

La singularité des œuvres ultimes

Inès Taillandier-Guittard

Réfléchir à l'esthétique des dernières œuvres, penser leur ultimité, c'est également interroger les présupposés de l'appréhension d'une œuvre musicale *via* le triple paradigme de son inscription dans l'ensemble des œuvres d'un musicien, du statut dont elle jouit, et de son époque de composition (c'est-à-dire durant les années de vieillesse, ou bien à l'approche de la mort). Il semble que cette démarche ne soit pas neuve dans le champ musicologique, mais aussi dans d'autres domaines : la publication récente de *La première œuvre. Arts et musique, XV^e – XXI^e siècles*¹, ainsi que la tenue d'un colloque international en 2009 intitulé *Le grand âge et ses œuvres ultimes (XVI^e – XXI^e siècles)*² atteste l'intérêt que suscite aujourd'hui cette thématique. Cependant, lors du colloque qui s'est tenu à l'université d'Évry en décembre 2015, notre champ était résolument plus étroit, puisque nous avons limité nos objets d'étude à la musique, et à une période plus réduite : du XVIII^e siècle au XXI^e siècle. Un tel choix découlait à la fois d'une nécessité pratique (de fait, les propositions de communication reçues couvraient à peu près cette étendue chronologique), mais aussi conceptuelle (la notion même d'œuvre musicale doit être pensée, dans son historicité, comme relativement récente, et renvoie, qu'on le veuille ou non, à des catégories esthétiques définies³).

Cependant, la définition du statut de l'œuvre ou des œuvres ultimes n'est pas sans présenter quelque ambiguïté, ne serait-ce que par l'hésitation entre le singulier et le pluriel. S'il est un fait indéniable, c'est que les œuvres ultimes sont entourées d'une aura particulière, comme si la mort (plus ou moins) imminente du compositeur pouvait leur conférer une position unique⁴ ; et ce d'autant plus que cette mort est, sinon attendue, du moins envisagée dans un futur proche par le compositeur lui-même⁵. On remarque par ailleurs que l'on envisage les œuvres ultimes en tant qu'œuvres ultimes d'autant plus volontiers lorsqu'elles coïncident avec un tournant historique et esthétique : elles deviennent alors à la fois emblèmes d'une apogée esthétique et signes de sa mort ou, plus simplement, de profondes mutations.

De ce fait, il est indéniable que l'analyse d'une œuvre dans la perspective de son ultimité peut être plus ou moins pertinente, car celle-ci est en grande partie affaire de réception. Tout le monde, aujourd'hui, connaît les *Quatre chants sérieux*, op. 121, de Brahms, souvent associés à ce

¹ Vincent Cotro, Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (dir.), *La première œuvre. Arts et musique, XV^e – XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (coll. Arts et Société).

² Le Grand Âge et ses œuvres ultimes (XVI^e – XXI^e siècles), Poitiers, 10-12 décembre 2009.

³ Jerrold Levinson, dont les *Essais de philosophie de la musique* ont été récemment traduits, et dont la réflexion porte en grande partie sur l'ontologie des œuvres musicales, ne présente, à l'appui de ses thèses, que des exemples issus de la tradition occidentale savante, du XVIII^e au XXI^e siècle. Il définit ainsi implicitement un champ historique dans lequel parler d'« œuvre musicale » a tout simplement un sens. Voir Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*, textes réunis, traduits et introduits par Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015. De la même manière, Lydia Goehr souligne un fait significatif : en France, c'est en 1793 que les droits détenus sur une œuvre sont accordés au compositeur (alors qu'elle était jusque-là la propriété de l'éditeur). Voir à ce sujet Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, notamment p. 218.

⁴ Voir Pierre-Emmanuel Lephay : « L'inachèvement donne-t-il du prestige aux œuvres ultimes ? » [communication orale].

⁵ C'est par exemple ce qui constitue l'un des ressorts dramatiques du film de *Amadeus* de Miloš Forman : Mozart anticipe sa propre mort, parce qu'elle lui est métaphoriquement annoncée par le personnage masqué exigeant la composition du *Requiem*.

que l'on appelle un « style tardif », mais peu de personnes en revanche ont déjà entendu les *11 Préludes de choral*, op. 122, pourtant composés quelques semaines plus tard⁶. C'est en ce sens que Schoenberg formule les termes du problème, dans l'article « Brahms le progressiste » (1947), soulignant notamment le rôle joué par le compositeur dans la désignation, pour la postérité, de son œuvre ultime :

« Lorsqu'un homme qui voit approcher sa fin prépare son âme à quitter son corps, fait ses comptes avec ce monde-ci et avec l'autre, compare ce qu'il laisse à ce qu'il recevra, il est possible qu'il veuille aussi (dans le cas où c'est un grand homme) laisser un dernier message à l'humanité en témoignage de sa sagesse. Mais si la dernière œuvre qu'il a écrite ne se trouve être la dernière que pour une simple question de calendrier, si c'est un simple numéro d'opus, la signification en est beaucoup moins évidente⁷. »

Mon objet est donc de circonscrire un champ d'investigation, c'est-à-dire d'examiner à la fois l'ancrage idéologique et la pertinence (ou au contraire l'inopportunité) du problème de la singularité supposée des œuvres ultimes.

La singularité des œuvres ultimes : une question actuelle ?

Dans le domaine de la musicologie, depuis quelques décennies, les œuvres tardives – et la notion de style tardif qui leur est quasiment systématiquement corrélée⁸ – et parmi ces œuvres tardives, les œuvres ultimes des compositeurs, font l'objet d'un intérêt croissant. Parmi les nombreux ouvrages publiés au XXI^e siècle et portant sur le style tardif ou sur les dernières œuvres d'un compositeur, citons par exemple (dans l'ordre chronologique) : Grégoire Tossier, *Les Dernières Œuvres de Dimitri Chostakovitch* (2000), Joseph Nathan Straus, *Stravinsky's Late Music* (2001), Margaret Notley, *Lateness and Brahms* (2007), Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style* (2007), Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style* (2009), ou encore Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton, *Schubert's late music*⁹. Il faudrait également ajouter à ce panorama bibliographique les divers articles parus sur l'une des deux thématiques (dernières œuvres et style tardif), dont le plus connu est certainement l'article d'Adorno sur le style tardif de Beethoven (écrit en 1934 et paru en 1937)¹⁰. Nul doute d'ailleurs que l'article d'Adorno est l'une des raisons de cet engouement

⁶ Voir aussi, sur ce sujet, François Delecluse, « Peut-on parler de « style tardif » ? L'exemple des dernières œuvres de Claude Debussy ». En ligne : <<http://musique.univ-evry.fr/wp-content/uploads/2018/06/Delecluse-La-musique-et-lultime-bon-pour-publication.pdf>> [consulté le 6 juillet 2018].

⁷ Arnold Schoenberg, « Brahms le progressiste », *Le Style et l'Idée*, écrits réunis par Léonard Stein, trad. de l'anglais par Christine de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 341.

⁸ On pourrait d'ailleurs critiquer cette corrélation systématique, car il n'est pas démontré que toutes les œuvres tardives soient analysables selon le paradigme du style tardif, défini selon un ensemble de caractéristiques plus ou moins constantes (cf. supra). L'âge du compositeur au moment de sa mort, le caractère soudain de la mort ou au contraire une longue agonie, mais aussi la réception des œuvres et une historiographie qui assigne à l'œuvre une dimension téléologique, sont autant de propriétés dont on doit tenir compte lorsqu'on s'attache à lier œuvres ultimes et style tardif. C'est pour cette raison, par exemple, qu'il est difficile d'inclure le *Stabat Mater* de Pergolèse, mort à 26 ans, dans le corpus des œuvres tardives, bien qu'il s'agisse de son œuvre ultime. Inversement, on pourrait se demander dans quelle mesure certaines propriétés inhérentes au style tardif ne sont pas présentes dans des œuvres qui ne font pas partie des dernières œuvres ni des œuvres ultimes.

⁹ Grégoire Tossier, *Les Dernières Œuvres de Dimitri Chostakovitch. Une esthétique de la mort, 1969-1975*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; Joseph Nathan Straus, *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 ; Margaret Notley, *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, New York, Oxford University Press, 2007 ; Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 ; Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009 ; Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton (dir.), *Schubert's Late Music. History, Theory, Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

¹⁰ Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, trad. fr. et commentaire de Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 9-12.

pour la question du style tardif¹¹, que ce soit dans le cas des œuvres musicales, ou non. En témoigne la collection d'essais d'Edward Said, réunis en français sous le titre *Du style tardif*¹² ; l'auteur prend certes appui sur le texte d'Adorno, mais dans un champ d'application très large.

Il est tout aussi évident, cependant, que l'article d'Adorno n'est pas l'unique origine de cette idée selon laquelle les œuvres tardives, et *a fortiori* les œuvres ultimes, jouissent d'un statut singulier. Il faut aussi tenir compte du fait que la mort n'est plus aujourd'hui, seulement, une question philosophique, mais a intégré d'autres domaines comme la sociologie, l'anthropologie ou l'histoire. On pense bien sûr, parmi les auteurs francophones, à Philippe Ariès, Michel Vovelle, Louis-Vincent Thomas, Edgar Morin, Jean-Pierre Vernant, Norbert Elias, ou bien encore à Patrick Baudry – il ne s'agit évidemment pas d'une liste exhaustive, mais bien d'un échantillon qui témoigne de la centralité de cette thématique au sein des sciences humaines¹³. En ce sens, on peut dire que la multiplication des écrits musicologiques liés, même indirectement, à la mort du compositeur, s'inscrit dans cet élargissement disciplinaire.

En résumé, ce bref excursus bibliographique nous montre que l'évaluation de la pertinence ou de la non-pertinence d'une étude des œuvres ultimes dépend elle-même de l'histoire de la mort dans nos sociétés, du rapport qu'entretiennent les musiciens à leur propre mort (un rapport historiquement, socialement et individuellement déterminé), mais aussi de la réception des œuvres tardives selon le prisme de leur ultimité. Or, Philippe Ariès observe, dans les *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, qu'« à partir du XVIII^e siècle, l'homme des sociétés occidentales tend à donner à la mort un sens nouveau. Il l'exalte, la dramatise, la veut impressionnante et accaparante¹⁴. » Il ajoute également : « Désormais, [la mort] est une rupture¹⁵ ». Il est donc évident que la réception des dernières œuvres des compositeurs du XIX^e et du XX^e siècles, dans une moindre mesure du XVIII^e siècle, peut et doit se lire, aussi, comme le reflet d'une certaine mentalité sociale, et plus particulièrement comme la conséquence de mutations qui se sont progressivement opérées dans la manière dont la mort est représentée et – pardonnez le mauvais jeu de mots – vécue. En d'autres termes, le fait que les compositeurs eux-mêmes, ou les auditeurs des deux derniers siècles se soient focalisés sur la dimension ultime de l'œuvre, est le reflet d'une évolution historique et sociale. Et les sujets des communications présentées lors du colloque l'attestent, puisqu'ils portent, dans leur très grande majorité, sur des œuvres ou des compositeurs des XIX^e et XX^e siècles.

¹¹ Voir Martin Kaltenecker, « Adorno lecteur du dernier Beethoven » [communication orale] ; Dimitri Kerdiles, « Un « style tardif » chez Luigi Nono ». En ligne : <<http://musique.univ-evry.fr/wp-content/uploads/2018/06/Kerdiles-La-musique-et-lultime-bon-pour-publication.pdf>> [consulté le 6 juillet 2018].

¹² Edward W. Said, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant*, trad. de l'américain par Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012.

¹³ L'objet de cet article n'est pas d'expliquer pourquoi le thème de la mort est devenu central dans le champ des sciences humaines et sociales ; cela nous mènerait bien loin de la musicologie. Notons simplement que la mort est définitivement une question actuelle, non pas parce qu'elle nous touche tous individuellement, mais parce qu'elle est devenue, pour ainsi dire, un problème social – en témoignent d'ailleurs les débats récurrents sur le droit à l'euthanasie. Cependant, il n'existe pas, à notre connaissance du moins, d'étude portant sur l'histoire de ce thème au sein des sciences humaines.

¹⁴ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

Fondements et présupposés d'une esthétique des dernières œuvres

Au vu de cette contextualisation historico-sociale (certes seulement esquissée), on comprend dès lors que les questions examinées dans ces actes de colloque se fondent sur un postulat : qu'il existe bien une esthétique des dernières œuvres, ou du moins, que les dernières œuvres puissent former une catégorie dotée d'une pertinence épistémologique. Or, de telles prémisses méritent qu'on les questionne. Il ne s'agit pas tant de nier le fait que l'on puisse singulariser, chez certains compositeurs du moins, les œuvres ultimes. Mais plutôt de contester que l'on puisse prétendre, par-delà les spécificités stylistiques propres à une époque, ou bien à un compositeur, définir une esthétique des œuvres ultimes, c'est-à-dire un ensemble de caractéristiques communes, cette unité supposée procédant à la fois de la récurrence d'éléments techniques, de particularités de langage, mais aussi d'une cohérence conceptuelle. Plus concrètement, est-il possible de tisser des liens entre *l'Art de la Fugue* et les *Geistervariationen* de Schumann ? de les considérer dans une perspective similaire ? On pourrait répondre à cela que la question elle-même a quelque chose d'absurde, non seulement parce qu'elle fait fi de toute chronologie, mais aussi parce qu'elle suppose d'établir des taxinomies qui soient complètement à contrecourant de ce qui se pratique habituellement¹⁶.

Pour étrange que puisse paraître le problème soulevé – une forme d'unité esthétique des œuvres ultimes –, il nous semble pourtant que son examen permettrait d'aborder nombre de questions examinées par les auteurs de ces actes. En effet, cette unité esthétique des dernières œuvres, si improbable soit-elle, est un principe sous-jacent dans des textes qui semblent pourtant se focaliser sur un seul compositeur. Ainsi, l'article d'Adorno précédemment cité commence et s'achève par des assertions qui ont quasiment valeur de maximes :

« Chez les grands créateurs, la maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes ou lisses, mais pleines de rides, voire déchirées ; leur goût n'est pas sucré, et avec leurs épines, leur amertume, elles se refusent à être simplement goûtées ; il leur manque cette harmonie qu'une esthétique néo-classique a coutume d'exiger d'une œuvre d'art, et elles portent davantage la trace de l'Histoire que celle d'une croissance¹⁷. »

La dernière phrase de l'article s'apparente également à un postulat : « Dans l'histoire de l'Art, les œuvres tardives sont les catastrophes¹⁸. » Pourtant, l'objet de l'article n'est pas le concept d'œuvre tardive *en-soi*, mais bien le style tardif de Beethoven. Serait-ce là un effet rhétorique, ou les prémisses d'une réflexion sur une ontologie du style tardif, dont les œuvres de Beethoven ne constitueraient qu'une illustration, parmi toutes les illustrations possibles ? Ou bien, précisément, les œuvres tardives de Beethoven auraient-elles valeur de paradigme ? Quelles que soient les réponses à ces questions, il est clair qu'Adorno fait du style tardif un concept à part entière.

De la même manière, mais dans une perspective différente, Joseph Nathan Straus, dans un article intitulé « Disability and "Late Style" in Music », relève qu'une quelconque unité esthétique des œuvres tardives, s'il en est une, reposerait simplement sur une condition physique ou mentale déclinante. Il écrit ainsi : « Les traits associés au style tardif évoquent en général des corps handicapés ou des capacités intellectuelles diminuées, et l'impossibilité de fonctionner

¹⁶ Par exemple, des catégorisations génériques ou stylistiques. Notons par ailleurs que toutes les communications du colloque, hormis une, portaient sur un compositeur particulier, et ne cherchaient pas à définir ce que serait *le* style tardif, rangeant ainsi dans une même catégorie des œuvres stylistiquement antipodique ou chronologiquement distantes.

¹⁷ Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », art. cit., p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

normalement¹⁹. » Cette déchéance physique serait donc une sorte de dénominateur commun. Mais Straus établit également un ensemble de caractéristiques du style tardif, compilées au fil de ses lectures musicologiques. Or, on y remarque un certain nombre de propriétés récurrentes (par exemple le caractère fragmentaire, ou l'introspection), mais aussi des propriétés contradictoires (le fragmentaire y côtoie ainsi le monumental), signes, selon Straus, soit d'une pluralité des styles tardifs, soit d'une contradiction interne aux œuvres tardives.

Cet aspect contradictoire n'est pas le seul élément auquel la pensée se heurte. À dire vrai, certaines particularités des œuvres ultimes sont en elles-mêmes difficilement appréhendables. Par exemple, la notion de fragmentaire, souvent utilisée comme prisme analytique des œuvres tardives, est loin d'être clairement définissable, ne serait-ce que parce que le fragmentaire fait nécessairement référence à une totalité absente, perdue, qui elle-même échappe à notre entendement, sinon sur un plan entièrement conceptuel. De plus, on peut se demander dans quelle mesure ces éléments semblent-ils caractéristiques d'une esthétique des dernières œuvres ne correspondent pas simplement à l'exacerbation des principes les plus saillants d'une esthétique et d'un style, ou bien, au contraire, à l'épuisement d'une esthétique, mais aussi à l'épuisement de modes d'écriture. Dans l'un ou l'autre cas, les œuvres tardives manifesteraient moins une rupture esthétique qu'elles ne constitueraient une forme d'achèvement (qu'il faut comprendre littéralement et métaphoriquement).

À titre d'exemples, celui des *Vier letzte Lieder* de Richard Straus, et plus spécifiquement du dernier Lied, « Im Abendrot », illustre bien le premier cas. Le compositeur semble ici se délecter d'une harmonie non-directionnelle, et d'un étirement des durées qui plongent l'auditeur dans une forme d'atemporalité sereine. Si ces traits paraissent, certes, être particulièrement prégnants dans les dernières œuvres de Straus, on en trouve des traces dans des œuvres antérieures, par exemple dans le Lied *Befreit*, op. 39 n° 4, composé à la fin des années 1890, et dont le texte évoque également une mort libératrice, paisible, voire espérée. Plus concrètement, il apparaît clairement que le langage harmonique et l'écriture d'*Im Abendrot* sont déjà présents dans des œuvres beaucoup plus anciennes (cf. tableau 1, qui recense et compare certains éléments saillants des deux *Lieder*). Mais on décèle également, entre ces deux œuvres, une évolution qui conduit notamment à la subversion de la fonction de certains accords. Et cette transformation est à imputer certes, à ce que l'on appelle le style tardif, mais aussi au caractère métaphysique de la question posée par Eichendorff, et qui conclut le Lied : « *Ist dies etwa der Tod ?* ». La longue conclusion orchestrale qui suit cette interrogation semble révéler l'infinitude d'une contemplation métaphysique, mais constitue également la promesse et l'ébauche d'une réponse.

<i>Im Abendrot</i> (op. 150)	<i>Befreit</i> (op. 29 n° 4)
Sixtes et quarts désolidarisées de la dominante	Usage traditionnel des sixtes et quarts comme sixtes et quarts de dominante
Progressions harmoniques par notes communes	Progressions harmoniques procédant d'une logique linéaire (contrepoint)
Cadence finale sans tension: accords à l'état fondamental, usage du VI ^e degré avant le V ^e , dominante sans 7 ^e	Accords avec multiples notes étrangères précédant la cadence

¹⁹ « The traits associated with late style are largely evocative of disabled or impaired bodies or minds and their failure to function in a normal way. » Joseph Nathan Straus, « Disability and “late” style in music », *The Journal of Musicology*, vol. 25 (2008), n° 1, p. 11.

Mouvement de la basse dans la cadence finale : <i>do, si bémol, mi bémol</i>	Mouvement de la basse dans la cadence finale : <i>mi, ré dièse, do dièse, si, mi</i>
Étirement temporel de la cadence finale (cadence différée)	Étirement temporel de la cadence finale (formule cadentielle répétée)
Valeurs longues	Valeurs longues
Tempo lent (<i>ritard. sehr langsam</i>)	Tempo lent (<i>molto tranquillo</i>)

Tableau 1. Comparaison de quelques éléments du Lied *Im Abenrot*, op. 150, et du Lied *Befreit*, op. 29 n° 4, de Richard Strauss

Dans le second cas (l'œuvre tardive comme signe d'un épuisement esthétique), la dimension éculée de certaines formes d'écriture ou d'éléments du langage conduisent à un détournement ironique²⁰. On pourrait notamment penser à certaines œuvres de Beethoven, par exemple certaines *Bagatelles* de l'op. 126 ou les *Variations Diabelli* op. 120²¹. Précisons en outre que ces deux positions, à priori antagonistes, ne le sont pourtant pas nécessairement. Elles se fondent en effet sur un même principe : le dépassement d'une esthétique et d'un langage par la maturation, jusqu'à la subversion, de ses propres fondements. Mais dans un cas, cette maturation prend la forme d'un accomplissement, voire d'une sublimation, dans l'autre elle touche à l'ironie, à la dérision, et induit une forme de distanciation.

Enfin, un dernier élément nous invite à penser la légitimité d'un substrat esthétique commun aux œuvres ultimes, c'est la récurrence, dans les réflexions sur les dernières œuvres ou sur le style tardif, de la notion de rétrospection. Parmi les communications proposées lors du colloque, un certain nombre évoquaient un retour en arrière : retour des compositeurs sur leur propre œuvre, mais aussi exploration et réutilisation d'œuvres composées en un autre temps, par d'autres musiciens²². Il semblerait donc que les œuvres ultimes puissent être le lieu de la réminiscence²³. Mais il faut se demander si cette réminiscence est synonyme de passéisme, de nostalgie d'un temps qui n'est plus, ou si au contraire elle invite à penser une relation paradoxale au temps présent. Ce problème est décisif, par exemple, lorsqu'on analyse les emprunts que fait Chostakovitch à Beethoven²⁴, et plus particulièrement à la sonate dite « au clair de lune »²⁵. Car ce

²⁰ Voir Laëtitia Devos, « L'opéra *Leonce und Lena* de Paul Dessau : Regard ultime d'un compositeur sur "une fable racontée par un idiot et qui ne signifie rien" ? » [communication orale].

²¹ Voir à ce sujet Rey M. Longyear, « Beethoven and Romantic Irony », *The Musical Quarterly*, vol. 56 (1970), n° 4, p. 647-664 ; William Kinderman, « The Evolution and Structure of Beethoven's "Diabelli" Variations », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35 (1982), n° 2, p. 306-328 ; Patricia Herzog, « The Practical Wisdom of Beethoven's "Diabelli" Variations », *The Musical Quarterly*, vol. 79 (1995), n° 1, p. 35-54.

²² Voir par exemple André Lischke, « La *Sonate pour alto et piano* de Chostakovitch : Beethoven en dernier recours » [communication orale] ; Étienne Kippelen, « L'esthétique de la dernière œuvre chez György Ligeti : réconciliation et exploration ». En ligne : <<http://musique.univ-evry.fr/wp-content/uploads/2018/06/Kippelen-La-musique-et-lultime-bon-pour-publication.pdf>> [consulté le 6 juillet 2018].

²³ Voir Hugues Seress, « Oeuvre de l'exil, oeuvre de l'ultime : l'exemple du Cantus Vitae d'Erno Dohnanyi ». En ligne : <<http://musique.univ-evry.fr/wp-content/uploads/2018/06/Seress-La-musique-et-lultime-bon-pour-publication.pdf>> [consulté le 6 juillet 2018].

²⁴ Beethoven est convoqué de manière particulièrement fréquente ; on pourrait également citer le cas de *Metemorphosen* de Strauss, avec son allusion à la marche funèbre de la 3^e *Symphonie* de Beethoven. Autre figure souvent convoquée : Bach. Mais aussi Couperin ou Chopin pour Debussy. Les compositeurs ainsi évoqués, cités, ou simplement désignés implicitement, sont toujours les grandes figures du passé, voire les représentants les plus incontestés d'une esthétique.

²⁵ Voir André Lischke, « La *Sonate pour alto et piano* de Chostakovitch : Beethoven en dernier recours ».

Notons de plus que cette relation paradoxale au passé n'est pas l'apanage des œuvres tardives : elle est ainsi l'un des fondements du postmodernisme.

« retour à », pourrait aussi être considéré comme le signe d'une forme de modernité, dans la mesure où le matériau utilisé, en quelque sorte déraciné, coupé de son origine, se révèle dans son étrangeté, toujours lié à un contexte sémantique et esthétique dépassé. Ce matériau est alors mis à nu, et en définitive promesse d'une signification radicalement autre²⁶. Lorsque les objets de cette réminiscence sont des œuvres du compositeur lui-même, elle opère alors selon des modalités similaires. Car considérer son œuvre à l'orée de la mort, mais également en extraire les caractéristiques les plus saillantes dans un réemploi qui peut aller jusqu'à la caricature, c'est faire du souvenir un paramètre essentiel de l'œuvre. Les éléments du passé se mêlent à ceux du présent et s'y succèdent comme les objets trouvés d'un musée imaginaire, à la fois propres et distanciés²⁷.

Les œuvres ultimes semblent ainsi porter en elles le double poids du passé et du présent. Il est donc temps d'examiner plus en détail le rapport que les compositeurs vieillissants entretiennent avec l'histoire et avec leur propre histoire.

Les œuvres ultimes dans l'histoire

Dans l'ouvrage *Du style tardif*, Edward Saïd évoque, en se référant à Adorno, le caractère intempestif des œuvres tardives : « Le style tardif se situe *dans* le présent, dont il demeure néanmoins étrangement *à l'écart*²⁸. » Margaret Notley écrit de même, à propos de Brahms : « Le sentiment même de son obsolescence, la tension entre Brahms et une époque changeante, ont peut-être donné lieu à un ensemble de compositions qui, au sein de son œuvre, ont les qualités particulières et ambivalentes des "œuvres tardives"²⁹. » Cet anachronisme des œuvres tardives, et *a fortiori* des œuvres ultimes, pourrait être simplement circonstanciel : même en tenant compte des évolutions ou des mutations (parfois radicales) qui ne manquent pas d'advenir dans un style individuel, l'Histoire semble « avancer » plus vite. D'où des clivages ou des divergences qui se creusent entre le compositeur et son temps, mais aussi de curieuses coexistences : les *Vier letzte Lieder*, symboles de la mort du Lied romantique allemand, sont composés la même année que les *Cinq rechants* et la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, la même année que les *Sonates et interludes* pour piano préparé de John Cage. De là, une relation des compositeurs à leur époque pour le moins équivoque. Mathieu Schneider³⁰ montre bien la position inconfortable du musicien sénescant : perpétuer les principes et l'idéal du romantisme allemand, préparer les nouvelles générations à un après-guerre qui sonne le glas de ce même romantisme. Une contradiction similaire est relevée par Marianne Wheeldon à propos du dernier Debussy : les œuvres patriotiques (par exemple « Noël des enfants qui n'ont plus de maisons », qui date de 1915) côtoient les *Études* et leur parti pris technique, se plaçant résolument du côté de la musique pure³¹. On constate ainsi que les différents musicographes qui se sont penchés sur la question du rapport entre les dernières

²⁶ Voir Frédéric Maintenant, « Réécriture de la modernité dans *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey » [communication orale].

²⁷ Voir Violaine Anger, « *Béatrice et Bénédicte*, un ultime berliozien ». On pourrait également donner en exemple *Capriccio* de Strauss.

²⁸ Edward W. Saïd, *Du style tardif*, trad. de l'américain par Michelle-Viviane Tran Van Khai, Actes Sud, 2012, p. 68.

²⁹ « The very sense of being outdated, the tension between Brahms and the changing times, may have given rise to a body of compositions in his œuvre that have the peculiar, ambivalent qualities of "late works". » Margaret Notley, *Lateness and Brahms*, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁰ Mathieu Schneider, « Testaments artistiques et politiques dans l'œuvre tardif de Richard Strauss », dans Michel Deneken (dir.), *Œuvre ultime. Journées de l'action culturelle, université Marc Bloch, Strasbourg, 26-28 avril 2005*, Strasbourg, Université Marc-Bloch, 2005, p. 37-59.

³¹ Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style*, *op. cit.*

années de composition et le contexte historique en ont généralement souligné la complexité, d'autant plus notable lorsqu'on considère aussi la réception, toujours en évolution, des œuvres.

En somme, poser la question d'une esthétique des dernières œuvres, c'est aussi inciter à repenser l'histoire et ses multiples représentations, souvent non exclusives les unes des autres :

- une histoire téléologique, dont la fin peut être apothéose ou au contraire déchéance ;
- une histoire « géologique », pensée comme sédimentation progressive et superposition de strates différenciées (les dernières œuvres représentent alors la somme et le résumé, non seulement d'œuvres plus anciennes, mais font aussi état de tendances stylistiques contemporaines et passées parfois contradictoires) ;
- une histoire périodisée (pour laquelle on cherche à établir une concordance entre la vie du musicien et l'évolution stylistique de ses œuvres) ;
- une histoire inachevée, les œuvres ultimes étant offertes à la postérité (des disciples, des élèves, des interprètes) qui a pour soin de la parachever.

Pour conclure, le regard que nous portons sur les dernières œuvres des compositeurs est largement influencé par des idéologies sous-jacentes qui sont elles-mêmes le produit d'une multitude des facteurs : l'histoire de la réception des œuvres, la prééminence de théories fondatrices (celle d'Adorno bien sûr, mais aussi la vision souvent tripartite de la carrière d'un compositeur, par exemple dans *Beethoven et ses trois styles* pour ne citer que le plus connu³²), et enfin l'histoire de nos représentations (notamment celles du temps historique ou de la mort). C'est dans cette perspective critique qu'il faut lire les articles proposés dans ces actes, articles qui ne se contentent pas, seulement, d'étudier l'évolution d'un style ou la spécificité d'une écriture à l'orée de la mort, mais tentent aussi d'évaluer les fondements de notre appréhension, de notre analyse et de notre représentation des œuvres ultimes.

³² Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Saint-Petersbourg : Bernard, 1852, 2 vol.