

Jean-Marc Chauvel

## PRÉSENCE DU CONFLIT : LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET LES BRUITS DU SIÈCLE.

L'implication de la musique dans le domaine politique est à la fois une évidence et quelque chose qui ne va pas de soi. Dans *La République*, Platon donnait l'image d'un usage « socialement positif » du musical. Mais dans les années vingt, puis dans les années soixante, du vingtième siècle, la musique a plutôt pris la voie de la contestation. L'« émancipation » de la dissonance et la revendication d'une « utopie sonore » ont été sans doute les deux directions les plus marquantes de l'attitude des compositeurs « contemporains ». Le changement d'environnement sonore lié à la production industrielle a lui aussi été pris en compte, d'abord de manière positive, si l'on pense à la fascination futuriste pour la machine et le « mécanique », puis d'une manière plus ambiguë dans *Désert* de Varèse ou dans les grandes « cantates » protestataires de Luigi Nono.

La figure de Nono, et celle de celui qui fut son élève, Helmut Lachenmann, sont au centre de la problématique de l'engagement musical. C'est donc dans un premier temps à travers leurs deux œuvres que nous tenterons de comprendre cette dimension de la musique de notre temps. Comment l'« ésotérisme » de l'exigence artistique peut-il rencontrer le mouvement social ? Quelle peut être l'action sur le monde d'un art que l'on cantonne plus volontiers à la contemplation ou au divertissement ? L'art « savant » peut-il se faire véritablement l'avocat de ceux à qui on a confisqué leur propre musique, instaurant une confusion perverse entre la musique « populaire » et la musique « pop » de la consommation de masse ?

La musique contemporaine témoigne de l'essence conflictuelle de nos sociétés. À l'heure où disparaissent ses figures fondatrices, où d'obscurs écrivains mènent une charge calamiteuse contre le peu de prestige qu'on avait bien voulu lui octroyer, à l'heure où des intellectuels venus des sciences humaines s'acharnent à en réduire la portée historique et sociale, il convient de remettre un sens politique derrière le projet de la musique porté par les grands créateurs du vingtième siècle.

## Musique et contrôle social : danser ensemble et marcher au pas

La musique est une métaphore du temps vécu collectif. Si nous comprenons avec les yeux, le son reste le signal d'alarme prioritaire. D'abord parce que nous sommes immergés dans le son, alors que l'image exige que nous lui fassions face, et que si elle focalise notre attention, c'est au détriment de tout ce qui nous entoure. Cet « angle mort » du visuel est au bénéfice de l'univocité du message. Toutes les religions révélées, toutes les sociétés totalitaires, utilisent ce point focal de l'image pour « concentrer » l'attention, pour imposer un axe à la vision du réel et à l'architecture cérémonielle. Mais l'organisation de l'espace ne suffit pas à capter l'action des individus. Il faut également organiser le temps. La musique est évidemment la forme la plus détaillée de cette organisation, car elle opère la jonction entre les grands cycles du temps social et les cycles propres au temps de l'individu : la respiration, le pouls, c'est-à-dire le phrasé, le *tactus*.

La musique fait encore mieux que cela. Elle épouse le geste, non pas dans la *mimesis* abstraite d'une représentation, mais dans l'essence concrète de son dynamisme. D'une part parce qu'elle est elle-même geste, rapport moteur au corps sonore. Mais surtout parce qu'elle est l'enveloppe même du geste, le prototype schématique, depuis notre plus tendre enfance, de la relation de notre esprit à notre corps. Quand Platon explore les genres musicaux de son temps pour déterminer ceux qui seraient conformes à l'état d'esprit souhaitable pour ses « gardiens de la République », il écarte pour divers prétextes quasiment toutes les musiques qui ne ressemblent pas à de la musique militaire. Car la musique peut certes contribuer à l'ordre social, mais elle peut aussi décentrer tout à fait la scène, et mener à des horizons de conscience qui ne sont pas conformes à la régulation parfaite des comportements sociaux dont les « quadrilles » du dix-neuvième siècle nous donnent une image exemplaire.

Ces risques de déviation, qu'ils poussent vers des extases contemplatives ou vers des dérives lascives, entrent évidemment en conflit avec l'idée d'un contrôle des comportements sociaux. Pourtant, dans beaucoup de civilisations, ils représentent le plus haut degré de réalité de l'essence même de l'« âme » collective. Que serait l'Andalousie sans le *duende*, l'Orient sans le *tarab'*, ou le Brésil sans le *swingue* ? La musique marque ainsi d'une empreinte extrêmement profonde, la source du comportement des individus et de la manière dont ils acceptent l'existence, la source de leur conscience intime d'eux-mêmes.

Dans nos sociétés contemporaines, l'écran télévisuel fait office d'icône. La grande astuce des « sociétés de contrôle » que nous appelons encore par habitude « démocraties » occidentales, c'est d'avoir introduit le point focal social au cœur même de l'intimité des individus. Cela n'empêche pas les rituels collectifs, eux-mêmes dûment médiatisés par le

« petit écran », à l'occasion des matchs de foot ou des élections présidentielles. Mais cela permet un cadrage impressionnant dans une « grille de programme » des contenus temporels. Que devient la musique dans un tel contexte ? Nous le savons tous mais j'ai voulu quand même faire une petite expérience de « *zapping* » sur les radios captées depuis mon poste parisien. Une heure de « surf » sur les ondes réduite à quelques minutes de montage. Le résultat est tellement explicite que je n'osais pas y croire moi-même : la condensation obsessionnelle des discours sur ce qui constitue le *credo* de nos sociétés, le commerce triomphant, trouve son écho dans une musique parfaitement adaptée à la frénésie idéologique qui la sollicite. La surenchère de séduction immédiate, dévoilée en quelques secondes et gelée pour un format standard de quelques minutes, permet d'identifier le « produit » et recouvre complètement tout éventuel message que les artistes qui en sont à l'origine pourraient sincèrement vouloir y insuffler.

Cette « monoforme » musicale, saturant le spectre et les interstices rythmiques est ce que nos contemporains désignent sous le nom de « musique ». Pourtant, les créateurs de la fin du vingtième siècle ont ouvert les portes de conceptions complètement « libres » du monde musical. Parce que, paradoxalement, pour obtenir cette liberté, ils ont du contraindre les outils dont ils ont hérité à des contorsions à la limite du possible, un immense malentendu s'est installé.

## Le malentendu formaliste de la musique contemporaine

« Nono », écrivait Giacomo Manzoni peu après la mort du compositeur, « a incarné de la manière la plus authentique, et tout au long de sa vie, cette image de passant inquiet, de *caminante* (pour utiliser un mot de l'un de ses derniers titres) : de celui qui chemine vers l'utopie, qui donc ne la réalisera jamais, mais qui la pose comme un élément fondateur, propulsif, pour tout véritable musicien, comme une stimulation à laquelle ne peut renoncer le développement nécessaire de l'art et de la pensée de l'homme »<sup>1</sup>. Manzoni, à la disparition de celui qui assumait cette intransigeance de l'esprit qui fixait au musicien des « devoirs » face aux « problèmes graves et incontournables de la musique », exprime de manière poignante la responsabilité qui incombe désormais aux générations futures de compositeurs. « Aujourd'hui que le dépositaire intransigeant et stimulant de cette nécessité n'est plus, pour les compositeurs qui lui ont survécu – comme pour ceux qui viendront après lui – il n'est plus possible de se décharger, pour ainsi dire, de l'honneur, de la peine, du désespoir même de cet engagement total. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Giacomo Manzoni, *Écrits*, textes réunis traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Basalte, Paris, 2006, p. 179.

<sup>2</sup> *Idem.* p. 178.

Le texte de Manzoni situe le niveau de l'enjeu bien au-delà d'un problème de politique à la petite semaine. Ce qui est en cause, c'est le sens même de l'humanité, et s'il y a engagement dans l'arène sociale, c'est au nom d'une conception sans compromis de l'Homme et de sa place dans l'Univers. Le formalisme (et particulièrement celui, tant décrié, de la musique sérielle) ne doit certainement pas être un simple jeu gratuit sans conséquence. Pour les compositeurs de sa génération, mais cela prend un sens particulier avec Nono lui-même, le sérialisme est un héritage, un héritage fortement intriqué avec celui de l'expressionnisme. Cette intrication paradoxale montre que la dialectique *mathesis* et subjectivité, pour reprendre les termes du livre d'Hugues Dufourt<sup>3</sup>, est très active au cours du vingtième siècle. Il est même probable que l'hyper formalisme tel qu'il a pu se matérialiser dans le moment de densification de l'exploration sérielle au milieu du siècle (ce que Boulez a nommé une « encéphalite de somnambules ») est le syndrome d'une réaction hyper-expressive à l'état du monde industriel tel qu'il a été vécu par la génération de Darmstad au cours des guerres qui se sont succédées.

Pour Nono, cette notion d'héritage prend un sens particulier si on veut bien se rappeler que la compagne de sa vie n'était autre que la propre fille de Schoenberg. Mais le positionnement esthétique et politique est, au vingtième siècle, chargé d'ambiguïtés. Schoenberg se considérait lui-même comme un conservateur. L'époque du McCartisme n'était pas très propice, il est vrai, aux états-unis, à d'autres types de confessions. Mais la réception en Italie d'une pièce comme *Intolleranza 1960*, révèle tous ces paradoxes de manière éclatante. Laurent Feneyrou relate cette polémique en ces termes :

Attentive aux problèmes du langage et aux libertés démocratiques, l'œuvre de Nono se heurtait logiquement aux forces fascistes, mais aussi, et plus étrangement, à certains progressistes, hostiles aux dissonances du langage sériel. L'intervention au Sénat d'une socialiste condamnant à cette occasion la musique contemporaine comme « négation du goût et de la tradition italienne » provoqua une vive réplique de Manzoni, affirmant la nécessité d'une exigence dialectique et le danger d'une fétichisation d'un sérialisme épuré et formalisé. Seuls importent « le résultat de l'expression et de la communication intrinsèque de l'œuvre musicale, la signification qu'elle acquiert, dans sa totalité, par rapport à la dynamique des idées et de la civilisation de son temps ». Autrement dit, l'action scénique de Nono n'est ni un *monstrum* hors du temps, ni un corps étranger à notre civilisation, à notre culture et à sa réalité sociale, mais témoigne d'une dialectique.

Il poursuit en citant Manzoni lui-même : « La tâche des forces démocratiques est d'abandonner tout maximalisme, d'étudier les événements individuellement, de les mettre en rapport avec chaque sensibilité, mais aussi avec l'aide objective de l'histoire, de toujours se souvenir que la cause de la démocratie et du progrès, en art comme ailleurs, n'est pas liée à des formules, mais revient aux hommes et aux situations ». « Il lui revenait alors », poursuit Feneyrou, « de s'interroger sur la manière de créer une œuvre révolutionnaire dans les institutions culturelles en vigueur et sur la manière d'utiliser des

---

<sup>3</sup> Hugues Dufourt, *mathesis et subjectivité. Des conditions de possibilité de la musique occidentale*, MF, Paris, avril 2007.

moyens « chargés de négativité » au service d'un art révolutionnaire ».4 Le vocabulaire, chargé d'histoire, de dialectique et de révolutionnaire, est certes très caractéristique de l'époque. Cependant, on peut considérer que l'accueil réservé à l'innovation artistique est un des baromètres les plus sensibles de l'état de progressisme et de démocratie réel d'une société. La Russie de Staline, qui n'a plus grand chose à voir avec l'idéal de ses fondateurs, rejoint l'Allemagne de Hitler sur le refus de l'art dit « dégénéré », Jdanov et Goebbels reprenant l'argument populiste de la simplicité et de l'authenticité primitive, assorti d'un néoclassicisme rampant. Mais ne soyons pas trop arrogants : nous sommes aujourd'hui loin d'être sortis d'affaire. Nos sociétés – faut-il les qualifier de post-démocratiques ou de proto-fascistes – seraient assez rapidement prêtes à écouter les discours populistes dont les composantes régressives en matière artistique sont permanentes. Pavé par les bonnes intentions de donner au peuple le pain et les jeux qu'il veut voir et manger, la démission des instances soumises au scrutin de masse est toujours à l'ordre du jour.

Le formalisme n'est certainement pas une condition suffisante de l'art, même s'il est parfois une condition nécessaire à son évolution. Le « procès en formalisme » de la musique contemporaine repose principalement sur un malentendu. La forme n'est un objectif tangible que dans quelques rares œuvres qui sont considérées la plupart du temps comme des « études » par leurs auteurs. Elle est souvent une béquille pour viser ce point ténu où l'absence d'expressivité devient hyper-expressive, le « silence éloquent ». Le travail sur la forme est le moment crucial où se dégagent les nouveaux horizons, et donc les enthousiasmes réels qui sont ceux de la découverte. On ne réinvente pas l'accord parfait, et quelle que soit la force du souvenir inoubliable de sa première écoute, il faut faire face à l'érosion de la sensation. Dans toutes les tentatives néoclassiques, l'auditeur de bonne foi confessa à quel point l'expressivité devient inexpressive, et le discours se fait d'autant plus bavard qu'il n'a rien à dire.

Les œuvres de Luigi Nono sont toutes entières dans cette tension vers l'au-delà de l'expressivité. C'est souvent une position ténue et fragile, et de ce point de vue, il y a un lien évident du *Canto sospeso* aux *Fragmente-Stille, an Diotima*. L'idée d'une rupture stylistique, et tous les débats autour de son rapport à l'effondrement de « l'internationale socialiste » dans les années 80, doivent être compris avec intelligence. En faire métaphoriquement un effondrement narcissique ne va pas non plus de soi.

## Passage à l'acte ou effondrement

Les œuvres du jeune Nono participent d'une forme de mythologie révolutionnaire. *La fabbrica illuminata* est sans doute à ce titre emblématique. Mais autant il est facile de se focaliser sur la *fabbrica*, et de relever dans l'analyse les sons de manifestation et les bruits

---

<sup>4</sup> in Giacomo Manzoni, *op. cit.* p. 171-172.

industriels (il y en avait déjà dans le « désert » de Varèse), autant il est plus complexe de donner un sens au terme *illuminata*. L'intrication des données sonores du présent, l'effet de réel, sont plus saillants que la désignation des mondes à venir. Mais Nono a toujours tenu ensemble la contestation et l'utopie, la révolte et l'idéal. Helmut Lachenmann, qui fut pendant deux ans son élève, a donné un témoignage très important de l'état d'esprit de Luigi Nono et de son évolution. « Nono, » relève-t-il, « a toujours conçu le travail d'écriture comme étant orienté par la responsabilité de l'artiste face à l'histoire et à la situation sociale. Techniquement, cela signifiait, du moins à l'époque, un contrôle des connotations dont le matériau musical est inévitablement chargé. [...] Et cela signifiait une méfiance fondamentale face à l'optimisme technologique des autres compositeurs, une allergie au geste figuratif comme ornement décoratif et virtuose [...] Nono était communiste, marxiste, socialiste dans le sens utopique, peut-être aussi dans le sens religieux. Et il a conservé cette conviction face à toutes les erreurs, toutes les contradictions qui ont vu le jour, jusqu'à la fin. En appelant à une conscience renouvelée, il a gardé dans sa musique les vieux *topoi* expressifs, en en purifiant l'emphase ».<sup>5</sup>

La filiation Beethovénienne de Nono doit être comprise dans le sens d'une « authenticité révolutionnaire » selon les termes de Lachenmann. Car il y a à la fois filiation et ce que Heinz-Klaus Metzger a appelé *l'interdit de la régression*. Comment concilier cet aspect et la « structure nécessairement narcissique de l'utopie futuriste » selon laquelle le psychologue Michel Imberty peint le portrait de Luigi Nono ?

Or cela relève de la restauration Narcissique, dans la mesure où la plupart [des compositeurs contemporains] ont cherché, à travers ces engagements, d'abord à retrouver un sens à leur propre écriture, à leur activité de compositeur au sein de la société, dans la mesure où ils ont toujours refusé toute activité gratuite qui ne réponde pas à leur volonté d'être impliqués et investis : leurs œuvres les justifient de ce qu'ils sont dans leur identité primaire, mais bien de ce qu'ils rêvent ou s'illusionnent d'être aux yeux de leurs contemporains. La société leur fournit ces idéaux, et la justification de leurs œuvres passe par leur public, l'Autre est leur miroir. Même si, au regard de l'histoire et du bon sens, ils se sont parfois lourdement trompés ! D'ailleurs, très souvent, cette erreur les ramène inconsciemment à un narcissisme plus destructeur où de nouveau l'œuvre est leur unique double : c'est alors qu'elle enveloppe ce Soi indicible et immontrable, ce soi fragile dont l'identité est taradée par le temps intérieur vide. L'enveloppe de l'œuvre reste alors leur seule identité tangible [...].<sup>6</sup>

Ce portrait type du compositeur contemporain, dont Nono serait, selon Imberty, un « cas extrême », révèle toute la patho-logie qui s'est tissée dans le rapport entre les artistes et le monde ou disons, la société. Comment peut-on en arriver à un tel malentendu ? Tout tourne sans doute autour des projections particulières de l'écoute, c'est-à-dire autour de la notion de « public ». Imberty analyse ainsi « les déclarations définitives sur la sénilité des organisateurs de concerts, l'incurie des programmeurs de radio, le conformisme et la bêtise du public « bourgeois » » des années 50 :

---

<sup>5</sup> Helmut Lachenmann, programme du Festival d'Automne à Paris, 1985, p. 5.

<sup>6</sup> Michel Imberty, XXXXXXXp. 293.

Les avant-gardes ont souvent expulsé leur hantise interne de la mort par une identification projective destructrice à l'égard du « grand » public, leur « mauvais objet », alors que les quelques fanatiques suiveurs des dernières modes intellectuelles ou artistiques (il y en a toujours, quelles que soient les époques !) étaient parés de toutes les vertus d'ouverture d'esprit, de compréhension, d'intelligence et de raffinement en matière de jugement esthétique !

« Peu de lucidité en tout cela ! »<sup>7</sup> conclut Imberty, pour qui la relation de l'œuvre à son auteur relève de la « fonction narcissique ». Il déplore en outre que « la dérive vers des langages hautement formalisés a détruit ce lien de l'inexploré inconscient avec l'œuvre ».<sup>8</sup> « Le sérialisme et ses dérives », poursuit-il, « ne furent-ils jamais autre chose que cette illusion narcissique incapable de s'avouer à elle-même, ce désir de créer des œuvres singulières en un langage unique et indéchiffrable sauf pour les initiés véritables reflets sociaux du compositeur, œuvres vidées de tout autre sens que celui, pour leur créateur, d'être immortel à moindres frais, objets reflets d'un sujet lisse, parfait et indifférent, inaltérable au temps ? »<sup>9</sup>

L'analyse de Michel Imberty est reprise aujourd'hui *ad nauseam* par tout ceux qui voudraient bien réécrire l'histoire et ils sont nombreux. L'argument de la pathologie clinique comme syndrome de l'art moderne est sans doute extrêmement rassurant pour la masse silencieuse – ou de plus en plus bruyante – des détenteurs de la normalité. On sait par qui elle a été historiquement défendue : à la fois par Freud et par ceux qui brûlèrent ses livres. Mais on pourrait inverser complètement l'argument. Après tout, le comportement collectif, dans l'Europe du vingtième siècle, n'a pas vraiment fait la preuve de sa géniale équanimité. On ne peut pas charger les seuls artistes des tares d'une époque. *Erwartung* est une œuvre qui met en scène l'homme moderne, d'une manière qui nous paraît prémonitoire, mais qui n'est sans doute que le reflet d'une réalité intime bien antérieure aux événements à travers lesquels nous la jugeons. L'œuvre d'art tend un miroir à son temps, mais ce n'est pas seulement celui où se regardent les artistes.

Toute une époque a eu besoin de l'alibi de la modernité pour ne pas sombrer dans la dépression absolue. N'oublions pas que l'art dit « contemporain » a aussi été l'enjeu d'une forte propagande idéologique, quand il s'est agi de marquer une différence entre la *Musik* du réalisme capitaliste et celle du réalisme socialiste. L'exaltation de l'individu et l'expression « libérale » de sa créativité pouvait bien mettre en avant un peu de folie... Que signifie le sérialisme ? Et pourquoi a-t-il été *nécessaire* après la deuxième guerre mondiale ? En grande partie parce qu'il était *nécessaire* de penser à la reconstruction, parce qu'il ne restait plus de la grande culture européenne qu'un champ de ruine. *Der Mann ohne Eigenschaften*, cet « homme sans qualité », sans orientation, dont le langage « historique » et « naturel » traversait une crise sans précédent, a pu dépasser avec la série la forme de sa

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 287.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Idem*, p. 289.

désorientation et de son désarroi. Que le sérialisme transcende la téléologie tonale est une chose bien établie, mais qu'elle bouscule la dialectique horizontal-vertical, contrapunctique-harmonique pour aboutir à l'explosion de la sonorité pure (et cela que ce soit dans l'aphorisme Webernien comme dans le foisonnement du *Marteau sans maître*), cela est moins commenté. La « polyphonie linéaire » fustigée par Xenakis, cette grisaille statique, est pourtant le moment et le lieu de la musique où des chaînes moléculaires se brisent et où un nouveau terreau va permettre de multiples éclosions.

Alors la question se pose vraiment : n'y aurait-il pas eu mille fois plus de narcissisme pour les compositeurs à se complaire dans l'image rassurante d'une tonalité érigée en masque de la permanence historique, comme les architectes du saint empire ressassaient sur les façades les styles historiques de la grandeur des Habsbourgs au son des valse de Vienne ? La consigne sérielle, dont on a fait un tel épouvantail, était bien peu de chose à vrai dire, et elle laissait tout à réinventer en désignant un ouvert dans la trame de l'espace musical. Si vous n'avez que les règles de maniement de la série, vous n'avez pas grand chose, tout est à inventer, et c'est cela qui est essentiel. Que certains se soient perdus dans son insuffisance, cela est de tout temps et de tous les styles. Mais au moins avaient-ils senti la nécessité de « passer à autre chose » même s'ils n'avaient pas mesuré toutes les exigences de ce passage.

C'est d'autant plus étonnant de parler de narcissisme à propos de Nono que peu de compositeurs ont eu autant que lui le souci de l'autre. Il n'est pas anodin qu'il ait été fasciné par cette vieille formule espagnole, difficilement traduisible, « *caminante, no hay caminos, hay que caminar* » (c'est très proche de la phrase de Saint Exupéry : « Ce n'est pas dans l'objet que réside le sens des choses, c'est dans la démarche »). L'art était pour Nono une perpétuelle remise en cause, une mise en mouvement permanente, certainement pas un effondrement complaisant sur l'assurance de soi médiatisée par des fétiches stériles. D'ailleurs Michel Imberty lui-même cite Célestin Deliège, qui rappelle, dans sa somme sur la création musicale contemporaine, que « Nono, lui, était communiste par choix idéologique, mais [que] les impératifs doctrinaux du réalisme socialiste, il les avait refusés... Nono compositeur communiste n'a fait au public aucune concession. Il a écrit la musique qu'il voulait écrire en fonction d'une esthétique qu'il ne jugeait en aucune façon en contradiction avec une large audience qu'il désirait légitimement »<sup>10</sup>.

L'interprétation de Michel Imberty rend compte d'une façon tout à fait différente de cette « contradiction » :

L'auto exclusion de l'avant-garde garantit une liberté créative fantasmatique qui contribue à la croissance de l'illusion d'omnipotence narcissique aussi bien vis-à-vis de soi que de la société à laquelle l'œuvre est *liée*.

---

<sup>10</sup> Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*. Bruxelles, Mardaga, p. 751, cité par Michel Imberty, *op. cit.*, p. 293 – 294.

Et cette tension rend compte aussi bien de l'exceptionnelle originalité de l'œuvre de Nono, en même temps que de ses impasses et de son échec tragique au regard de l'histoire. Car le compositeur ne trouvera pas de solution à cette contradiction inhérente à son besoin de restauration narcissique à la fois dans une œuvre ascétique, intellectualisée, auto-justifiée par l'unicité d'un langage incroyablement novateur et prophétique des temps nouveaux, et dans le refus de ces mêmes idéologies intellectualistes qui, chez tant d'autres compositeurs de l'époque servent d'alibi à une philosophie conservatrice de l'art ; contradiction aussi entre le rejet violent de cette avant-garde trop élitiste à son goût, et l'adhésion totale à l'idéologie du communisme et du progrès de l'humanité qui s'accomplira par l'art des masses censé alors lui apporter la reconnaissance sociale qui garantisse le « contrat narcissique ».<sup>11</sup>

La question qui reste en suspend est celle du jugement de « l'échec tragique de Nono face à l'histoire ». Quelle est donc cette histoire qui fait de l'œuvre de Nono un échec ? N'y aurait-il pas au contraire un échec de « l'histoire » devant Nono ? En tout cas un échec de cette « histoire » qui a proclamé sa propre fin... La race des « quelques fanatiques suiveurs des dernières modes intellectuelles ou artistiques » est sans aucun doute en voie d'extinction, et ce n'est certes pas l'évolution actuelle des programmes de festival, de radio, ou de concerts qui va la ressusciter. Mais il en est des esthètes comme des poètes : il n'y a pas besoin d'école pour les (dé)former ! Retournons le verdict : la musique de Nono ne comble pas l'attente narcissique de l'auditeur « post-moderne ». Elle ne lui renvoie pas une image rassurante de l'auto-suffisance de sa médiocrité. Bien au contraire : elle pose des repères pour aller vers la magnificence de l'être, à une époque qui préférerait se complaire dans les oripeaux de son propre néant. S'il y a un échec, c'est l'échec de la société contemporaine à reconnaître la réalisation de son génie.

Au fond Michel Imberty n'écrit-il pas lui-même :

La seule chose que puisse donc dire une psychanalyse appliquée à la musique, comme la seule chose que puisse dire toute philosophie de la musique, c'est ce sens qu'elle prend pour nous, c'est-à-dire ce sens qui s'étaie par rapport à ce que nous acceptons ou refusons de nous-mêmes à un moment de notre vie, à une époque de notre histoire collective.<sup>12</sup>

Nono lui aussi n'avait-il pas pressenti, dans une conférence prononcée à Genève, en 1983, après que la partition criante de révolte des *Guai ai gelidi mostri* ait infirmé radicalement l'engouffrement en soi-même de *...Sofferte onde serene...*, la racine du malentendu :

Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même. C'est une répétition qui devient académique, conservatrice, réactionnaire. [...] on aime écouter toujours la même chose, avec ces petites différences qui permettent de démontrer son intelligence.<sup>13</sup>

Ce que Nono dénonce là, c'est la position narcissique de *l'auditeur* contemporain, qui s'érige en juge avant d'avoir éprouvé l'œuvre, ou peut-être même avec l'objectif inavoué de se dispenser d'avoir à éprouver l'œuvre, comme on se dispense de toute

---

<sup>11</sup> Michel Imberty, *op. cit.*, p. 294-295.

<sup>12</sup> Michel Imberty, *op. cit.* p. 308.

<sup>13</sup> Luigi Nono, « L'erreur comme nécessité », in *Revue Musicale Suisse*, 123, 1983, p. 270, cité par Jurg Stenzl, « Le nouveau Luigi Nono » <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1987nono/086.htm> (sept 2008)

compassion pour le mendiant rebaptisé en SDF, en se contentant de ne pas le voir. Les conditions pour qu'un public soit « grand » sont-elles réunies dans notre société anesthésiée par la consommation et lobotomisée par les médias ? Cette « écoute des autres », qui devrait être la condition même de toute socialisation, n'est-elle pas annihilée aujourd'hui par une forme assez peu subtile de « dictature de l'audimat », « dictature de l'audimat » qui n'est autre chose pour la société post-industrielle que ce que fut la « dictature du prolétariat » pour la société industrielle ? Dès lors, on comprendra aisément que « le grand public », tel que le marketing culturel peut le cerner, n'est pas une cible pour un artiste authentique. Il s'adresse à un public authentique, qui accepte une expérience dont l'altérité n'est pas contrôlée.

Quand on lui demande quelle trace la pensée sérielle a laissé dans son écriture, Lachenmann conclut ainsi sa réponse : « [...] le problème créatif n'est pas de découvrir un nouveau son ou une nouvelle disposition des sons, mais d'activer, de faire fonctionner un nouvel *aspect* du son [...]. Le travail du compositeur est de créer un contexte qui puisse rendre [le son] de nouveau intact, intact sous un nouvel aspect »<sup>14</sup>.

## Le petit bruit de l'allumette.

Dans son opéra *La petite fille aux allumettes*, Lachenmann donne un exemple saisissant de cette « réactivation » du potentiel sonore. Loin, très loin des bruits de manifestations et des vociférations révolutionnaires, Lachenmann concentre sa musique sur le bruit de l'allumette de la petite fille, un tout petit bruit, qui provoque une toute petite flamme bien incapable de la réchauffer, et qui est déjà chargé, dans le conte d'Andersen, d'une terrible signification sociale. Et ce bruit se superpose, dans le souvenir de Lachenmann, et dans la dramaturgie de l'opéra, avec celui d'une autre allumette, jetée par une autre petite fille qui fut son amie d'enfance et qui dans la mouvance d'*action directe* commit un attentat qui provoqua la destruction d'un centre commercial. Dès lors ce petit frottement anodin de l'allumette se charge d'une connotation et d'une *aura* bien particulière. La faible force d'un minuscule frottement devient le foyer d'une violente déflagration. La texture dramaturgique de l'Opéra est métaphorique d'une conception de la musique qui ne la limite pas à un simple énoncé sonore sans substance.

H. L. Quand j'ai écrit mon opéra, «La petite fille aux allumettes», j'ai imaginé la musique comme une situation météorologique. C'est une autre philosophie du son, le son comme événement naturel.

A. G. Pourquoi, d'après-vous, votre musique suscite-t-elle autant de réactions, parfois autant d'agressivité et de rage ?

H. L. Il y a différentes explications. Pas mal de gens ont d'abord dit que ce n'était pas de la musique. Et je réponds toujours que c'est le plus grand compliment que l'on puisse me

---

<sup>14</sup> Helmut Lachenmann, *op. cit.*, p. 8.

faire. (Sourire) Je ne peux aller dans aucun restaurant, ascenseur ou salle d'attente sans entendre sans arrêt de la musique. C'est la catastrophe de notre monde...

Selon moi, s'il ne veut pas être superflu, chaque compositeur doit essayer de redéfinir l'idée de la musique. J'ai dit il y a longtemps dans une conférence que la musique était morte. Pour moi ce n'était pas un message déprimant, mais joyeux. Cela veut dire qu'à partir de ce constat, nous avons la responsabilité de redonner vie à la musique. A l'heure où tout est standardisé, formaté, il faut redéfinir sans arrêt les choses, c'est la seule raison d'être de l'art. Tout n'est que divertissement. On consomme la musique, on la dévore jusqu'à en devenir ivre : techno, Mozart, Wagner... C'est devenu un service, une magie disponible que l'on peut acheter avec un disque. Mais si vous allez à un concert où l'on joue du Stockhausen par exemple, vous devez non seulement redéfinir la musique, mais aussi votre rapport à elle, vous redéfinir vous-même et élaborer votre propre échelle de valeurs. C'est une provocation, au sens d'une invitation à ouvrir son cerveau, son coeur et son expérience. C'est ce que j'appelle « l'expérience existentielle de la musique ».<sup>15</sup>

Cette « expérience existentielle » est évidemment une notion centrale. Elle est irréductible à toute autre forme d'expérience. Il est très important, il faudrait dire urgent, de comprendre comment dans un univers de permanentes frictions, la pulsion de vie et la pulsion de mort sont devenues si proches. Car c'est cela, au fond, que nous dit le petit bruit de l'allumette.

## Retournement de la situation idéologique.

Il y a ceux qui analysent l'incapacité de la musique contemporaine à pénétrer le marché de masse comme un échec, et il y a ceux qui y voient au contraire la preuve que cette musique a gardé intact tout son pouvoir de subversion. Serait-on passé d'une *esthétique de l'adhésion*, articulée par le génie romantique et la figure mariale de la diva à une *esthétique de l'aversion* ? Au fond, même les mouvements de musique dits « populaires » comme le Rock ou plus récemment le Punk avaient des velléités révolutionnaires qui se sont avérées parfaitement solubles dans le système du marché de masse. Ce qui a résisté dans la musique contemporaine, c'est précisément son côté « savant ». Depuis le moment où Cocteau a traité Schoenberg de « musicien de tableau noir », la musique contemporaine a pris en charge symboliquement cette figure intellectuelle, ajoutant à l'ésotérisme héréditaire de l'écriture musicale celle de l'équation mathématique puis celle encore de la haute technologie. Née dans un temps qui arrivait, au moins partiellement, à comprendre la nécessité d'un « progrès », qu'il soit scientifique ou social, la musique « contemporaine » se trouve très sérieusement décalée dans une époque qui fait de l'éradication de l'intellectualité le *must* du comportement humain. Dès les années soixante, Hanna Arendt avait pressenti la « crise de la culture » dans l'avènement du Kitch et dans la volonté d'une partie des intellectuels de s'affranchir du problème de la valeur esthétique et même de la valeur tout court. Helmut Lachenmann rappelle qu'« un personnage comme Heinz-Klaus Metzger avait pris position contre Nono et, à la

---

<sup>15</sup> Helmut Lachenmann, interview avec Anne Gillot, <http://www.crfj.ch/travaux/documents/AnneGillot.interview.pdf> (sept 2008)

catégorie de « responsabilité » si importante pour Nono, opposait la « frivolité » comme catégorie vraiment subversive. Au lieu de la « révolution », la *frivolution* ! » Et Lachenmann d'ajouter : « Voilà le bourgeois cliquetant avec ses chaînes »<sup>16</sup>.

Mais peut-on encore sérieusement parler de la bourgeoisie comme d'une classe ? L'esprit bourgeois ne s'est-il pas dilué dans l'ensemble de la population, en même temps que le « prolétariat » devenait une catégorie privilégiée face au chômeur ? Que signifie le concept de « classe ouvrière » dans une société de consommation ? L'ouvrier, c'est celui qui fait une « œuvre », si minime soit sa participation. Mais l'ouvrier tend à disparaître dans la « société de service », c'est-à-dire la société des « *servus* », des serfs, des esclaves. Car il n'y a plus d'œuvre à faire, mais seulement des produits à consommer. C'est la grande victoire de la tétine.

La musique demandée par une telle société est une musique de l'*eros* permanent. Elle est parfaitement mimétique d'une érection sans fin, dopée au Krack ou au Viagra. Ce déferlement de *libido* musicale pourrait s'accompagner de la levée des inhibitions. C'est tout l'inverse qui se produit. Car il ne s'agit pas de construire la curiosité d'une écoute mue par l'intérêt musical, mais de syntoniser des consciences sur un mot d'ordre conforme aux intérêts financiers. Dès lors, la répétition des gestes libérateurs désamorçés devient un rituel d'enfermement. La musique, au lieu d'être ce « langage universel », devient un marqueur d'appartenance de classe, que le clivage soit générationnel ou social. En fait, à ce stade, elle n'est déjà plus « musique ». Elle se limite à une fonction de signal sonore. L'important, c'est qu'elle aie encore « l'odeur et le goût » de la musique. Mais sa fonction de marqueur (de marque) est devenue primordiale. En quelques secondes, l'auditeur doit se *reconnaître*, et les vecteurs du style sont en effet omniprésents dès les premières secondes (et constamment dans la suite).

La « musique contemporaine » est donc devenue une musique où les contemporains ne se reconnaissent pas. Le seul fait d'avoir un seul vocable pour la désigner montre assez combien l'extraordinaire diversité des styles que le terme recouvre est renvoyé à un stylème symbolique. On aime ou l'on n'aime pas la musique contemporaine. Cela dispense de la connaître. Au mieux elle entre dans le patrimoine, et à ce titre bénéficie d'un esprit de sauvegarde. Mais la musique vraiment contemporaine, celle du vingt et unième siècle, tout concourt à la rendre inexistante, et la meilleure manière d'y parvenir est de grossir ses marques d'intellectualité, pour mieux l'exclure, ou de lui imposer la comédie du néo, pour mieux la liquider.

---

<sup>16</sup> Helmut Lachenmann, « Des paradis éphémères », *op. cit.*, p. 5.

## La résistance par le réel

La série de pièces pour vidéo, bande électroacoustique et instruments intitulée “fenêtres du temps” essaie de mettre en avant cette rencontre de l’écriture musicale et de la conscience de la temporalité du monde. La première est le résultat d’une expérience : faire une musique *réellement* avec les sons enregistrés depuis chez soi. *De ma fenêtre*, comme son titre l’indique, fait ce pari qui est aussi un reportage, mais un reportage sans itinéraire si ce n’est à travers le montage du temps. C’est en quelque sorte la démonstration expérimentale d’un théorème d’isotropie selon lequel tous les aspects du monde sont présents en tous les points du monde. Ce théorème d’isotropie est fondamental : c’est la même hypothèse qui veut que chaque auditeur ait la faculté de trouver dans sa propre expérience les éléments dont la scène auditive lui est présentée par un compositeur. L’universel du musical est à ce prix. Que tous les éléments pour une analyse du monde soient à portée de la main, c’est sans doute aussi cela la leçon de *De ma fenêtre*. Il y a dans cette pièce une présentation permanente du conflit, bien au-delà du moment où celui-ci s’exprime dans les rapports entre des êtres humains. Cette jeune femme qui crie à la fenêtre pour faire baisser la musique car elle « ne peut pas travailler » reçoit comme réponse un « ta gueule » qui montrent que le niveau sonore de ses vociférations n’est pas apprécié lui non plus. La prise de possession de l’espace sonore est un acte aussi important anthropologiquement que peut l’être, somme toute, celui de n’importe quel territoire. L’anecdote n’est pas ici prise pour elle-même, ni pour ce qu’elle dit du réel, mais parce qu’elle *est* le réel. Il n’y a pas de fiction, et pourtant tout ce réel peut aussi bien sonner « fictif ». Le dispositif lui-même, qui mêle aux sons et aux images captées de l’univers quotidien, le jeu du violoncelle, et l’image « réelle » du (de la) violoncelliste sur scène, énonce un conflit, entre le sonore et le visuel peut-être, entre le temps réel et celui, différé, de la bande, entre l’élément naturaliste et l’élément culturel. Le violoncelle se comporte dans la pièce en constante *mimesis* avec l’univers qui l’environne. Et à la fois il joue toujours une réinterprétation dans la technique instrumentale des effluves sonores qui parviennent à ses oreilles. Il mime, ce faisant, le récit permanent que nous nous donnons du monde, notre propre difficulté à l’appréhender, à l’incorporer, à en intégrer, mentalement, tous les aspects. Qu’il y ait, dans le monde bruyant qui est le nôtre, une propension au débordement, c’est sans doute ce que relève la dernière partie de la pièce. Le dernier son est un souffle du violoncelle. Sans lui, le monde est livré au nihilisme et à la destruction. Ce souffle, réalisé avec un archet préparé, émerge du cataclysme assourdissant désormais à l’horizon. Il ne résout rien, il demeure, et signale par là même que le vacarme qui le masquait, lui, est passé...

Il y a une vision du conflit comme déchaînement historique des éléments, ressemblant à une sorte de gros orage. Pourtant, ce n’est pas sous cette forme que le conflit se manifeste avec le plus de force. Il est aujourd’hui difficile de faire la moindre

prise de son sans que n'émerge de la scène sonore, en dessous des chants des oiseaux, l'explosion des moteurs, terrestres ou aériens. C'est le témoignage le plus immédiat de la permanence de la guerre que notre époque fait au monde. La troisième pièce du cycle, *...and the Pursuit of Happiness...*, fait directement référence au conflit armé, à partir d'images de la deuxième guerre du golfe captées sur la chaîne américaine CNN. On peut y voir aussi une version de *De ma fenêtre*, tournée non pas depuis un appartement de l'est de Paris, mais depuis une vieille ferme dans la vallée de la Vézère. Cette pièce est plus particulièrement consacrée à notre rapport avec la médiatisation du réel opérée par la télévision. L'interrogation initiale porte autant sur le "télé", c'est à dire la capacité de "vivre à distance" que sur la vision et sa distorsion. La première image télévisuelle présente dans la pièce montre l'avancée d'un char américain entrant dans le territoire irakien. C'est un « travelling » étrange, une caméra embarquée filmant devant elle une silhouette de char se transformant quasiment en « plan fixe » dans l'immobile paysage du désert. Cette scène est d'autant plus incroyable qu'elle a été diffusée pendant de longues minutes en direct sur la chaîne, dont le format habituel ne laisse à un même plan que quelques secondes d'existence. Cette scène fantasmatique, celle d'une pénétration « en territoire ennemi », est évidemment lourdement instrumentée, en termes d'appareillage militaire, mais aussi médiatique. Elle démontre l'incroyable agrégation des milliers de téléspectateurs américains « rivés » à leur télévision, et transportés dans la peau d'un de leurs soldats sur le front, comme si la distance entre un film de guerre et la réalité n'existait plus. Paradoxalement, la captation des consciences opérée par le petit écran a comme corollaire une forme absolue d'impuissance à agir. Car le déferlement de violence médiatique permanent met le spectateur en situation de *consommation* d'une aventure qu'il n'imagine pas pouvoir vivre et pourtant qu'il vit mentalement d'une façon parfaitement passive.

*“...and the Pursuit of Happiness...”*. Le titre de la pièce fait référence à cette quête de l'intrigue qui cloue le spectateur d'un film ou le lecteur d'un roman au récit qui lui est fait. C'est également une citation d'un célèbre passage de la déclaration d'indépendance des États Unis qui a été largement commenté. La mise en évidence du conflit entre l'affichage idéologique « idéal » (« Nous tenons pour allant de soi ces vérités, que tous les hommes ont été créés égaux, qu'ils ont été pourvus par leur créateur des mêmes droits inaliénables, et que parmi ces droits, il y a la vie, la liberté et la recherche du bonheur »), et la conduite des affaires « réelles » enlève toute crédibilité au discours. C'est cette violence qui est faite au monde et à notre esprit par les castes dominantes de l'empire du moment. La duplicité de tout discours qui vient de l'idéologie est probablement le lieu, au sein même du langage, du pire des conflits, qui tient à l'attribution devenue impossible d'une valeur de vérité aux mots. Il n'y a d'acte artistique digne de la pensée aujourd'hui que dans la dénonciation absolue de cette duplicité. Et pour cela, le langage de l'art ne

peut plus se contenter de mettre son sens dans des mots qui stipulent une faillite morale sans précédent. L'essence du conflit s'enracine dans la dépossession du langage, dans les perversions de propagande qui ont mené à une catastrophe éthique sans précédent. Et si les artistes cherchent les éléments de nouvelles formes, c'est d'abord pour échapper à l'enfermement « à l'intérieur de soi » que signifierait la soumission au flux. Casser, décaler, créer par un nouveau sens de l'espace d'autres perspectives, une autre manière de se voir en train de voir. C'est aussi cela que décrivent les quatre pièces des *Fenêtres du temps*.

« Être l'écho de son temps », ce slogan romantique a été repris par le futurisme moderne. Les fenêtres que nous ouvrons sur le monde et la manière dont nous acceptons de recevoir la réalité artistique sont deux signes d'un état de conscience, et d'une capacité à assumer la condition contemporaine. Tout reste sinon devant nos yeux et devant nos oreilles un signe de la mort, ou de sa servante fidèle : la nostalgie. Le temps réel est celui du conflit. Et le conflit manifeste sa présence dans les œuvres dès lors que les artistes ne se laissent pas soumettre par la connivence facile d'un langage facile. Autant dire que de tels moments sont rares et sont bannis de toute force par l'ensemble des factions conservatrices toujours majoritaires dans la société. Le discours intellectuel dominant voudrait instaurer le refus d'entendre comme passeport de « l'honnête homme ». Les œuvres, elles, laissent éclater au grand jour la terrible médiocrité qui manque toujours de les engluer. Car elles n'ont pas d'autre recours, à un moment, que de désigner leur négation. Sinon, elles sont condamnées au plus parfait silence : celui de la mort, c'est-à-dire le projet effectif qu'ont pour elles les structures socialisées de l'art. Ce risque, il est permanent et nos sociétés hypermédiatiques sont peut-être les pires ennemies de l'avènement du réel, du fait même de leur aveuglement sur la nature de la médiatisation.

Dès lors, la nature même de l'engagement artistique ne peut pas s'exprimer aujourd'hui de la même manière qu'hier. Ce qui pouvait facilement et commodément s'assimiler à des conflits entre groupes sociaux, entre intérêts économique-religieux divergents, est plongé aujourd'hui dans la plus grande confusion. Cette confusion est évidemment un écran de fumée pour mettre en place les systèmes politiques les plus répressifs et les outils de contrôle social les plus efficaces. L'ennemi, aujourd'hui, est dans votre salon. Il est peut-être assis à côté de vous. C'est même peut-être vous, c'est-à-dire, en vous, cette pensée qui n'est plus votre pensée. L'engagement politique moderne ne doit-il pas alors passer de la perception de l'altérité au bouleversement de soi ?