
LE LABORATOIRE DU VIDE

Réflexions pour une musique post-moderne (1)

Aldo BRIZZI

Le sérialisme me met mal à l'aise ; je ne pense pas à la tonalité ; la musique aléatoire m'échappe.

Mais toi, tu trouves facile d'écrire de la musique ?

G. Ongaro

Au seuil des années 80, la situation de la composition musicale sérieuse a subi un changement brusque, imprévisible quelques années auparavant : elle est sortie de l'impasse et de la léthargie créatrice qui caractérisait les années 70. Une fois hors du tunnel, on se trouvait bien loin des avant-gardes, de l'époque héroïque des batailles darmstadtaines, des absolutismes, du radicalisme technique, linguistique, idéaliste. Tout cela est maintenant considéré avec un détachement voilé, et l'on a conscience que la poudre immatérielle du temps nous a déjà confié les œuvres les plus importantes, les chefs d'œuvre incontestables, et débarrassés d'un nombre infini de contre-façons, d'échecs, d'œuvres imparfaites qui, toujours, mettent en mauvaise lumière, auprès des contemporains les plus ignares, les expressions les plus hautes qui signent une époque. Les meilleures d'entre elles ont conflué vers ce fleuve au cours irréversible, l'Histoire, preuves de l'irrévocabilité même de ce temps.

Une prémissse s'impose : presque tous les protagonistes de cette époque travaillent encore de nos jours. Mais chacun d'eux a abouti à un approfondissement intérieur tout à fait personnel, signe de temps plus matures. Nono, Stockhausen, Xenakis et d'autres sont bien loin des tribulations esthétiques en quête d'identité, impétueuses, exubérantes, polémiques, si typiques des forces naissantes. Celles-ci ont tendance à déployer plus d'énergie créatrice pour la recherche d'un

I) Ce bref regard sur la situation de la nouvelle musique en Europe a été écrit à la demande de la revue *Coloquio-Artes* de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne en 1982, grâce à l'aimable autorisation de laquelle il est repris ici.

aspect autonome, et sont tout naturellement conduites vers l'extension plutôt que vers « l'intention ». Cette expansion comporte une régénération prospective, et là entrent en jeu des intérêts qui dépassent les cas singuliers : le goût d'une musique nouvelle qui puisse s'affirmer avec force implique une vaste structure sociale qui se soumette la mondanité, la critique, le monde de la publicité et celui de la culture ; pour cela, le florilège des idées nouvelles, sans distinctions ou sélections naturelles, s'attache d'ordinaire à ceux qui, à tort ou à raison (le temps et les trajectoires personnelles le montrent), revendiquent une même conception artistique.

Nous parlerons ici surtout des groupes qui se sont formés en Allemagne et en Italie. Les attitudes ne diffèrent guère de celles qu'adopte chaque nouveau courant pour procéder à une mise à jour du langage. En premier lieu, refus total des expériences de la génération précédente ; une fois embrayé le mécanisme du contre-courant, on passera rapidement de la « mort de l'œuvre » à la « mort des avant-gardes », de la « provocation du public » à la « nostalgie des applaudissements », pour aboutir, dans cet *à rebours* (2) à la recherche de modèles toujours plus anciens, au « nouveau romantisme » puis aux « néo-galants ». La musique devient un catalogue de situations musicales glanées ça et là chez Haydn ou Berg, Chopin ou Debussy.

Voilà la description objective de la pensée compositionnelle au seuil de l'ère post-moderne. En réalité, il est bien plus difficile de la situer vraiment. D'un point de vue purement critique, il est peut-être possible de renverser simplement les positions des protagonistes, pour démontrer que les cas intéressants ne sont rien, fût-ce sous une forme elliptique et un peu indécise, qu'une conséquence directe, sinon simplement le point d'aboutissement des consciences les plus radicales et les plus tourmentées de la génération précédente. Mettre en lumière de tels processus signifierait articuler une étude systématique menée dans l'esprit d'une enquête musicologique, que nous ne voulons guère aborder ici. Les raisons pour cela : il me semble plus intéressant pour le moment, et plus passionnant, d'assister comme témoin à la genèse du mouvement, aux discussions entre les compositeurs sur les évolutions de leur patrimoine esthétique, avant que d'en analyser la cristallisation historique.

Une autre raison (et qui valide fortement la première) : ma propre position d'observateur est faussée, puisqu'il m'est impossible d'analyser ce *status nascendi* avec le détachement nécessaire, étant moi-même impliqué dans ce mouvement en tant que « jeune compositeur » (3). Le filtre à travers lequel nous réfléchissons sur les choses transforme les multiples interprétations, les niveaux de lecture divers qui se complè-

tent, se recoupent, s'excluent. Mais il n'existe qu'un angle qui permet de ne voir qu'une seule face d'un objet. Mon point de vue est digne de foi seulement si on le considère comme provenant de l'intérieur de la matrice esthétique qui a produit ce changement décisif au seuil du mouvement post-moderne.

L'histoire des dernières décennies est l'histoire de l'appropriation du vide à l'intérieur de la musique. Plus on s'en approchait, et plus la peur d'une fin (la confiance dans l'Idéalisme absolu : synthèse entre signe et *logos* — c'est-à-dire l'esprit de conservation) cachait ce vide à la volonté (la conscience). Boulez représente le premier cas-limite : la perfection du sérialisme intégral ne laisse pas de place à autre chose ; chaque phénomène latent est annulé, l'aura remplacée par la clarté technico-formelle parfaite de l'œuvre. L'aléatoire, représenté surtout par la figure de Cage et quelques autres Américains, aboutit à des surfaces lisses, privées de contrastes, en une alternance indifférente de sons et de silences ; en théorie tout est prévisible puisque tout peut arriver. La musique négative enfin (Clementi, Schnebel, Donatoni, Kagel), bien qu'avec des variations très diverses, refusait la dialectique linguistique, même comprise comme « négatif tonal » (à la manière des structuralistes), et refusait donc la synthèse entre signe et *logos* dans un pur avènement sans temps et sans forme, incitant beaucoup à conclure sur une « mort de l'art ».

L'appropriation du vide a poursuivi sa progression inéluctable et irréversible avec des compositeurs plus jeunes, malgré parfois leurs propres résistances. Ferneyhough, par une régénération structurelle impressionnante, prévient encore la rédaction, mais annule l'œuvre de l'intérieur, à travers un perfectionnement incontrôlable : ses partitions se situent toujours à la limite des possibilités de l'interprète. Cette limite est franchie si l'exécutant se concentre sur une tentative de dépassement du fragment qu'il vient de jouer : dans cette transcendance s'insinue le silence, acquérant un caractère accidentel typique du vide. Les trames sonores de Sciarrino aboutissent à l'organisation précieuse de phrases sonores suspendues sur le silence, et dont le tracé errant produit une ligne poétique inattendue. Revient aussi l'utilisation exclusive des instruments classiques ; d'une part, les timbres s'inscrivent dans un art de l'illusion (on emploie uniquement les harmoniques aux cordes, le souffle seul pour les instruments à vent), d'autre part, on assiste à l'exaltation des vertus techniques des instruments, ceux que nous a légués la tradition. Il y a même là, cachée, une confiance subtile dans les processus formels traditionnels, retours fugaces vers les secrets des temps anciens. Mais au fond, les nébuleuses de timbres, les pous-

2) En français dans le texte.
3) Aldo Brizzi, compositeur et chef d'orchestre, est né en 1960. Il a travaillé avec Aldo Clementi, Niccolo Castiglioni, Brian Ferneyhough, suivi les Cours d'été de Darmstadt de 1982 à 1984 et effectué un stage dans l'Atelier de recherche instrumentale à l'IRCAM en 1984/85. Brizzi a fondé le *Nuovo Ensemble Italiano*, et donné des séminaires de composition à la Fondation Gulbenkian en 1983, à Darmstadt et à l'Université de Tel Aviv en 1986. Parmi ses œuvres citons *Objet d'art* (1980) pour flûte et 8 cordes, *Mirtenlied* (1982) pour flûte et harpe, *Il libro dell'interrogazione poetica* (1984) pour 6 percussions et 9 instruments, *The smallest mustard seed* (1986) pour 12 voix solistes ; *Mi Ha Sefer...* (1986), pour saxophone, percussions et bande magnétique. (N.d.T.)

tent, se recoupent, s'excluent. Mais il n'existe qu'un angle qui permet de ne voir qu'une seule face d'un objet. Mon point de vue est digne de foi seulement si on le considère comme provenant de l'intérieur de la matrice esthétique qui a produit ce changement décisif au seuil du mouvement post-moderne.

L'histoire des dernières décennies est l'histoire de l'appropriation du vide à l'intérieur de la musique. Plus on s'en approchait, et plus la peur d'une fin (la confiance dans l'Idéalisme absolu : synthèse entre signe et *logos* — c'est-à-dire l'esprit de conservation) cachait ce vide à la volonté (la conscience). Boulez représente le premier cas-limite : la perfection du sérialisme intégral ne laisse pas de place à autre chose ; chaque phénomène latent est annulé, l'aura remplacée par la clarté technico-formelle parfaite de l'œuvre. L'aléatoire, représenté surtout par la figure de Cage et quelques autres Américains, aboutit à des surfaces lisses, privées de contrastes, en une alternance indifférente de sons et de silences ; en théorie tout est prévisible puisque tout peut arriver. La musique négative enfin (Clementi, Schnebel, Donatoni, Kigel), bien qu'avec des variations très diverses, refusait la dialectique linguistique, même comprise comme « négatif tonal » (à la manière des structuralistes), et refusait donc la synthèse entre signe et *logos* dans un pur avènement sans temps et sans forme, incitant beaucoup à conclure sur une « mort de l'art ».

L'appropriation du vide a poursuivi sa progression inéluctable et irréversible avec des compositeurs plus jeunes, malgré parfois leurs propres résistances. Ferneyhough, par une régénération structurelle impressionnante, prévient encore la rédition, mais annule l'œuvre de l'intérieur, à travers un perfectionnisme incontrôlable : ses partitions se situent toujours à la limite des possibilités de l'interprète. Cette limite est franchie si l'exécutant se concentre sur une tentative de dépassement du fragment qu'il vient de jouer : dans cette transcendance s'insinue le silence, acquérant un caractère accidentel typique du vide. Les trames sonores de Sciarrino aboutissent à l'organisation précieuse de phrases sonores suspendues sur le silence, et dont le tracé errant produit une ligne poétique inattendue. Revient aussi l'utilisation exclusive des instruments classiques ; d'une part, les timbres s'inscrivent dans un art de l'illusion (on emploie uniquement les harmoniques aux cordes, le souffle seul pour les instruments à vent), d'autre part, on assiste à l'exaltation des vertus techniques des instruments, ceux que nous a légués la tradition. Il y a même là, cachée, une confiance subtile dans les processus formels traditionnels, retours fugaces vers les secrets des temps anciens. Mais au fond, les nébuleuses de timbres, les pouss-

sières sonores de Sciarrino sont gelées au-dessus du silence : le vide ne s'immisce guère dans le matériau, mais entoure la composition même, dont l'agencement est privé d'un corps sonore ; les échos reproduisent les spectres, les harmoniques supérieurs.

Le point culminant de la dissociation entre l'intentionnalité d'une musique qui repose sur une foi quiétiste en elle-même, et un résultat concret qui se résout dans l'exact contraire est représenté par Rihm, qui n'est pas par hasard le chef de file reconnu des néo-romantiques allemands, même s'il s'est peu à peu détaché d'eux. Ses positions esthétiques tendent à mettre en évidence une continuité avec la Tradition, et non sa négation ou sa défaite ; sa musique est un flux incessant d'images, de lieux communs, d'apparitions de moments sonores appartenant à la tradition symphonique du romantisme tardif en *Europe centrale*, souvent portés jusqu'au paroxysme. Mais juxtaposer de telles situations musicales privées d'une quelconque fonction signifie créer le vide. Et l'inconscience de l'avoir créé. De nos jours, les jeunes compositeurs sont fascinés par le culte de l'éphémère et de la vanité, parmi les restes (les fragments) d'une civilisation qui repose ses propres certitudes sur l'Idéalisme absolu. Opérer sur un monde de valeurs irrémissiblement perdues signifie travailler dans l'inconscience absolue de l'absolue défaite.

Notons un motif récurrent : la velléité. Chaque travail sur le matériau gravite dans un éloignement sidéral des valeurs (ou des contre-valeurs) ; il s'opère exclusivement en relation avec les états d'âme, les expériences, les souvenirs personnels de l'artiste. Chaque aspect est désensibilisé, le vide non seulement gagne le silence, mais la musique, comprise comme absence.

Les définitions mêmes des néo-romantiques, néo-expressifs et autres ne sont que des masques supplémentaires de ce procédé (aussi contradictoire qu'inéluctable, comme nous l'avons vu) d'endiguement de la course vers la paralysie, vers la glaciation de l'esprit de conservation, conçu comme une désillusion imperturbable. Opération inversement proportionnelle : plus on tend à s'approcher des objets désirés, à caresser, choyer, flatter les ombres du passé (refoulement du présent qui relève d'un complexe oedipien non résolu), à se réclamer de situations linguistiques passées, et plus on s'éloigne de l'objet réel de cet amour : la *Romantik*, celle qui, héroïquement, sombre en un tourbillon d'interrogations existentielles.

Plus on caresse des formules syntaxiques d'un « effet » sûr (précisons : non seulement les références *tout court* (2) aux auteurs mythifiés, mais aussi des constructions musicales

4) En français dans le texte.

indulgentes, qui, en apparence, montrent une confiance dans les notions recyclées d'un savoir positif, ou des « galantries »), et plus l'œuvre devient anesthésiée.

Un danger se profile alors : l'impression qu'une telle musique obéit à la prévisibilité, que l'étincelle divine, que l'émotion en est absente.

Le risque sous-tend notre parabole critique : se précipiter dans le vide est la destinée de notre moment historique, et chaque création qui constitue une avancée dans ce sens a sa raison d'être, par delà son apparence esthétique. A partir du moment où des mécanismes que l'on ne soupçonnait pas sont mis en lumière, les règles du jeu sont modifiées, changeant le critère d'observation ; l'acceptabilité d'un phénomène est déterminée par le danger de se trouver déjà à l'arrière-garde, qu'un défaut empêche soudain la vision de tous les autres aspects : être démodé (ce n'est pas par hasard que le kitsch de nos jours est *toujours* déjà démodé). Là, l'*inconscience* a été cultivée et l'on a contemplée, avec la conscience de l'inconscience, les points de référence historiques. Quand cette conscience advient, beaucoup de choses changent. De nos jours, ère post-moderne, l'incapacité de contrôler ce processus, le simple abandon à des situations sans évolution possible est synonyme d'opérations inutiles, de mauvaise musique (qu'il s'agisse d'erreurs ou de mauvaise foi). L'avortement de produits artificiels excédentaires n'est guère intéressante.

Pour cela, je me sens loin de ces groupes déjà solidement formés.

Nous sommes en mesure d'allumer et de faire resplendir tout ce qui est possible, mais la flamme vive ne nous est pas donnée. Ainsi, il nous est impossible d'anéantir de manière simple, afin de pénétrer, au-delà de ce que nous avons anéanti, en d'autres sphères.

Paul SCHEEBART

Ma musique est fondée sur la *conscience* du vide, et elle est construite sur lui.

Je conçois le son comme plongé dans une atmosphère d'échos, de murmures, une dilatation insaisissable de fragments qui se réfractent à la surface du temps, me référant à un son essentiellement dépouillé, émergeant du silence. Mais mes flots sonores, je les comprends comme allusions et non comme des événements isolés.

Chaque moment se situe au centre (illusoire) de la composition, en un jeu hasardeux et accidenté entre silences (vides de mémoire) et suites trompeuses de figures. Le texte devient prétexte. Les fragments se trouvent dans un conflit tragique avec le moment, suspendus sur l'imminence de l'inconnu, inlassables ornementations du vide. L'écho ne fait que tirer un trait sous la nullité du sens, sceau invisible de mots jamais prononcés. La pluralité évanescante de perspectives non exprimées se reflète dans la sphéricité vide et infinie des métamorphoses, pour aboutir, intuitivement, à l'anéantissement (et non, que l'on y prenne garde, à la négation) de la Volonté (comprise ici, en une acception hautement romantique, comme chez Schopenhauer, c'est-à-dire à des distances infinies des postulats infatigés des néo-romantiques). Anéantissement conçu comme absorption, comme un pur être-là...

L'impossibilité (quasi absolue) de saisir le souvenir de ce qui était plongé dans le silence confie à l'évanescence toute

trace d'un événement matériel. La mémoire est annihilée. Elle n'est guère éludée au profit d'une perception pure, comme il arrivait dans les compositions organisées avec une rigueur abstraite. Après la *récupération* de la mémoire, on doit en postuler la présence, mais seulement pour en saisir l'impuissance face à l'ambiguité des rappels. Je m'explique mieux : les apparitions dans mes constructions musicales tendent à produire l'impression d'un vertige, comme une immobilité onirique ; la dialectique du perceptible assume des temps physiologiquement et insensiblement distordus. Distordus par une sensation qui se dérobe à la prétention de rendre évidente, pour une logique rationnelle, la circularité de la transformation incessante des renvois. La mémoire même traverse le miroir de secrets labyrinthiques, quand elle est présente, elle devient insaisissable ; seule l'absence (le vide de la mémoire) se réfère directement à elle : voilà une ultime variante du vide.

Par ailleurs : si le système de pensée, dans ses formulations complexes, se fie de manière critique au doute, les renvois théoriques à la conscience de soi-même créent l'éloignement, la perte de toute sécurité — on finit par écrire ce que l'on pense et penser ce que l'on écrit. L'ordre, selon le concept d'entropie, se révèle comme faux.

Je ne me retrouve guère à devoir repenser ce que j'ai écrit dans les paragraphes précédents : toutes les phrases qui devaient illustrer ma musique sont un collage, extrait d'études et de critiques que quelques musicologues lui ont consacrées. Elles sont une anthologie de quelques remarques de Fernando Pessoa, Roland Barthes et autres sources d'inspiration. Aux musicologues qui ont « écrit » ce paragraphe, je dédie cette réflexion de Saint-Exupéry : « On ne connaît que les choses que l'on apprivoise ».

Je n'ai pas voulu me livrer à une description technique de ma musique, afin qu'on puisse l'imaginer. Avant tout parce que l'on peut parler *sur la musique*, mais non *de la musique* (laquelle reste ces mots que l'on ne pourra jamais dire). Et enfin parce qu'elle n'aurait aucun intérêt pour notre propos ; il s'agissait avant tout de découvrir le jeu entre les nouveaux courants de compositeurs. Où surgit la conscience de l'inutile, il est vain de se cacher derrière de beaux sentiments, et chaque tentative pour le masquer est un échec. Sur la conscience du vide, dans une situation qui n'est pas sans ressemblances avec celle dont souffrait Mahler, obligé de travailler à partir d'un langage historiquement mourant (l'unique voie de salut étant alors de le représenter encore, en dépit de la conscience de la *Krisis*, sans qu'il importe désormais que ce fût tantôt avec ingénuité, tantôt avec cynisme) s'établit l'*ethos*. La responsabilité du compositeur face à la page

blanche n'est plus, comme trop de malentendus le laisseraient supposer, platement morale, mais un problème existentiel. Les nouveaux compositeurs français (comme Dufourt, Lévinas, Murail, Grisey), engagés depuis longtemps dans une recherche sur les propriétés de l'espace acoustique, offrent un nouvel horizon esthétique. Ainsi de quelques Espagnols (Guerrero) ou Roumains (Ioachinescu, Mitrea-Celarianu, Miereanu, Radulescu). On voit donc tous les pays latins alignés, fût-ce avec des styles et des conceptions extrêmement divers, face à la négligence des dernières tentations de la Mitteleuropar. Même en Italie, quelques compositeurs tout jeunes sont déjà à même de sourire de l'ingénuité de certains de leurs collègues.

Que l'on prenne garde pourtant : je n'entends pas par là réfuter l'expressivité (qui demeure un archétype musical), mais l'inscrire dans un horizon (éthique, linguistique) plus vaste, où le radicalisme linguistique des avant-gardes, qui a déjà abouti à la cristallisation historique, a une raison d'être aussi bien qu'une « expressivité » quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle fonctionne comme un vecteur dynamique. Cela ne signifie pas le *refus* des expériences néo-romantiques (qui se poseraient même comme anti-thèse de ce que nous avons convoyé dans le processus de l'histoire), mais bien son *dépassagement*. Et ceci non par réaction, mais dans la conscience qu'en un monde où les mass-média vont vers une liquidation précipitée, nous nous trouvons au-delà (privés de la foi dans l'avant-garde) des nécessités qui ont vu naître ces groupes. « Toute l'étendue qu'il traverse ne l'enrichit que s'il la laisse derrière lui » dit Marius Schneider. Cela aussi est un matériau que l'on peut intérioriser et s'approprier, comme tout autre. Mais, dorénavant, à une seule condition : que l'on se souvienne comment la culture de la *Krisis* a abouti à sa propre dissolution, et comment toute tentative pour endiguer cette fuite du système des « valeurs » a laissé un vide sur lequel, *consciemment*, nous nous trouvons à travailler.

Traduit de l'italien par Martin KALTENECKER