casterman, 1972, p. 36-37.

miroirs déformants, et cette libération du sujet-interprète dans le parcours personnel qu'il entreprend à la suite et sous l'injonction du compositeur. A partir de cette approche sérielle (atomisation des 11 lettres et possibilité de le lire dans tous les sens), Kagel commence à distordre et à provoquer des ruptures, des failles dans cette logique implacable. Là commence le véritable travail de déplacement et de création. Les variantes phonétiques procèdent, elles aussi, du principe du miroir, miroir déformant et sonore, comme un écho qui restitue un message mais jamais entièrement ou fidèlement. Or rien ne s'avère plus hasardeux et imprévisible : Kagel demande à ses interprètes de créer un texte original, des phrases, mots ou sons à partir de ces variantes phonétiques. Lui-même réalise son propre texte en 4 langues. On relève des ressemblances, esquissées, souterraines. Qu'un mot en appelle un autre, qu'il évoque des prolongements, creuse des fissures, nous le savons depuis au moins Freud, et c'est ce que nous révèle le parcours sonore d'*Anagrama*. Tout acte verbal est lacunaire, chargé d'inconscient. Les traces de son activité font irruption par lapsus, mots d'esprits, rêves. « Freud caractérise toujours l'inconscient comme travail, comme un autre du discours et non comme un autre discours »<sup>9</sup>. Pour les premiers analystes, l'œuvre d'art constitue un accès privilégié à l'inconscient ; l'artiste ouvre aux dédales de l'âme humaine.

Les mécanismes de l'inconscient ont été décrits par Freud selon deux figures : la *condensation* et le *déplacement*<sup>10</sup>. Lacan soutient que les mécanismes de formation de l'inconscient s'assimilent à ceux du langage selon deux concepts empruntés à la linguistique : métaphore ou condensation, et métonymie ou déplacement »<sup>11</sup>

Le texte d'*Anagrama* est vécu par l'auditeur non comme texte préformé mais comme un texte en train de se faire. Les interprètes oeuvrent eux-mêmes à sa réception rendant une parole comme taillée sur le vif.

Transpire cependant une surface thématique : le sens même du palindrome nous y conduit.

« Nous tournons dans la nuit et sommes consumés par le feu ».

Mais nous restons à la lisière des mots, à leurs associations, à leurs jeux et bariolages linguistiques et sonores. Prélevons quelques mots :

Tote sehnenon, nein ort, insensé, un ruh, non sens, essence, noir morne, temor, morte, morgen, mutter. Giron, grosses. Où ? hueco, mort, sonne, tutti. Concentrico, misero, morne, circuit, knistern, horreur, miroir, notte, recuestro. Tots, messer. Inen, geistern. Umor, rumore, zeit, nocte, intestino oscuro, rito geometrico, sinueux. Suono, yerro, couronne, mutisme, son, ermite sur scène, merci hyène, conscience, sueno, etc.

Les mots tournent sur eux-mêmes, sont répétés, ressassés, en différentes langues. Les enchaînements par assonances (morne, morgen, morte, temor) alternent avec des rapprochements de mots par contiguïté de signification (traductions, synonymies : obscurece, noir, nocte, oscuro, grigio, minuit) et avec des associations d'apparence plus absurde :

---

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, « A few words to sing *Sequenza III* », in *Dérives à partir de Marx et Freud*, 10 /18, 1973, p. 248-272.

<sup>10</sup> Cf. *L'interprétation des rêves* où les termes sont longuement explicités. PUF, 1967, p. 244.

<sup>11</sup> Cf. *Les Ecrits et Séminaires*.

corniste guerrier crétin ému hier incognito (au moment uriné) torture. Sermon grossier. Instrumentiste mitre. Régiment ennemi. Croître ton hégémonie.

Ce travail de *déplacement* vers des régions de plus en plus absurdes au fur et à mesure que nous avançons dans *Anagrama*, de *condensation* par formules lapidaires fait écho à ce « travail nocturne », grigio, oscuro, dont nous parle Freud.

Le questionnement métaphysique (religieux) que semble évoquer le palindrome s'infiltrer dans le choix des mots et leurs variations : variation sur le thème de la mort : morte, muerte, estertor, neu totes, requiem, etc. ; de la nuit : obscurece, noir, nocte, oscuro, minuit, grigio, etc. ; de l'errance sans fin : non sens, concentrico, hermétique, miroir, circuit, irren, intestino oscuro, esta rito geométrico, yerro, etc.

Cependant aucun pathos, aucun dramatisme ou arrière-goût de terre. Nous restons dans le jeu.

Kagel nous offre finalement une méditation sur la mort, grinçante, cynique et ludique<sup>12</sup> :

« Unissons nos sutures sinon rue morgue ».

Il n'y aurait rien à trouver derrière la surface thématique. Nous ne pratiquerons ni sondage ni autopsie. Surface lisse, propre : un miroir.

### L'espace sériel

Dans *Anagrama III*, centre géographique de la pièce, s'élabore une écriture sérielle drue et rigoureuse à partir de la cellule de 4 sons. L'espace des hauteurs est assuré par les solistes (dans *Anagrama III*, on commence seulement à chanter), polyphonie ponctuée délicatement, parcimonieusement, par trois instruments à percussions (glockenspiel, crotales et cloches de vache). Leurs interventions encadrent, tels des blasons, chaque grande phrase d'*Anagrama III*. Les quatre solistes réalisent une polyphonie sérielle au sein de laquelle est distribuée la cellule de référence, et conduit à la formation de séries. L'enchevêtrement des quatre voix n'est pas sans rappeler la technique du hoquet.

Dans toutes les manifestations à hauteurs déterminées et sur l'ensemble de la pièce, est présente virtuellement la cellule. Les séries, souvent approximatives, négligentes, et qui en découlent, sont immergées dans des sonorités riches, des nappes bruiteuses où dominent les instruments à hauteurs indéterminées auxquels s'adjoignent les instruments à hauteurs déterminées répondant à un traitement non traditionnel de leur pratique : « taper sur le bois du piano », etc.

Il y a la volonté de réunir le monde des hauteurs déterminées à celui des hauteurs indéterminées (que ce soit le matériau instrumental ou vocal) - qui n'est pas sans rappeler les

---

<sup>12</sup> Cynisme et second degré que nous retrouverons, entre autres, dans le *Satyricon* (1972) de Bruno Maderna, ou *Le Grand Macabre* (1974) de György Ligeti, ouvrages plein d'humour grinçant, centrés sur le thème de la mort et de l'absurdité de l'existence, déployant des merveilles architecturales et musicales/vocales (dans les modes de jeux, etc.). Ces ouvrages ont basculé dans le genre opéra, ils constituent une étape ultérieure de notre modernité : passer du théâtre musical/instrumental à l'opéra, genre convenu certes mais passé au tamis des expériences de ce stade expérimental.

*Intégrales* de Varèse où les 11 instruments à hauteurs déterminées tantôt s'opposent tantôt se fondent au monde des hauteurs indéterminées.

La cellule de référence est déjà en elle-même un (petit) cluster en tant que bloc-harmonie. Elle constitue un seuil à partir duquel les hauteurs déterminées rassemblées en cluster tendraient vers de l'indétermination (un coup de cymbale, par exemple) ; ou *a contrario* s'acheminerait vers le monde des hauteurs déterminées *via* le cluster, la cellule, l'intervalle.

Cette cellule est *signal* pour reprendre la terminologie de Boulez.

Exemple : page 13 d'*Anagrama II* : les 4 instances en présence, notations, graphie, jeux polyphoniques, modes de jeux, tempi.

The image displays a complex musical score for page 13 of *Anagrama II*. The score is organized into several systems, each representing a different instrument or vocal part. The instruments listed include Flûte (Flute), Klarinette (Clarinet), Bass-Klarinette (Bass Clarinet), Schellen 2 (Chimes), Clackenspiel (Clackenspiel), Papier 1 (Paper 1), Harfe I (Harp I), Harfe II (Harp II), Klavier II (Piano II), Sopran Solo (Soprano Solo), Alto Solo (Alto Solo), Tenore Solo (Tenor Solo), and Bass Solo (Bass Solo). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the presence of multiple time signatures, such as 3/8, 3/4, 2/4, 5/8, 3/4, 3/8, 2/8, and 5/16, which change throughout the piece. The score also includes performance instructions like 'accelerando' and 'ritardando'. The overall layout is dense and intricate, reflecting the complex and experimental nature of Varèse's music.

L'espace labyrinthique

De la lecture droite ou en rétrograde en résulte une appréhension différente de la structure de l'œuvre. La lecture droite tisse des réseaux de relations toujours plus complexes, hardis, libère des connexions. On fonctionnerait, dit schématiquement, de l'ordre vers le désordre, libérateur et créatif. La pièce peut se lire comme une conquête progressive, par les solistes, du monde sonore et verbal. Absents dans le premier mouvement, puis assujettis au chœur dans le deuxième, ils s'en libèrent dans le troisième pour l'évincer à la fin de l'œuvre tout en conservant les acquis du chœur parlé.

Si les deux lectures (droite et rétrograde) s'enchaînent, comme cela est indiqué par Kagel, on se retrouve dans le labyrinthe du Minotaure : muni du fil d'Ariane, on le déroule pendant la lecture droite (I-V) et on l'enroule pour revenir au point de départ (V-I). Entretemps, on a fait (une) œuvre, mais on a également « désoeuveré ». Le fait de revenir au point de départ n'implique-t-il une action nulle, biffée ? Le sens de la lecture agit comme un fil d'Ariane qui nous guide dans la connaissance de l'œuvre, sa téléologie ; tenu par le chef d'orchestre il est représenté par la ligne qui court à différentes vitesses - un peu comme la palpitation même de l'errance que nous communique la lecture d'*Anagrama*.

Un autre parcours<sup>13</sup> vient se greffer en surimpression du premier. Celui-ci admet d'autres connexions. On peut perdre assurément le fil de ses pensées si l'on décide de jouer le jeu, de s'abandonner aux délices de la parole balbutiante, glossolale, de prendre les chemins de traverse, de vivre les parenthèses (proposées par le compositeur). Bref, de faire l'école buissonnière. Tout mot peut se connecter avec n'importe quel autre mot. Cet autre parcours plus inconscient ne sera « pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire »<sup>14</sup> L'espace sériel avec ces séries qui n'en sont pas tout à fait, et cette cellule qui se forme de manière impromptue et imprévisible donne l'impulsion à cet espace toujours en formation.

La lecture de l'œuvre dans les deux sens autorise deux ou plusieurs lectures du sens d'*Anagrama*. Elle semble en effet inséparable du sens de lecture que l'on choisit. Des rapports de causalité s'installent d'un mouvement à l'autre. Ainsi nous avons décrit le cheminement du mouvement I au mouvement V comme une conquête progressive de l'espace sonore par les solistes. Nous en avons déduit une directionnalité, proposé une interprétation.

Est-ce à dire qu'inverser le sens de la lecture (de V à I) est inverser la lecture du sens. *Anagrama* dans le sens rétrograde deviendrait une régression du monde sonore des solistes ? Tout d'abord, il ne s'agit pas d'une lecture rétrograde rigoureuse puisqu'un mouvement se lit toujours de la première mesure à la dernière. D'autre part, Kagel indique, par exemple, à la fin de mouvement II : « ATTACA III oder I »... Il y a donc une extension possible des lectures d'*Anagrama* par le jeu des mouvements droit et rétrograde, par leur réversibilité et les éventuels allers-retours. Plusieurs enchaînements pourraient être envisagés, comme celui-ci

---

<sup>13</sup> Cf. les trois labyrinthes (grec, maniériste, rhizomatique (cf. Deleuze)) présentés par Umberto Eco dans *Apostille au nom de la rose*, éditions Grasset, 1985 pour la traduction française, p. 64-65.

<sup>14</sup> Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, éd. de minuit, Paris, 1972.



qui soulignerait une autre structure en miroir, plaçant le mouvement IV au centre de l'oeuvre supplantant le mouvement III : I II III IV III IV V Examinons la structure générale.

mouvements	I	II	III	IV	V
Matériel vocal/instrumental Les 4 instances	1. Chœur parlé 2.E.instrumental 3.Percussions	1. Chœur parlé Solistes 2.E.instrumental 3.Percussions	1. Chœur parlé 2.E.instrumental 3.Percussions 4. solistes	1. Chœur parlé 2.E.instrumental 3.Percussions 4. solistes	2.Ens.instrumental 3. Percussions 4. Solistes
durée	2'10''	4'25''	2'10''	5'38''	4'23''
Ecriture instrumentale	Présence de la cellule de 4 sons	Présence de la cellule de 4 sons	sérielle	Présence de la cellule de 4 sons	Présence de la cellule de 4 sons
Ecriture vocale	Chanté Parlé-chanté	Parlé (par les instrumentistes) Chanté Parlé-chanté	Parlé Chanté Parlé-chanté	Chanté Parlé-chanté Chanté Bruits vocaux	Chanté Parlé-chanté Chanté Bruits vocaux
Traitement verbal	11 lettres du palindrome (permutées ou non)	11 lettres Variations phonétiques	11 lettres Variations phonétiques Texte libre (par le chœur parlé)	11 lettres Variations phonétiques Texte libre (par le chœur parlé)	11 lettres Variations phonétiques (par les solistes)
Langues	Latin	Latin (par les instrumentistes)	4 langues et/ou dialectes au choix	4 langues et dialectes	4 langues
découpage	2 parties équivalentes : 28 + 28 = 56 mes.	2 parties équivalentes : 49 + 49 = 98 mes.	2 parties : 25 + 34 = 59 mes.	2 parties équivalentes : 40 + 40 = 80 mes. mes.	5 phrases : 49 mes.

Remarques :

Nous reprenons dans ce tableau les indications de durées fournies par Yves Knockaert pour son analyse, elles sont établies à partir de l'enregistrement réalisé par la Fondation Gaudeamus<sup>15</sup>.

Le découpage laisse apparaître des symétries et équivalences de mesures dans et entre les mouvements<sup>16</sup>. *Anagrama III* est géographiquement central. Il se singularise par le traitement rigoureusement sériel de l'espace des hauteurs. Il réunit trois instances : chœur parlé, solistes et percussions. Il est entouré symétriquement par les mouvements II et IV qui rassemblent tout le matériel sonore. Les mouvements extrêmes, I et V, rassemblent (comme *Anagrama III*)

<sup>15</sup> «As far as we know, the work has not be recorded. (For this study, we used a tape recording in the keeping of the Gaudeamus Foundation, Bilthoven, the Netherlands), *op. cit.*, p. 173.

<sup>16</sup> Ce point mérite un examen plus approfondi.

trois instances sans jamais reprendre la même formation. Les mouvements I et III sont d'égales durées, l'ensemble instrumental a fait place aux solistes qui, à leur tour, organisent l'espace des hauteurs mais de manière sérielle. Le mouvement V réintroduit l'ensemble instrumental qui crée des situations d'échanges et d'interpolations avec les solistes. Ceux-ci ont supplanté le chœur parlé, qui ouvrait le mouvement I. *Anagrama* IV est le mouvement le plus long, il occupe une place structurelle particulière au sein de l'oeuvre. La reprise à distance et en miroir de certains éléments d'une partie à l'autre (deux parties équivalentes constituent ce mouvement) contribue à instaurer ce mouvement comme centre possible, lieu du retournement. Il est le cœur de cette mise en abyme, image fondamentale, primordiale, qui irradie sur la structure générale en miroir par la réalisation possible dans les deux sens<sup>17</sup>. La cellule de 4 sons ne ressortirait-elle pas de ce même phénomène (renvoyant de fait à notre histoire musicale) ?

Deux ouvrages méritent notre attention. D'une part *Le Marteau sans maître*, de Pierre Boulez, pièce écrite entre 1953 et 1955. L'intrication, la combinaison de 3 cycles, autour de trois poèmes distincts de René Char, induit 9 parties, qui par symétries et absences de symétries, sollicite une lecture plurilinéaire de l'ensemble. Le compositeur parle de labyrinthe.<sup>18</sup> D'autre part, *Il Canto sospeso*, de 1956, de Luigi Nono, constitué de 9 parties également, induit également une lecture plurilinéaire, en 3 cycles. Le chœur est porté par une écriture nouvelle par disjonction entre les 4 pupitres des mots et syllabes, créant une situation sonore inédite. Dans ces deux pièces, l'écriture sérielle est de rigueur. C'est cette pluralité de lectures que l'on retrouve dans *Anagrama*, mais des frontières sont franchies : un seul mouvement est sériel, tout n'est pas écrit, *stricto sensu*, et l'interprète est sollicité dans ces réservoirs *ad libitum*. Et enfin, l'empreinte du *Pierrot lunaire* de Schoenberg qui, pour chacune des 21 pièces, adopte dans le déroulé une configuration différente - ce que les trois ouvrages cités reproduiront.

La construction d'*Anagrama* induit une multiplicité de lectures. Nous sommes au seuil de la validité d'une seule interprétation. « Interpréter un texte, souligne Barthes, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait ». Et de rajouter : « les réseaux sont multiples, il est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés. Il n'a pas de commencement, il est réversible, on y accède par plusieurs entrées »<sup>19</sup>.

## Conclusion

*Anagrama* se rapprocherait de ce texte idéal. Il en serait une magistrale démonstration. Cette oeuvre nous met face à un monde sonore empli de rumeurs (rumori) instrumentales et vocales.

---

<sup>17</sup> *Anagrama* IV débute par un solo chanté de la Basse et s'achève sur un solo chanté du Soprano. Le chœur, présent tout du long, assurent la jonction entre les deux parties et clôt le mouvement (coda). Le chanté-parlé des solistes sur une portée à 4 lignes se distribue de manière analogue dans chacune des deux parties.

<sup>18</sup> Pierre Boulez, « Avant-Propos », *Le Marteau sans maître*, Universal edition, 1955, Wien - London, p. VII.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 11-12.

Le caractère polysémique de la partition permet d'en appréhender toute la complexité, la richesse, l'inventivité et l'audace.

Après avoir achevé la réalisation d'*Anagrama*, Mauricio Kagel invente le terme de « Théâtre instrumental » à propos de *Sur scène* : « les techniques compositionnelles acquises entre 1952 et 1958 sont étendues à la scène, les attitudes et les gestes devenant de nouveaux paramètres pour l'écriture »<sup>20</sup> « Je n'ai jamais écrit de " musique de scène " ou d'accompagnement pour une action scénique quelconque, déclare le compositeur. Je considère plutôt que j'ai fait de la musique absolue *avec* la scène »<sup>21</sup>.

*Anagrama* fonctionne selon des bipolarités, des oppositions, des antonymes : pensons/dépensons-consumons-épuisons-dilapidons ; organisons/désorganisons ; collectionnons/oublions. Kagel dépasse les bornes. La démesure sonore, tant dans le calcul et la rigueur que l'abondance et le foisonnement, gagne tous les étages de la polyphonie, de l'épaisseur de la partition à tous les signes qui la composent.

Il y a beaucoup d'auditeurs qui n'aiment pas la musique, ne vont jamais au concert, ou qui y vont pour des raisons sociales, mais n'ont jamais été confrontés avec la *vérité terrible d'entendre* - parce que ça, c'est vraiment une *vérité épouvantable*<sup>22</sup>.

Geneviève Mathon

Professeure, Université Gustave Eiffel

Laboratoire LISAA (EA 4120)

---

<sup>20</sup> Jean-François Trubert, Les « franges aux limites indécises » : Mauricio Kagel et le théâtre instrumental, in *Loxias 20*, mis en ligne le 14 mars 2008, URL. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/docannexe/file/7601/lodel/index.html?id=2135>

<sup>21</sup> Mauricio Kagel, *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche, 1993, p. 13.

<sup>22</sup> Mauricio Kagel, « Une panique créateur », *Musique en jeu* 11, éditions du Seuil, juin 1973.p. 62. Voir également le dossier Kagel, *Musique en jeu* 7, mai 1972 et le numéro 27 *kageloperadiothéâtre*, avril 1977.