

Ivan Wyschnegradsky. Libération du son : écrits 1916-1979, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton, Lyon, Éditions Symétrie, coll. « Symétrie Recherche », Série 20-21, 2013, 522 pages

Sharon Kanach

Volume 24, numéro 3, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027615ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027615ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Kanach, S. (2014). Compte rendu de [*Ivan Wyschnegradsky. Libération du son : écrits 1916-1979, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton, Lyon, Éditions Symétrie, coll. « Symétrie Recherche », Série 20-21, 2013, 522 pages*]. *Circuit*, 24(3), 88–91. <https://doi.org/10.7202/1027615ar>

Ivan Wyschnegradsky. *Libération du son : écrits 1916-1979*, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton

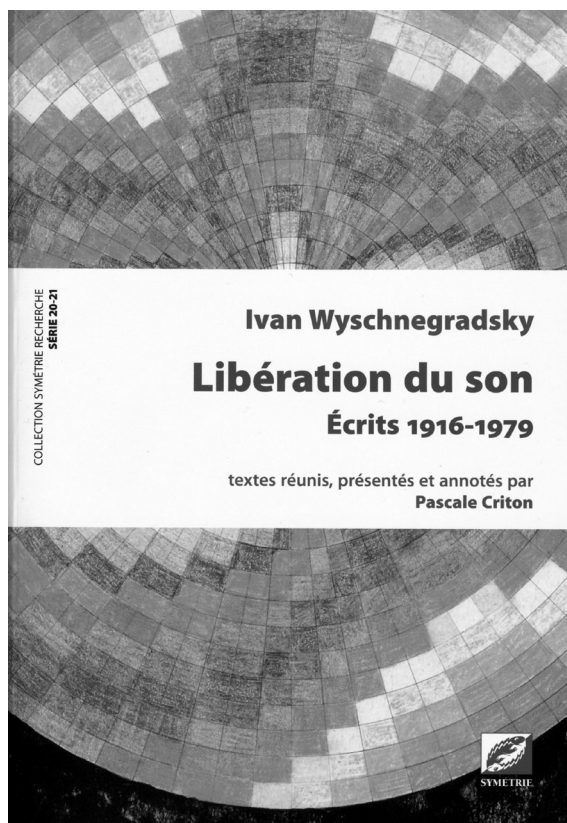
Lyon, Éditions Symétrie, coll. « Symétrie Recherche », Série 20-21, 2013, 522 pages.

Traduction du russe par Michèle Kahn. Ouvrage publié avec le soutien du Centre national du livre, de la Fondation Francis et Mica Salabert et de l'Association Ivan-Wyschnegradsky. Prix des Muses Singer-Polignac 2014 (Prix du document).

Compte rendu de Sharon Kanach

Plus d'un siècle après sa naissance et 35 ans après sa disparition, nous avons – enfin – la possibilité de (re)découvrir un compositeur majeur du xx^e siècle grâce à un important recueil de ses écrits, dont plusieurs inédits en français. Ivan Wyschnegradsky (Saint-Petersbourg, 1893-Paris, 1979), descendant spirituel et musical de son compatriote Alexandre Scriabine (ce « génial prophète »), n'est pas encore reconnu à sa juste valeur comme pionnier inébranlable de « l'ultrachromatisme » (l'élargissement du principe « omnisonal » à des intervalles inférieurs au demi-ton) qu'il développe plus pleinement avec la notion de « pansonorité » (« une expansion musicale indéfinie »). Son originalité d'alors trouve aujourd'hui encore des échos bien présents chez de nombreux compositeurs vivants, visant un nouvel « art total ».

Nourri très jeune par la lecture à la fois de Nietzsche (dont des poèmes figurent dans son opus 1, *L'automne* [1917], et son opus 3, *Le soleil décline* [1918]), de Bergson et d'Héraclite, mais aussi des textes anciens de l'Extrême-Orient, Wyschnegradsky œuvra toute sa vie pour un art nouveau par l'élargissement de la *perception*, tant pour l'artiste/créateur que pour celles/ceux qui le reçoivent :



La synthèse des sensations artistiques provient, elle, du psychisme et ne connaît aucune forme établie. Elle ne connaît pas la musique, la peinture, la poésie, mais seulement le son, la couleur, la forme et le mot, et elle tisse, à partir de ces composants, un tableau d'une divine beauté, même si les aspects sonores et colorés de l'œuvre, pris séparément, ne présentent pas de valeur artistique. [...] Par la suite, il se produira une nouvelle mutation d'art. On comprendra la contradiction profonde entre celui qui perçoit l'œuvre d'art et sa prosaïque posture assise, son costume. Et alors, peu à peu, le spectateur commencera à prendre part à l'art. [...] En partant de la synthèse, non pas des arts, mais des sensations artistiques, nous en sommes venus à quelque chose que nous avons appelé Surart et qui doit réunir en son sein l'art, la religion, la philosophie, la société. (« Sur l'art ancien et nouveau et le *surart* », 1916, p. 62-65)

D'emblée, nous sommes bien au-delà de la synthèse « harmonie-couleur » prônée par son idole Scriabine dans *Prométhée* et approchons, quelque 50 ans plus tôt, la vision « polytopique » d'un Xenakis.

Le lendemain de la Révolution russe d'octobre 1917, le jeune compositeur quitte la Russie, moins pour des raisons politiques (en fait, il fut pour les bolcheviks, au grand désespoir de son père banquier...) que pour partir à la recherche de possibilités en Europe afin de concrétiser les moyens techniques de sa pensée musicale ; c'est-à-dire des instruments capables de produire des micro-intervalles allant jusqu'au 1/12^e de ton, soit 72 notes par octave ! Déjà alors au courant des recherches menées par Ferruccio Busoni (1866-1924) et du système tempéré à 19 sons d'Ernst Sachs (1843-1910), Wyschnegradsky espéra trouver sur le vieux continent des solutions de lutherie, notamment un piano à multiples claviers accordés en micro-intervalles. Finalement et après moult tentatives, il ne fut jamais vraiment satisfait des résultats, raison pour laquelle la plupart de ses partitions sont disponibles en deux versions, la plus réalisable étant celle pour des pianos accordés à distance de tel ou tel micro-intervalle.

Deux expériences spirituelles, métaphysiques (en 1916 puis 1918) provoquent chez Wyschnegradsky une nouvelle réflexion qui le mène progressivement vers une conception du *continuum* tant sur le plan spatial que temporel, et d'une « processualité cyclique ». Des textes théoriques de cette période (tant des inédits comme « La vraie métaphysique » (1916), « Art et cosmos » (1918), « Vers une philosophie du son » (1918-1921), que ses premiers textes publiés comme « Libération du son » et « Libération du rythme », tous deux de 1923) font penser à un autre compositeur, presque son contemporain, aussi doté d'une inspiration d'ordre spirituel et métaphysique, Giacinto Scelsi¹ (1905-1988), étonnamment grand absent de l'index des personnes de ce recueil, tout comme le compositeur grec Jani Christou (1926-1970) qui, nous semble-t-il, partage aussi certaines affinités musicales et philosophiques avec son aîné russe. Mais il n'est pas étonnant d'apprendre, au cours des commentaires éclairés de Pascale Criton, qui s'efforce d'interroger le contexte artistique dans lequel l'œuvre a été élaborée, l'amitié et l'association entre Wyschnegradsky et Nicolas Obouhow (1892-1954), autre disciple de Scriabine et compositeur russe, auteur du *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale*², qui, lui aussi, mériterait un regain d'intérêt public³.

Pascale Criton, compositrice⁴ et musicologue, a rencontré Wyschnegradsky en 1975 et se découvre, très discrètement, dans une de ses dernières notes de bas de page :

La personnalité d'Ivan Wyschnegradsky, à la fois bienveillante et d'une étonnante originalité m'a incitée à découvrir ses propos théoriques et musicaux et leurs dimensions inconnues. Sous le choc des sonorités tournantes s'ouvrait un monde que le temps ne cesse de révéler plus qu'il ne l'épuise. (p. 473)

Opiniâtre, elle mit 10 ans pour achever ce recueil monumental en quatre grandes parties :

- 1) Les années russes (1916-1920) ;
- 2) La musique du futur (1920-1926) ;
- 3) La musique en quarts de ton et sa réalisation pratique (1927-1949) ;
- 4) L'ultrachromatisme (1950-1979).

En tout, une trentaine d'articles, plus quelques « Aphorismes » astucieusement choisis, un petit choix de correspondance (avec, entre autres, Gueorgui Rimski-Korsakov, le petit-fils du compositeur de *Shéhérazade*, lui-même fondateur dès 1924 du Cercle de la musique en quarts de ton) et six longs liminaires de Criton mettant la démarche singulière de Ivan Wyschnegradsky en perspective, à la fois sur les plans biographique et géographique et surtout des courants artistiques parallèles. Outre les *Cahiers de ma vie* (un journal autobiographique tenu par le compositeur jusqu'en 1969), plusieurs textes parmi lesquels un *Journal, cahiers 2 & 3, 1918-1921* dont les entrées en russe sont élégamment traduites par Michèle Kahn, proviennent d'une source unique et sous conservation, de même que l'ensemble des archives du compositeur, à savoir la Fondation Paul Sacher à Bâle.

Entre les « Introductions » de Pascale Criton, couplées à son méticuleux appareil scientifique, gageons qu'il y a autant de Criton que de Wyschnegradsky dans cet ouvrage fondamental. Le livre est richement illustré (55 illustrations parsemées dans le texte), accompagné d'un superbe cahier en couleurs, sans parler d'innombrables et précieux exemples musicaux dans le corps du texte, dont certains créés à l'initiative de l'auteure pour rendre encore plus lisibles et compréhensibles les démarches parfois très techniques du compositeur.

De plus, l'ouvrage est enrichi d'annexes très utiles et révélatrices. C'est, tout d'abord, un catalogue chronologique des œuvres, avec mention des créations lorsque disponibles. En tout 77 œuvres dont plusieurs avec multiples versions (pour faciliter

leur exécution en micro-intervalles allant jusqu'aux douzièmes de ton). On découvre alors l'importance du Canada, et particulièrement de Montréal, pour la diffusion de l'œuvre de Wyschnegradsky grâce, notamment, à l'initiative de Bruce Mather qui, avec son épouse Pierrette Le Page et d'autres musiciens canadiens, a créé une dizaine de pièces. Il est également intéressant de constater que plusieurs autres compositeurs-interprètes ont participé à des créations mondiales, tant à Paris (Serge Nigg, Pierre Boulez, Tristan Murail) qu'ailleurs en Europe (Georg Friedrich Haas). L'ouvrage comprend également une bibliographie divisée en trois sections – « Écrits de Wyschnegradsky »



PHOTO Ivan Wyschnegradsky, chez lui à Paris, devant son piano trois claviers, en 1929 (collection Dimitri Vicheny).

(sur les 38 articles cités, 37 sont repris dans cet ouvrage), « Entretiens » et « Écrits sur Wyschnegradsky » – ainsi qu’une discographie. Des 17 parutions citées, 4 sont produites au Canada. Dommage que tous les compositeurs représentés sur certains CD ne soient pas mentionnés ! Ce qui nous laisserait présager de nouvelles affinités à puiser, comme le fabuleux CD de 1994 *Hommage à Wyschnegradsky* produit par la SNE (n° 589) avec aussi des œuvres de Serge Prokofiev et de Bruce Mather. L’index des œuvres citées est fort utile pour resituer Wyschnegradsky dans son contexte culturel, celui des futuristes russes, et ses diverses influences. Une table des illustrations permet, quant à elle, de facilement retrouver les très beaux témoignages manuscrits d’Olivier Messiaen ou d’Henri Dutilleul ainsi que de beaux dessins et projets d’instruments ou de notation coloriés de la main du compositeur. L’ouvrage comprend enfin un index des personnes. Il est fâcheux que cet index ne prenne pas en compte les noms mentionnés dans les diverses annexes. Ainsi, sans une lecture attentive de chaque détail dans ces outils, on ne saura pas que des interprètes aussi prestigieux que le Quatuor Arditti ou Rohan de Saram (en tant que soliste) s’engagent à défendre cette musique. *Idem* pour Bruce Mather, si essentiel à la renommée de Wyschnegradsky autant en Europe qu’en Amérique du Nord, mais qui n’est cité dans cet index que pour ses occurrences dans le corps du texte et non pour ses contributions à la diffusion publique de son œuvre mentionnées dans le catalogue et dans la discographie.

La parution de ce livre (après celle de *La loi de la pansonorité*⁵, il y a moins d’une dizaine d’années)

marque, et nous l’espérons vivement, un renouvellement d’intérêt pour ce compositeur-théoricien et pour son œuvre. Lors de sa sortie en France, par exemple, ce fut le cas avec deux Journées d’étude internationales les 27-28 mars 2014 à Paris, organisées par le Centre de documentation de musique contemporaine (CMDC) en partenariat avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) et l’Association Ivan-Wyschnegradsky⁶, consacrées à « Ivan Wyschnegradsky : L’ultrachromatisme, entre futurisme et constructivisme⁷ », avec conférences, classes de maîtres publiques, tables rondes et concerts, notamment des élèves du Conservatoire.

1. Voir, par exemple, de Giacinto Scelsi, dans *Les anges sont ailleurs...* (textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006), des textes comme « Son et musique », « Évolution du rythme », « La puissance cosmique du son », « Art et connaissance », « Unité et égalité des arts ».

2. Nicolas Obouhow (1947), *Traité d’harmonie tonale, atonale et totale*, préface d’Arthur Honegger, Paris, Édition Durand.

3. L’extraordinaire CD produit en 2010, par le pianiste américain Jay Gottlieb, des œuvres pour piano de Obouhow sur l’étiquette Sisyph (SISYPHE010) va dans ce bon sens : <www.jaygottliebplano.com/fr/discographie> (consulté le 20 août 2014).

4. Parmi de nombreuses œuvres ultrachromatiques, *Circle Process* (2010), pour violon accordé en 1/16° de ton, résultat d’une proche collaboration avec la violoniste Sylvia Tarozzi, est récemment parue sur le disque *Virgin Violin* en juillet 2014 (i dischi di angelica, ReR Megacorp, IDA 028).

5. Ivan Wyschnegradsky (1996), *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps.

6. Voir : <www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr> (consulté le 20 août 2014).

7. Voir : <www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/ivan-wyschnegradsky-ultrachromatisme-entre-futurisme-constructivisme> (consulté le 20 août 2014).