Ivan Wyschnegradsky. 2013. *Libération du son. Écrits 1916–1979*. Textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton. Lyon : Symétrie, 522 p. Coll. « Série 20–21 ». ISBN : 978-2-91437-3-647

Maxime McKinley

Volume 35, Number 2, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1043826ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1043826ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

McKinley, M. (2015). Review of [Ivan Wyschnegradsky. 2013. *Libération du son. Écrits 1916–1979*. Textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton. Lyon : Symétrie, 522 p. Coll. « Série 20–21 ». ISBN : 978-2-91437-3-647]. *Intersections*, 35(2), 137–144. <https://doi.org/10.7202/1043826ar>

Ivan Wyschnegradsky. 2013. *Libération du son. Écrits 1916–1979*. Textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton. Lyon : Symétrie, 522 p. Coll. « Série 20–21 ». ISBN : 978-2-91437-3-647.

Parmi la collection scientifique « Symétrie Recherche » des éditions Symétrie (Lyon), on trouve la Série 20–21, qui est dirigée par le musicologue Nicolas Domin et consacrée aux musiques contemporaines des années 1920 à aujourd’hui. C’est dans cette série qu’est paru, en 2013, un volume substantiel consacré aux écrits d’un pionnier de la musique micro-tonale (« ultrachromatique »), le compositeur russe Ivan Wyschnegradsky (1893–1979). Ces écrits, échelonnés de 1916 à 1979, ont été « réunis, présentés et annotés » par la musicologue et compositrice française Pascale Criton, et traduits du russe par Michèle Kahn¹. Il faut, d’emblée, souligner l’ampleur du travail accompli par Pascale Criton, qui a mis une décennie à réaliser ce livre². Ces 522 pages sont loin d’être noircies que des seuls textes de Wyschnegradsky : Criton a truffé ceux-ci d’un imposant appareil de notes de bas de page, chaque section du livre est précédée d’une vaste introduction, et on trouve à la fin une conclusion (« Perspectives »), dans laquelle « la portée de la pensée esthétique d’Ivan Wyschnegradsky est mise en perspective dans le champ musical des dernières décennies³ ». Des documents — dessins, esquisses, lettres, photographies — traversent également l’ouvrage, qui s’achève par une discographie, une bibliographie et deux index (des œuvres et des personnes).

Les textes du compositeur, présentés chronologiquement — ce qui permet de suivre comme une « intrigue » le cheminement de sa pensée —, sont regroupés en quatre parties. La première, intitulée « Les années russes », couvre les années 1916–1920, alors que Wyschnegradsky avait entre 23 et 27 ans. Ces années correspondent à une époque extrêmement mouvementée de l’histoire russe : la Révolution. Wyschnegradsky, à l’encontre de la position familiale, appuya les bolcheviks. Il paya cher le prix de cette divergence filiale sur le plan personnel, mais garda toujours une posture esthétique fort peu aristocratique, s’identifiant volontiers au travail manuel des artisans et des ouvriers. C’est également une période où Wyschnegradsky était encore un jeune homme ; il y a beaucoup d’instabilité émergeant de sa quête d’identité dans ces premiers écrits (il s’agit, essentiellement, d’ébauches et de notes privées). Cette première partie du volume est elle-même divisée en quatre

¹ Grâce au soutien du Centre national du livre, de la Fondation Francis et Mica Salabert et de l’Association Ivan-Wyschnegradsky. De nombreuses archives utilisées proviennent de la Fondation Paul-Sacher, à Bâle, et plusieurs textes étaient jusqu’alors inédits en français.

² Ce travail a d’ailleurs été récompensé par les Prix des muses de la Fondation Singer-Polignac (Prix du document, 2014).

³ p. 4.

sous-sections. La première s'intitule « La gestation d'une œuvre ». Ces textes sont marqués par une quête existentielle à la croisée de la philosophie, de la religion et de la métaphysique. Wyschnegradsky recherchait l'Absolu par la dissolution des contraires, utilisant comme métaphore la lumière qui transcende, en les réunissant, les diverses couleurs. Il était, en cela, très influencé par les spiritualités orientales, notamment hindoues. Ces textes permettent de suivre, d'ailleurs, la genèse d'une œuvre fondatrice du compositeur : *La journée de Brahma*⁴. Il écrit également sur sa découverte de la philosophie de Bergson, avec laquelle il se sent en profonde affinité (« un grand événement s'est produit dans ma vie intérieure, j'ai découvert la philosophie de Bergson⁵ ») et dont il reparlera à la fin de sa vie. Le livre qui le captive tout particulièrement est *Perception du changement*⁶, dont il retient surtout les idées de synthèse et de mouvement perpétuel. Par ailleurs, le contexte artistique de la Russie de cette époque était, on le sait, extrêmement ardent et innovateur. Des créations particulièrement avant-gardistes étaient réalisées en contrepoint de recherches théoriques hautement spéculatives et de quêtes métaphysiques exaltées. Toutes les utopies étaient alors permises. C'est aussi l'époque du constructivisme et du futurisme, qui préluda au dadaïsme. La démarche du poète Velimir Khlebnikov est admirablement représentative de ce *Zeigeist*⁷, dans lequel le Wyschnegradsky de ces années s'inscrit de plain-pied. Sur le plan théorique, les travaux de Kandinsky sur l'autonomie et l'hétéronomie des arts résonnent particulièrement dans ses écrits. Or, ces préoccupations de Wyschnegradsky proviennent aussi, voire surtout, d'une filiation musicale dont il se réclame avec passion. À l'écriveuse : Scriabine, Wagner, Beethoven. Avec la *Neuvième symphonie* de ce dernier, Wyschnegradsky considère que la musique s'est transcendée elle-même pour la première fois. Quant à Wagner, il a fait, avec sa notion de *Gesamkunstwerk* (œuvre d'art totale), un pas dans l'unification des arts, mais ceux-ci n'y sont réunis qu'à des fins narratives, théâtrales, plutôt que transcendés par un principe commun de « sensation » (Kandinsky parlait, lui, « d'âme humaine en vibration⁸ »). C'est, selon Wyschnegradsky, Scriabine qui a été le plus loin dans le dépassement des différences entre les arts par la puissance de la sensation, à l'instar — pour reprendre sa métaphore — de la lumière dépassant les différences entre les couleurs. C'est ainsi que Wyschnegradsky a développé une notion qu'il appelle le *Surart* (terme, selon Criton, « très probablement forgé par Wyschnegradsky en référence à Nietzsche et à la figure de l'homme nouveau, du métahomme ou surhomme⁹ »).

4 Cette œuvre pour récitant, grand orchestre et chœur mixte *ad libitum*, qui deviendra plus tard *La journée de l'existence*, a été composée sur un texte du compositeur en 1916–1917 (remaniée en 1929–1920, puis en 1939–1940).

5 p. 107.

6 Bergson 1911.

7 Voir, par exemple Cloutier 2014.

8 Kandinsky [1911]1989, p. 112.

9 p. 23.

Scriabine a été le premier (mais non le dernier) créateur à vivre presque jusqu'au bout la transformation de l'art en Surart. Avec lui, la musique a parlé un langage nouveau, jamais entendu, plus nouveau même que celui de Wagner et plus novateur que celui de Wagner au regard de Beethoven. [...] Il avait pleinement conscience de l'orientation que prenait l'art et qui le stimulait lui-même fortement. Il concevait la synthèse de toutes les sortes de sensations de façon plus grandiose et plus juste que Wagner, avec son aspect théâtral¹⁰.

La deuxième sous-section, intitulée « Aphorismes », est une collection de courts énoncés littéraires à teintes philosophiques, cultivant le paradoxe et qui dévoilent combien Wyschnegradsky aspirait à l'annulation des contraires. La troisième sous-section, « Vers une philosophie du son », fait apparaître dans les écrits du compositeur des considérations beaucoup plus techniques sur le plan de l'expression musicale. C'est ainsi qu'il amorce des recherches sur la microtonalité qui l'occuperont toute sa vie. Nous sommes dès lors en pleine investigation de territoires à peine explorés jusque-là dans la tradition occidentale. Wyschnegradsky s'intéresse tout particulièrement à deux problèmes concrets : la notation et l'exécution des micro-tons. Toutes sortes d'expériences sont tentées sur le plan de la notation, et les exemples musicaux sont souvent étonnants. Quant au problème de l'exécution, il est abordé en deux axes : les possibilités offertes par les instruments traditionnels et, dans l'objectif de dépasser les limites de ceux-ci, l'invention de nouveaux instruments. Aborder ces problèmes compositionnels sur le plan de la lutherie rapprochait, selon Wyschnegradsky, le compositeur de l'artisan et de l'ouvrier. Cette sous-section contient, en outre, des considérations harmoniques très contrastées. Par exemple, Wyschnegradsky analyse de façon symboliste et quasi mystique l'accord final de *La Journée de Brahma*, dont la partie supérieure représente pour lui « le Tout », tandis que la partie inférieure représente « le Rien¹¹ ». Peu après, s'appuyant sur les travaux de Léonid Sabanéev¹², il analyse l'accord prométhéen de Scriabine à partir de la série des harmoniques (rangs 7 à 12, puis 13–14); de là, il fait un pas de plus et propose l'hypothèse — qui n'est pas sans anticiper les travaux de Jacques Chailley¹³ — que la musique en quarts de ton consiste, au fond, en une intégration dans la composition des harmoniques supérieures (du 16^e au 32^e rang). Cette interrogation relative aux harmoniques naturelles reviendra dans ses recherches ultérieures. La quatrième et dernière sous-section de cette première partie, « Les années charnières », aborde surtout les possibilités de quarts de ton à l'orchestre, et les enjeux que cela pose sur le plan de l'orchestration. L'une de ses solutions favorites, celle d'accorder deux instruments à distance d'un quart de ton¹⁴, apparaît dès cette époque.

¹⁰ p. 83.

¹¹ p. 157–158.

¹² Compositeur russe né à Moscou en 1881 et décédé à Antibes (France) en 1968.

¹³ Voir Chailley [1955]1977.

¹⁴ À noter que Wyschnegradsky ne s'intéressa pas uniquement aux quarts de ton, allant jusqu'à travailler en douzièmes de ton.

La deuxième partie du livre s'intitule « La musique du futur ». Elle couvre les années 1920–1926, alors que Wyschnegradsky était âgé de 27 à 33 ans. Sur le plan personnel, cette période est marquée par l'émigration de Wyschnegradsky en Europe de l'Ouest, où il vécut en Allemagne et, surtout, en France. Le style des textes change et devient plus didactique, avec moins de références littéraires et spirituelles. Il s'agit d'ailleurs, désormais, de textes publiés professionnellement. On y trouve trois articles fondateurs : « Libération du son » et « Libération du rythme » dans le journal *Nakanounié* (Berlin), puis « La musique à quarts de ton » dans *La Revue musicale* (Paris). Wyschnegradsky amorçe dès lors un procédé qu'il reprendra très souvent dans des textes ultérieurs : situer ses recherches historiquement en traçant — dans un esprit typique du modernisme du 20^e siècle — une ligne téléologique menant jusqu'à celles-ci, présentées comme la voie de l'avenir. Il aborde, par exemple, la consonance et la dissonance au Moyen Âge à partir des intervalles « purs », non tempérés. Puis, il retrace les recherches sur la modulation qui menèrent au tempérament égal, permettant une combinatoire basée sur les douze sons qui est à la base, par exemple, du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach autant que du dodécaphonisme de la Seconde école de Vienne. Wyschnegradsky, dans ses recherches sur la micro-tonalité, ne chercha jamais à revenir aux intervalles « naturels » (non tempérés), bien qu'il se soit régulièrement référé à la série des harmoniques naturelles¹⁵. Il aspira plutôt, par le truchement de tempéraments égaux, mais à différentes échelles, à émanciper la musique « des fers du système des douze degrés et à créer librement des œuvres musicales nouvelles, utilisant un matériau plus riche, plus malléable¹⁶ ». Il essaya d'appliquer cette même approche à d'autres paramètres afin d'assurer l'organicité de son langage, notamment le rythme, dont il analyse la « libération » non seulement sur un plan strictement musical, mais aussi par rapport à ses origines indissociables, dans l'expression humaine, de la parole et du geste. Notons par ailleurs que Wyschnegradsky ne contextualise pas ses travaux uniquement au regard de l'histoire de la tradition occidentale. Dans un esprit ethnomusicologique anticipant les *cultural studies*, il expose diverses utilisations de la micro-tonalité dans des pratiques musicales extra-occidentales. Quant à ses propres recherches, il avance dans les textes de cette période une autre de ses solutions favorites pour l'exécution des micro-tons : la machinerie musicale. Il en vient à penser, non sans radicalité, que la solution la meilleure concernant la notation des quarts de ton est de la rendre caduque en remplaçant l'interprète par la machine. Par ailleurs, ces articles sont aussi l'occasion, pour Wyschnegradsky, de résumer les expérimentations de ses contemporains en affinités plus ou moins étroites avec les siennes, notamment celles de certains futuristes (Koulbine, Matiouchine et Lourié), du pianiste Ferruccio Busoni ou encore du compositeur tchèque Alois Hába (avec qui il aura, plus tard, une polémique). Cette deuxième partie

¹⁵ Différant en cela de la mouvance spectrale qui, plus tard, utilisa la micro-tonalité dans cette voie. Voir, par exemple Hurel 1991, p. 261–271.

¹⁶ p. 207.

se termine par quelques extraits de correspondances illustrant le climat de recherches de l'époque, notamment avec Gueorgui Rimski-Korsakov (petit-fils de Nikolai), le président et fondateur du Cercle de la Musique en quarts de ton à Pétrograd¹⁷.

La troisième partie s'intitule « La musique en quarts de ton et sa réalisation pratique ». Les années couvertes sont 1927–1949, alors que Wyschnegradsky avait de 34 à 56 ans. La nouveauté la plus importante pour cette période est sans doute l'introduction de la notion de Pansonorité. Avec ce concept, Wyschnegradsky revient à une certaine attitude métaphysique caractéristique de sa jeunesse, en nommant ainsi l'idéal d'une approche qui couvrirait tout « l'espace musical » en y glissant sans discontinuité (« l'idéal, c'est le continu¹⁸ »).

Cet état de sonorité que nous allons appeler Pansonorité ou Continuum est absolument incompréhensible pour la raison humaine, à laquelle il est foncièrement étranger. La cause en est dans la structure du concept de Pansonorité qui s'élève au-dessus de l'antithèse, ce qui est contraire à la raison, pour qui le Tout et le Néant sont deux oppositions contradictoires [...]¹⁹.

Cette notion « de Pansonorité ou Continuum » amène Wyschnegradsky à beaucoup réfléchir sur la tension paradoxale du continu et du discontinu; cela n'est pas sans rejoindre les catégories de « lisse » et de « strié » chez Boulez²⁰, et anticipe les recherches approfondies de Michel Imberty à ce sujet²¹. Sur le plan technique, on trouve dans cette partie des théories intéressantes à propos d'une conception de l'harmonie basée sur la superposition de quarts (plutôt que de tierces, comme dans le système tonal). De plus, poursuivant ses recherches sur les quarts de ton, Wyschnegradsky nomme de nouveaux intervalles en fonction des possibilités qu'offrent ceux-ci : la seconde plus que mineure, la tierce neutre, la quarte majeure ou la quinte mineure, par exemple. Cette troisième partie contient aussi quelques documents historiques : une polémique avec un autre pionnier de la micro-tonalité, Alois Hába, est reproduite, ainsi qu'une lettre de Romain Rolland démontrant combien celui-ci était sensible aux recherches de Wyschnegradsky.

La quatrième et dernière partie s'intitule « L'ultrachromatisme » et comprend des textes étalés entre 1950 et 1979, alors que Wyschnegradsky était âgé de 57 à 86 ans. À l'affût des recherches naissantes en électroacoustique, il poursuit sa réflexion sur les possibilités de remplacement de l'interprète par la machine. Ce qui ne l'empêche pas de continuer à s'intéresser à l'invention de nouveaux pianos, tout particulièrement ceux de Julián Carillo²². Wyschnegradsky revient également sur ses réflexions concernant le continu et le

¹⁷ p. 237.

¹⁸ p. 278.

¹⁹ p. 279

²⁰ Voir Boulez 1963.

²¹ Imberty 2005.

²² Compositeur et théoricien mexicain spécialiste de la micro-tonalité, né à Ahalulco en 1875 et décédé à Mexico en 1965.

discontinu. On trouve à nouveau des extraits de correspondances dans lesquelles sont amicalement partagées des expériences liées à la micro-tonalité. Puis, la boucle se boucle avec la transcription d'un entretien radiophonique accordé à Daniel Charles pour Radio-France, dans le cadre de la création de son œuvre de jeunesse *La journée de l'existence*²³. Dans cet entretien, entre autres propos, Wyschnegradsky réaffirme son affinité avec la philosophie de Bergson, mais aussi celle d'Héraclite; en somme, avec l'idée de mouvement perpétuel. On notera au passage que la philosophie de Gilles Deleuze s'inscrit aussi dans cette ligne de pensée, et que ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si Pascale Criton y a aussi beaucoup travaillé, comme en témoigne un autre volume récemment paru sous sa gouverne²⁴.

Cette collection chronologique permet d'observer une certaine circularité dans les écrits de Wyschnegradsky. Dans la première partie du livre, il s'agissait de textes privés, rédigés alors que le compositeur était encore un jeune homme. Devant cette profusion, semblant parfois inachevée et quelque peu informe, on peut se demander s'il était souhaitable de les publier, ou d'en publier autant. Cette profusion contraste avec les deux dernières parties du livre, dans lesquelles Wyschnegradsky se répète de plus en plus (ces articles étant conçus pour être publiés isolément, des informations reviennent souvent de l'un à l'autre). Cela étant, il s'agit d'une somme d'écrits — jusque-là épars — de Wyschnegradsky, publiée dans une collection scientifique. L'approche éditoriale me paraît donc, dans ce contexte, tout à fait défendable: même si le plaisir d'une lecture traversant le livre de A à Z peut s'en trouver altéré, il s'agit d'abord et avant tout d'une somme de documents pouvant être utiles aux chercheurs. Par ailleurs, ces choix éditoriaux mettent en évidence les priorités de Wyschnegradsky (ce qui fait retour) et l'effet « entonnoir » dans l'évolution de sa pensée, qui était de plus en plus ciblée, précise et définie. Cela étant dit, il y a tout de même des éléments nouveaux significatifs qui apparaissent dans les textes de maturité.

Dans ses « Perspectives » concluant l'ouvrage, Pascale Criton mentionne l'influence notable qu'a eue Wyschnegradsky sur des compositeurs tels que Claude Ballif, Georg Friedrich Haas ou Philippe Leroux, et combien il a reçu le soutien de certains de ses illustres contemporains (Messiaen et Dutilleux, par exemple). Il faut souligner l'importance, au Québec, du rôle de Bruce Mather dans la diffusion de l'œuvre et des recherches de Wyschnegradsky. Les « révolutions musicales » du XX^e siècle sont généralement associées à l'atonalité (libre, puis dodécaphonique et sérielle) et aux nouvelles technologies électroacoustiques. Mais *quid* de la micro-tonalité? Cet ouvrage est sans doute une occasion de se questionner sur les conséquences, aujourd'hui, de ces recherches et de ce qu'il reste à faire, le cas échéant²⁵. Mais en 2016, l'actualité et la pertinence

²³ Le 21 janvier 1978, à Paris, Maison de Radio-France, par Mario Haniotis, récitant, et le Nouvel Orchestre Philharmonique sous la direction d'Alexandre Myrat.

²⁴ Criton et Chouvel 2015.

²⁵ Sur les actualités concernant Wyschnegradsky et plusieurs autres informations (journées d'études, publications, disques, etc.), voir le site de la fondation Ivan-Wyschnegradsky : <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/> [consulté le 20 septembre 2016].

de Wyschnegradsky ne se limitent peut-être pas à la seule micro-tonalité. La radicalité de ses travaux sur la lutherie même de son expression musicale, et la dimension politique non évacuée de ce que cela peut impliquer, résonne avec l'approche DIY²⁶ de beaucoup de compositeurs aujourd'hui²⁷ et la reconsidération du supposé écart entre l'artiste et l'ouvrier que cela sous-tend, dans un état d'esprit pouvant rappeler, par exemple, la pensée d'un Jacques Rancière²⁸.

MAXIME MCKINLEY

RÉFÉRENCES

- Bergson, Henri. 1911. *La perception du changement*. Oxford : Clarendon Press.
- Boulez, Pierre. 1963. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gonthier.
- Chailley, Jacques. [1955]1977. *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris : Alphonse Leduc.
- Cloutier, Geneviève. 2014. *L'avant-garde russe face à la « terreur de l'histoire » — Historiosophie et historiographie chez Velimir Khlebnikov et Pavel Filonov*. Dijon : Les Presses du réel.
- Criton, Pascale et Chouvel, Jean-Marc, dir. 2015. *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Paris : Collection du CDMC, 2015.
- Goldman, Jonathan, dir. 2013. « La musique des objets ». *Circuit, musiques contemporaines* 23, n°1.
- Hurel, Philippe. 1991. « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition ». *Le Timbre, métaphore pour la composition*, sous la dir. de Jean-Baptiste Barrière, 261–271. Paris : Ircam/Christian Bourgois.
- Imberty, Michel. 2005. *La musique creuse le temps — de Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*. Paris : L'Harmattan.
- Kandinsky, Vassily. [1911]1989. *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël.
- Rancière, Jacques. 1981. *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris : Fayard.

BIOGRAPHIE

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon et Gérard Pesson. Il a reçu le prix Opus « Compositeur de l'année » (2014), l'Opus « Article de l'année » (2015), le prix d'Europe de composition (2009), ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation SOCAN (2003–2011). Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde, par plusieurs solistes, ensembles et orchestres renommés. Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2016. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et a récemment terminé un projet de recherche-crédation portant sur la poésie de

²⁶ *Do it yourself*.

²⁷ Pour un aperçu de certaines de ces approches, voir, par exemple, Goldman (dir.) 2013.

²⁸ Voir, notamment, Rancière 1981.

Philippe Beck à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, avec le soutien du FRQ-SC. En 2017, ses échanges avec le compositeur Pascal Dusapin (correspondance et entretiens) ont été publiés aux Presses universitaires du Septentrion.