

# OMBRES

Béatrice CHEVASSUS

*Il existe des idées obsédantes, elles ne sont  
jamais personnelles, les livres parlent entre  
eux, et une véritable enquête policière doit  
prouver que les coupables, c'est nous.  
Morale de l'Apostille au Nom de la Rose  
Umberto Eco.*

« Nous sommes les nains juchés sur les épaules des géants » affirmait Bernard de Chartres. Ce sentiment si fort au XIII<sup>e</sup> siècle qu'il s'est cristallisé en un vitrail toujours visible à Chartres — du côté sud —, serait-il devenu totalement étranger aux compositeurs-démiurges de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, eux qui ont désiré, plus que nuls autres auparavant, faire table rase du passé? Architectes d'un nouveau monde, ils ont cru pouvoir oublier qu'ils continuaient à vivre cernés par l'ancienne cité. Mais cette cité les a parfois repris sous forme de présence citée: citation. Celle-ci comme version active du souvenir, alimente directement une réécriture.

C'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres ont vu le jour lors du bicentenaire de la naissance de Beethoven. Elles représentent plus qu'un simple commentaire analytique, car elles permettent, dit Stockhausen, « d'entendre un matériau ancien, préformé, avec des oreilles neuves pour le pénétrer de notre conscience musicale actuelle et le transformer »<sup>(1)</sup>. Indépendamment de Stockhausen (avec *Kurzwellen*) et de Kagel (avec *Ludwig van*), André Boucourechliev a laissé une double trace de sa lecture beethovenienne. « Si la communication avec l'œuvre n'est pas une

(1). K. Stockhausen.  
« Kurzwellen avec  
Beethoven », *Arc*  
n° 40. 1970.

évasion mais une action, n'est pas une contemplation mais un dialogue, moins que toute autre la musique de Beethoven ne se laisse *subir*: elle appelle notre constante réponse, notre riposte »<sup>(2)</sup>. Boucourechliev écrivit ainsi en 1963 le précieux « petit » *Beethoven* puis en 1970 une pièce pour cordes: *Ombres* (hommage à Beethoven). C'est à partir d'*Ombres* que nous interrogerons cette réplique au passé qui se constitue en citation.

Pendant longtemps la musique n'a pas conservé vivants ses monuments. A la différence de l'architecture (que l'on pense à Rome ou à la Villa Adriana) elle ne pouvait méditer sur des empreintes présentes. Le xx<sup>e</sup> siècle, pour la première fois offre en-temps et en-espace une somme de musique face à laquelle il est difficile de ne pas commettre le « péché d'historicisme »; « Toute écriture est glose et entre-glose »<sup>(3)</sup> affirme Antoine Compagnon, car les vocalises de l'écriture sont nécessairement la lecture ou l'écoute. Si un désir de réveil amnésique a hanté certains esprits (Klee, Boulez) afin que les forces d'invention ne soient pas mises en péril, il paraît cependant impossible de saccager Rome, de brûler Alexandrie. Même dans les périodes de table rase, telle l'après-guerre, l'emprunt reste un geste profondément ancré dans la pratique musicale par la circulation des matériaux, des systèmes de formalisation et de figuration<sup>(4)</sup>. Ce que la linguistique nomme « intertexte » existe en musique. Barthes dit à ce propos: « tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante »<sup>(5)</sup>.

\*\*

Il faut cependant faire le partage entre l'intertextualité et la citation. Pour Françoise Escal qui a consacré une étude aux compositeurs et à leurs modèles, « la citation est le jeu même de la musique » ou encore, « l'activité citationnelle est la pierre de touche de l'écriture musicale »<sup>(6)</sup>. Mais citer signifie avant tout donner rendez-vous, convoquer, désigner un témoin à la barre; *citar* c'est également faire entrer un taureau dans l'arène, le provoquer. Musicalement la citation se distingue principalement de la parodie, de la paraphrase, du pastiche. Elle advient comme apparition d'un fragment caractéristique d'une œuvre du passé, choisi pour remplir un nouveau rôle dans un cadre actuel. On peut alors se demander, face au nombre accru d'emprunts, depuis les années soixante, sur quoi se fonde ce besoin d'inscrire explicitement, par le biais de la citation, une œuvre dans une généalogie, et à quelles fins le modèle

(2). Boucourechliev. *Beethoven*: Seuil, 1963, p. 19.

(3) A. Compagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*, 1979, p. 9.

(4) Voir à ce propos l'article de M. Lévinas « Imitation et rupture dans la musique contemporaine » in *L'imitation, aliénation ou source de la liberté*. La Documentation Française, 1985, p. 315-327.

(5) R. Barthes. « Théorie du texte », *E.U.*, vol. 15, p. 115.

(6) F. Escal. *Le compositeur et ses modèles*, 1984, p. 11 et 13. Cet ouvrage contient une étude d'*Ombres*. Un repérage précis y est fait des fragments beethoveniens cités.

au lieu de s'absenter de la nouvelle création, s'incruste en elle. Revenons à *Ombres*, de laquelle nous pouvons penser, en parodiant Genette, qu'il s'agit de « Beethoven lu par Boucourechliev, Beethoven écrit par Boucourechliev, sans compter un troisième point de vue, peut être le plus important, Beethoven lu par nous à travers Boucourechliev, en passant ou en prenant par Boucourechliev »<sup>(7)</sup>.

*Ombres* est écrite d'un seul tenant, sur une seule onde. Son articulation interne s'organise autour d'emprunts aux quatuors de Beethoven. Ceux-ci délimitent des régions qui successivement donnent à entendre des figures beethoveniennes: aux lettres B et C, le troisième mouvement du *XV<sup>e</sup> quatuor*; à E et F, le scherzo du *XVI<sup>e</sup>*; à G, le quatrième mouvement du *VI<sup>e</sup> quatuor*. Ces régions n'intègrent pas les éléments comme le ferait un collage. « A l'heure où le collage devient un moyen d'expression à la mode, il serait certes facile, trop facile de traiter les thèmes beethoveniens comme autant d'objets trouvés, mais Beethoven ne m'incite pas du tout à procéder de la sorte »<sup>(8)</sup> dit Boucourechliev. Il se démarque en effet de cette technique<sup>(9)</sup> qui a pu être celle de Ives, de B.A. Zimmermann, ou même du Stockhausen d'*Hymnen*, en mettant en œuvre trois procédés différents:

I. Il utilise un vecteur qui véhicule tous les « antefacts » (objets préformés de la culture); il le nomme « l'onde porteuse ». L'onde ténue ou extrêmement dense, varie dans tous ses paramètres (registre, timbre...), mais elle instaure toujours un temps lisse par de longues tenues. Elle n'a pas à intervenir vraiment, elle demeure, neutre ou dévorante, statique ou fourmillante. Elle assure également les tuilages entre les régions et traverse même les deux archipels (lettres J et N) comme une corde ou un bourdon. Elle ne disparaît qu'à la lettre L, ce passage étant d'ailleurs encadré par les deux seuls silences de la partition. L'absence de l'onde instaure le silence — qui ouvre et ferme la pièce —, ou le chaos, le trop de puissance, puisqu'entre ces deux blancs, à la lettre L, deux citations se superposent dangereusement. On trouve donc en l'onde une narratrice et non une figure, encore moins une « idée thématique ». Elle ne rivalise pas avec les antefacts beethoveniens sur leur terrain, elle leur permet simplement d'advenir. Elle garantit à la fois les possibilités de distinction — pour la perception — et d'intégration — pour l'unité de l'œuvre — des citations. Elle matérialise le regard, l'attention, elle n'est pas l'objet<sup>(10)</sup>.

2. Boucourechliev ne juxtapose pas à plat des antefacts qui s'assembleraient en patchwork. Même si le caractère essen-

(7) G. Genette. « Flaubert par Proust » in *l'Arc* n° 79, p. 3. *Ombres* fut éditée chez Leduc en 1971.

(8) A. Boucourechliev, émission « Concert-lecture » du 23 mars 1979, Radio-France.

(9) Cette question a été étudiée par B. Sonntag dans *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Bosse, 1977.

(10) Il existe un autre cas d'onde porteuse ou plutôt « d'onde charrieuse », dans le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, mais elle est déjà elle-même l'objet puisqu'il s'agit du troisième mouvement de la *seconde Symphonie* de Mahler.



tiel de la citation est de « se présenter comme une *intégralité fragmentaire*, close en soi, et appartenant génétiquement à une autre œuvre »<sup>(11)</sup>, elle ne s'affiche pas nécessairement comme un emblème. Elle s'offre à la perception dans tous ses états : de l'ombre immergée dans l'onde au risque d'être inaudible (lettre B, troisième mouvement du *XV<sup>e</sup> quatuor*), à la figure cernée, travaillée à satiété en boucle (deux motifs du scherzo du *XVI<sup>e</sup> quatuor*).

3. *Ombres* fut écrite après les cinq *Archipels*, et deux mini-archipels sont intégrés à cette partition qui par ailleurs se déroule linéairement. Ils constituent un réseau complexe. Des thèmes beethovéniens mêlés à des matériaux neufs créent un tissu virtuel sans cesse actualisé par les interprètes<sup>(12)</sup>. L'écriture de Boucourechliev joue donc comme une force d'intégration opérant sur des intégralités fragmentaires afin de réaliser une « unité à plusieurs niveaux ». Cette unité s'appuie sur le fait que la musique est un processus qui dévoile une *énergie*. Herder (contemporain de Beethoven) et Paul Klee parlaient déjà de la musique comme d'un art énergétique (*energische Kunst*), qui est mouvement fixé et se perçoit dans le mouvement<sup>(13)</sup>. Si la formation importe plus que la forme, l'œuvre d'art s'inscrit comme l'histoire d'un déploiement d'énergie ; d'où l'idée chez Boucourechliev de l'onde porteuse. L'onde parcourt l'œuvre et la parcourant, la crée. Le frisson noté « inaudible » au tout début jusqu'à « rien » à la fin, incarne le processus d'une genèse. Les frontières de la forme sont gommées, mais il reste le mouvement vers la forme : la formation.

L'autre composante de cette énergie réside dans ce que Barthes a appelé l'aspect « scriptible » d'un texte<sup>(14)</sup>. Par extension, on dira d'une œuvre musicale susceptible d'être écrite, réécrite aujourd'hui, qu'elle appartient à la catégorie du scriptible et non seulement du lisible ou de l'audible. La citation provient volontiers de tels textes qui au « présent perpétuel » invitent au cheminement d'un lent travail de réappropriation. L'œuvre scriptible convoque un commentaire dans lequel le modèle, de représentatif devient productif. Lorsque Boucourechliev écrit *Ombres*, auprès des quatuors de Beethoven (à l'ombre des...), il ne forge « ni tout à fait une image, ni tout à fait une analyse »<sup>(15)</sup>. Commenter les quatuors de Beethoven par une telle réécriture, c'est les *ramasser* en quelques fragments. Ceux-ci représentent la pièce de laquelle ils proviennent selon le principe *pars pro toto* — la partie mise à la place du tout —, car ils sont suffisamment caractéristiques pour évoquer cette œuvre dans ses traits fondamentaux — dans le cas d'un thème soumis initialement à des variations l'emprunt

(11) Sofia Lissa. « Aesthetische Funktionen des musikalischen Zitats », *Musik Forschung*, 1966, p. 366. trad. fse. Maria Wehinger.

(12) Cf. F. Bayer. *De Schönberg à Cage*. Klincksieck, 1981, p. 175.

(13) Au sujet de Herder cf. D. Charles « Esthétique/Bilan », *Analyse musicale* n° 6, p. 7 à 13.

(14) Barthes. *S/Z*, Seuil 1970, p. 10 et 11.

(15) Ibid. p. 19.

privilegie un des états du matériau. Ce choix, qui les ramasse, permet aussi de les « étoiler » — dirait encore Barthes —, c'est-à-dire de faire exploser la cohérence compacte qui était la leur initialement, en différents fragments porteurs de sens.

En amont du commentaire se trouve la saisie de la musique comme dialogue et action, c'est elle qui permet la riposte. La connaissance de l'œuvre se fait en deux temps : celui de l'écoute et celui de la réflexion (présence-absence). La réflexion, comme pensée de l'absence, prend différentes formes : l'image, le chant intérieur, le concept. La citation serait donc du côté de l'absence puisqu'elle opère sur des réminiscences. Elle suppose un premier travail de réflexion, de séparation à partir de l'œuvre d'où elle est extraite. « La réflexion trace des distinctions, des arêtes ou des fibres (comme dans un muscle) »<sup>(16)</sup>, puis les transpose dans la nouvelle œuvre comme objet trouvé, comme objet séparé. L'œuvre qui cite porte donc génétiquement l'empreinte de ces deux moments. Les nombreuses mesures d'*Ombres*, surtout à partir de la lettre M, notées « extrêmement longues » et surmontées d'un point d'orgue, semblent d'ailleurs inclure ces temps de réverbération. Elles s'accumulent à la fin de la pièce pour amortir le passage à l'absence, pour permettre à la mémoire d'opérer une recollection des événements passés. Les deux temps de l'écoute se figent dans l'œuvre citante en deux niveaux d'articulation. Mais paradoxalement, si la citation est absence du tout (pars), elle cherche à fonctionner comme présence de l'œuvre dont elle provient et comme présente à l'œuvre dans laquelle elle s'insère. Cette co-présence ne peut en réalité être atteinte que dans la co-absence qui suit l'écoute. Repérer, dans *Ombres*, le « Chant de reconnaissance » enserré par l'onde (à la lettre B), c'est évoquer mentalement le troisième mouvement du *XV<sup>e</sup> quatuor* en son absence — donc conceptuellement — mais aussi nécessairement rester attentif à *Ombres* qui se déroule. L'œuvre qui cite postule donc secrètement que les deux temps (cité et citant) sont confondus, aplatis. Boucourechliev écrit : « La métamorphose de son œuvre en nous épouse nos propres métamorphoses, comme celles des générations passées, comme celles des générations à venir »<sup>(17)</sup>.

Les modalités de ces métamorphoses beethovéniennes dans la conscience de Boucourechliev sont multiples et la citation ne s'offre pas forcément comme une saillie. De nature, elle est une scorie de la combustion du temps par l'oubli. Mais comme élément le plus résistant de l'œuvre dont elle provient, elle doit cependant être rendue malléable, puisqu'elle se trouve à nouveau engagée dans un

(16) Jeanne Vial : *De l'être musical*. Neuchâtel, 1952, p. 108.

(17) Boucourechliev. *Arc* n° 40, « Modernité de Beethoven », p. 1.



processus énergétique, en contribuant à une nouvelle œuvre. Boucourechliev cite, aux lettres H et I, le quatrième mouvement du *XIV<sup>e</sup> quatuor*, la sixième variation *adagio ma non troppo e semplice*. Sa plume a buté sur deux figures : les notes répétées oscillant sur une seconde, jouées *sotto voce* au violon et l'anacrouse en doubles croches suivie d'un accent sur une noire, jouée *non troppo marcato* à la contrebasse. Boucourechliev conserve les deux emprunts dans leur registre. L'onde qui les porte est constituée d'harmoniques. La citation est perçue comme corps étranger car elle est mélodique (la seconde, l'attaque de la contrebasse) et qu'elle instaure une pulsation égale, même lorsque des isochronies différentes se superposent. L'auditeur devine qu'il s'agit d'un geste beethovénien. Il en retient surtout la pulsation. Boucourechliev tisse à nouveau ce motif à la fin de K et à M, en variant les registres et les timbres. La citation est donc ici assimilée, à tel point qu'elle est travaillée comme un autre matériau, tissée comme un fil. Elle imprime sa marque à l'onde tout en étant presque gommée. La citation peut ailleurs se détacher comme une icône. Aux lettres E et F une cellule de cinq notes issue du scherzo du *XVI<sup>e</sup> quatuor* est répétée 52 fois. Boucourechliev cite cette cellule mais aussi le geste de l'ostinato, puisque Beethoven la répétait déjà 52 fois. L'onde évolue dans l'aigu. Des tenues puis des glissandi, un vibrato et enfin un trémolo la transforme en une « grosse note » qui libre à F une mélodie issue du même scherzo. Le trait modèle s'évapore ensuite, mais sa forte amplitude, son crépitemment se sont imprimés, l'espace d'un instant, dans l'onde.

*Ombres* renferme enfin deux exemples de citations serties, comme on le dirait de pierres précieuses. Le premier blason est à la lettre G, il s'agit des trois accords initiaux de « la Malinconia » (*VI<sup>e</sup> quatuor*) cités textuellement. L'onde, très ténue, ne compte presque plus. L'accord de Si bémol Majeur répété sur un rythme dactylique semble être authentiquement celui de Beethoven. Boucourechliev reprend la plume de Beethoven, il réécrit « simplement », comme Pierre Ménard le faisait du Quichotte ? Illusion, puisque l'onde reprend violemment ses droits ; et si la citation se poursuit encore quelques mesures, c'est uniquement pour se souvenir d'un geste, celui des appoggiatures et des sforzati. Le second blason apparaît à la lettre L où, on le sait, l'onde a disparu. Seuls deux motifs s'encastrent : le début de la *Grande fugue* et celui du septième mouvement du *XIV<sup>e</sup> quatuor*. Boucourechliev a modifié ces deux figures ; elles restent cependant parfaitement identifiables. Boucourechliev n'emprunte pas à Beethoven un profil mélodique, mais une articulation, une énergie, une pulsa-

tion, des gestes préformés qui s'inscrivent dans un temps que lui-même qualifierait d'« autoritaire ». La citation lui permet d'actualiser ce temps orienté et strié, d'en rendre sensible l'écoulement, alors que l'onde non-autoritaire demeure lisse.

L'ultime métamorphose et la plus spécifique du style de Boucourechliev est l'archipel<sup>(18)</sup>. Des deux mini - archipels que renferme *Ombres* l'un est situé aux deux tiers de l'œuvre, l'autre presque à la fin. Des seuils très nets marquent chaque fois la mise en place du processus. Le premier archipel advient après une compression de registre, l'onde se figeant en une « grosse note » autour de *ré* dans le registre médian. Le second est précédé d'un accord de onze sons joué double forte et résolu dans la nuance piano sur un *mi*, métaton, qui se transforme en note pivot.

La nuance générale (*pp* à *mp*) et la superposition des motifs qui s'agencent librement ne permet la mise en relief d'aucun d'entre eux ; elle est d'ailleurs proscrite par le compositeur. Tout est noyé, bien que discernable, dans un fourmillement stable, instaurant un temps à la fois lisse et ductile. Boucourechliev morcèle, disperse, masque les emprunts et y mêle des figures qui lui sont propres. Les archipels se referment en se resserrant sur leur note pivot. On ne saurait dire de certains motifs nouveaux si Beethoven y imprime sa marque ou si Boucourechliev sculpte du Beethoven.

Il peut y avoir *osmose* entre le texte cité et le texte citant. Le modèle apporte aussi les techniques de métamorphose qui lui seront appliquées. L'archipel n'existait-il pas déjà en puissance chez Beethoven, à travers deux caractéristiques essentielles : l'ouverture et l'improvisation. Il n'est pas question ici d'ignorer d'autres sources auxquelles Boucourechliev a pu se référer dans ce domaine : Eco, Mallarmé, E. Brown..., ni de lire l'histoire à l'envers, mais de signaler des gestes communs, puisque Boucourechliev s'est, quant à cette œuvre, placé dans une perspective généalogique. En écrivant son article « Transmutations »<sup>(19)</sup>, Boucourechliev cherchait déjà, dans les *Variations Diabelli* et dans leurs esquisses, les traces de l'œuvre permutable en ses parties. Il note à ce propos qu'au début de la 32<sup>e</sup> variation, une esquisse porte la mention *vielleicht so anfangen* (peut-être commencer comme cela). Une telle indication laisse à penser que le temps est « virtuellement réversible », la linéarité narrative, la logique gauche-droite, dépassées. Or tous les derniers quatuors, qui constituent la grande majorité des emprunts d'*Ombres*, sont postérieurs aux *Diabelli*. Le temps virtuellement réversible

(18) Déjà dans *Archipel II* pour quatuor à cordes, en 1968, Boucourechliev citait l'*op. 132* de Beethoven.

(19) In *Arc* n° 40, p. 49 à 56. Ici p. 53. Sur cette question voir aussi les *Entretiens de Berio* avec R. Dalmonte p. 92 et 93.



appartient à une « forme *virtuellement* ouverte » pour Boucourechliev<sup>(20)</sup>. L'idée même de forme se complexifie. Elle se « définit comme un champ de probabilités, comme un réseau de structures aux rapports multiples, variables, mobiles, éventuels, qu'un « opérateur » (pour reprendre le terme de Mallarmé) — c'est l'interprète — projette sans cesse diversement dans le temps »<sup>(21)</sup>.

Cette forme coïncide étrangement avec la structure de la mémoire, avec celle de l'inconscient du compositeur, de l'interprète, de l'auditeur. L'archipel actualise, en son déroulement, le processus de remémoration.

L'archipel et son modèle renvoient aussi à l'improvisation beethovénienne, territoire d'expérimentations et de variations infinies, aujourd'hui aboli. Les archipels restituent en partie cette liberté à l'interprète, « d'actes musicaux spontanés, imprévisibles et fugaces »<sup>(22)</sup> puisque « chacun peut jouer et répéter toute figure de son choix, écrite sur n'importe quelle portée (sans pour autant être obligé de tout jouer) »<sup>(23)</sup>. Quand une telle consigne est respectée simultanément par plusieurs instrumentistes (11 ou 9, la contrebasse puis les violoncelles tenant la note pivot), l'interprétation-improvisation excède de beaucoup la simple variation. L'archipel assure ainsi au matériau beethovénien prélevé un devenir inédit, qui n'est jamais l'ultime. Chaque fragment est amené à remplir une tâche inattendue, due à des rencontres fortuites. L'ensemble aboutit à une forme infiniment complexe. L'archipel centré sur sa note évoque la « barbe-à-papa » autour de son bâton ; les motifs s'y enchevêtrent, s'y enroulent élaborant une structure unique.

L'archipel enfin, stimule chez l'interprète une lecture et une audition actives, afin qu'il opère des choix et qu'il règle ses interventions en fonction de celles des autres. La citation se dédouble alors en deux phases : un premier prélèvement effectué par Boucourechliev sur l'œuvre beethovénienne, suivi d'un deuxième effectué par les interprètes à partir du premier. Les métamorphoses s'encastrent comme des poupées russes, le procédé de la citation se multiplie et se condense.

\*\*

On peut constater avec *Ombres* qu'une des premières conséquences de la pratique citationnelle est la perte de ce qu'on pourrait appeler le *temps unique*. En présence de la citation, perçue comme corps étranger bien sûr, le temps se diffracte — comme un rayon de lumière tombant sur un prisme —, il s'articule en strates ressenties comme telles.

(20) Ibid. « De ces formes actuelles *délibérément* ouvertes se rapproche, de façon troublante, la forme *virtuellement* ouverte des Diabelli ».

(21) Ibid. p. 56.

(22) Ibid. p. 49.

(23) *Ombres* p. 24-25 et 36-37.

L'énergie ne se déploie plus en un élan unique, des interférences se créent entre faire et refaire. Le temps unique se brise car écrire veut aussi dire réécrire, créer se souvenir. L'œuvre citante instaure donc un *temps en spirale*, en cercle qui cependant se déplace. L'archipel rend bien compte de ce paradoxe, puisqu'en tant que forme ouverte il pose le temps vécu comme irréversible et qu'il se conjugue également au souvenir qui perdure. Le temps de la spirale — de l'Eternel Retour, des livres qui parlent entre eux — est donc celui d'une totalité perdue, éclatée, dont la cohérence est semblable à celle qui lie les étoiles à l'intérieur d'une même constellation.

La pratique de la citation ne correspond pas, *Ombres* le prouve, à une simple imitation mais à un désir de souvenir, à une anamnèse ; c'est en ce sens qu'elle se distingue d'autres formes de réécriture. Cette anamnèse reste cependant inféodée, dans le cas d'*Ombres*, à la volonté de produire une œuvre nouvelle, pensée comme cadre d'apparition des fragments empruntés. Ce qui prime indubitablement c'est l'écriture comme actuelle. Mais vouloir se souvenir permet aussi de mesurer la *distance* qui sépare cette écriture de son lieu d'origine, tout en nommant ce lieu comme un point d'ancrage, une terre, une maison. Citer c'est aussi redonner chair à un souvenir et, occasionnellement, se replier sur un lieu de naissance. Les trois accords de la *Malinconia*, retranscrits dans toute leur texture, entre guillemets protecteurs, ne sont-ils pas explicitement une manière de se placer au principe d'une pensée ?

La citation musicale compte autant comme contenu que comme *stratégie*. Elle doit certes être reconnue comme antefacts, provenant d'une composition déjà achevée, caractéristique d'un style révolu et exploitée en tant que telle. Le succès au jeu de devinettes, l'identification exacte, dépendent en dernier ressort de la culture auditive de l'auditeur. Mais la citation comme stratégie, permet aussi au compositeur de refaire des gestes tombés en désuétude ou même proscrits. Dans *Ombres*, Boucourechliev utilise très nettement la citation pour réintroduire des mélodies aux profils déterminés, obsédants, alors que la musique de l'après-guerre avait fait table rase de toutes ces figures narratives. Il choisit aussi des fragments qui installent un *pas régulier* (la sixième variation du quatrième mouvement de l'*op. 131*, le troisième mouvement de l'*op. 132*), et actualisent un temps strié.

La citation, outre une anamnèse volontaire, serait donc une manière de jouer avec l'irrefouable, « d'évoquer des souvenirs obsédants de vérité » ajouterait Boucourechliev.



Chez Mahler déjà, la citation charrie ce qu'il n'est plus possible de dissimuler, c'est-à-dire la « rumeur de l'Histoire » : boue et or. Pour Boucourechliev, elle met en scène une présence qu'il ne peut exorciser. La citation n'est donc pas simplement l'impureté dans le bel édifice, elle en est aussi le pressentiment. Elle crée une concaténation de sens qui opère en amont du tissu le plus récent, étant entendu que le sens n'est pas une signification, mais un excès d'être qui subsiste comme trace dans l'image de l'œuvre absente. La chaîne comprend plusieurs maillons : le sens de l'œuvre actuelle, le sens de l'œuvre dont l'antefact est originel, celui du choix de l'antefact — le filtre significatif de la rumeur de l'Histoire —, celui de l'antefact dans l'œuvre nouvelle, celui de l'œuvre nouvelle marquée par l'antefact. Le bénéfice virtuel de cette mise en perspective est de provoquer, par accumulation de sens, une réinscription dans l'Histoire. Il est aussi de fonder un sens collectif sur une assise élargie — peut-on dire sur une mémoire commune. Il est enfin d'éprouver les possibilités ultimes d'un matériau préformé extrait de son contexte.

Néanmoins la citation ne constitue pas le corps de l'écriture musicale. Citer ne peut être mis à la place d'écrire. L'écriture de Boucourechliev était une réalité avant *Ombres*, et même si l'onde en semble une épure, elle tisse, dans un mouvement qui lui est propre, l'œuvre entière. La citation ne représente donc pas une manière d'écrire, mais une manière de penser, d'être qui n'entrave pas forcément le dévoilement d'énergie.

La citation n'est qu'occasionnelle, entre amnésie et anamnèse le compositeur la choisit comme lieu d'expression de ses racines. Il dépose, le temps d'une œuvre, les armes du demiurge et confronte les gestes qui lui sont propres aux pressentiments qu'en avaient ses prédécesseurs. Pour l'auditeur, la citation joue encore plus le rôle d'image lorsqu'elle s'insère, comme texte cité dans un texte citant avec lequel elle a des liens d'opposition ou de ressemblance. La concaténation de sens est ici d'autant plus réussie qu'*Ombres* s'avère capable de réinscrire Beethoven dans une modernité perceptible en ancrant celle de Boucourechliev dans ses origines. Les deux mini-archipels jouent à cet égard un rôle particulier comme centre de processus. Ils sont auto-citations autant qu'emprunts. Ils parviennent à citer les deux styles à propos d'un même procédé et à fonder un système de figuration dans l'autre. *Ombres* devient ainsi un « point de vue » sur l'œuvre entier de Boucourechliev, nous possédons une clé de plus pour sa perception. Citer serait alors démasquer momentanément

la présence des géants sur les épaules desquels nous sommes juchés, retourner, le temps d'une œuvre, au pays natal.

Hölderlin aussi savait que

« Le navigateur retrouve avec bonheur son fleuve paisible. Au retour des îles lointaines où il s'est enrichi... »

*Die Heimat* (Le Pays natal)