
LE SENS ET LE SOUVENIR

Martin KALTENECKER

Sans doute est-ce apporter trop d'eau aux moulins des discours les plus réactionnaires - envahissants ces temps-ci - que de parler de crise au moment de prendre parti pour ou contre certaines franges de la musique contemporaine. C'est encore, plus insidieusement, faire le jeu de ceux qui demandent à la musique de notre temps (et qui bien souvent n'est pas le leur) des brassées de chefs-d'œuvre alors qu'ils s'enflamment sans façons des dernières "redécouvertes" sorties du grenier: comme si notre musique devait se défendre plus ardemment et fournir des preuves plus éclatantes pour prétendre seulement exister. Ce mot de crise est à peu près toujours l'outil de critiques sourds ou bien lassés, l'écho de cet état d'éveil polémique qui, sur l'autre rive, fonde l'acte créateur lui-même; la rupture obsède toujours ceux qui agrègent avec une ignorance cavalière Gabriel Dupont, mettons, et Debussy, noyant le reste - la suite - dans l'indistinction. La seule décennie passée pourtant, si riche, infirme avec éclat ce diagnostic un peu hypocrite: citons seulement *Répons* de Boulez, *Fragmente-Stille* de Nono, ... *von Zeit zu Zeit* de Klaus Huber, *Surgir* de Hugues

Dufourt, *Ausklang* de Helmut Lachenmann, le cycle *Scardanelli* de Heinz Holliger.

Cependant, l'afflux d'œuvres qui se situent déclarément aux antipodes d'une modernité présentée sous forme caricaturale et, de l'autre côté, une certaine institutionnalisation de la musique contemporaine, qui a trouvé certainement son rythme de croisière, paraissent marquer comme une césure qui invite au bilan, fût-il tout à fait subjectif. Ce serait prendre ses distances par rapport à la réaction faussement catastrophée qui se coule avec délice dans le discours de la post-modernité - prendre un peu de champ pour voir où penche, ou doit pencher, un engagement réfléchi.

Il y aura dans cette entreprise quelque hauteur, de la prétention même: la critique musicale vire trop facilement à la simulation d'un arbitrage pour qu'on ne lui rappelle aussitôt que la bataille se fait sans elle, que le critique doit écouter et, au mieux, se faire héraut d'armes. Mais ce refus parfois virulent, de la part de certains compositeurs, du discours critique, n'émane guère de l'œuvre elle-même: l'œuvre d'art véritable aspire à cette mise en perspective critique et en somme la mérite - il ne s'agit pas d'une distribution de prix, mais de résoudre une belle énigme. L'œuvre est un étrange androgyne qui ne saurait déployer à lui tout seul ce qu'Adorno appelait son "contenu de vérité" ⁽¹⁾. Or Adorno lui-même offre l'exemple fascinant d'un discours oscillant continuellement entre l'intuition la plus fine et les mécanismes prévisibles d'un moulinet dialectique où tout d'emblée signifie ou participe de son contraire, sans qu'on puisse désenpêtrer l'un et l'autre de ces "registres" ⁽²⁾. Cette interdépendance rend d'ailleurs impossible toute coupe, et le projet d'une anthologie adornienne: le même système permet à celui qui n'entend dans *Pelléas* que "grisaille" et "monotonie" de trouver les formules les plus heureuses non seulement, et cela va de soi, à propos de Mahler et Berg, mais plus précisément de Debussy, Ravel, l'éthos de la musique française. La grille ne vaut en somme que par ce qu'elle laisse échapper, mais qu'elle balise "en creux" et qui sans elle - mal nécessaire - saurait émerger: voilà la leçon paradoxale; elle paraît encourager à la fois une distance vis-à-vis d'une théorie sans souplesse et cautionner la méfiance devant des jugements fondés sur un simple plaisir non communicable, ou qui ne l'est que trop.

1 - *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch, 1989, p. 194. (Cité dorénavant AT)

2 - En fait, Adorno cherche toujours le dénominateur commun entre la "faute" de l'œuvre d'art (voir plus loin) et l'imperfection esthétique que décèle sa sensibilité extrême.

C'est là sans doute une position difficile à aménager - écouter l'œuvre, mais aussi un peu son auteur: le devoir de théorie face au droit à la vacance. Le compositeur a beau répéter que ses calculs ne regardent que lui, ils regardent l'œuvre qu'ils rendent possible tout en l'occultant si on ne voit qu'eux. Et d'ailleurs il y aurait là matière à proposer une typologie quasi ironique qui fixerait ces rapports flottants. Distinguons, face à l'œuvre musicale, trois types d'auditeurs, l'auditeur idéal, l'auditeur social, l'auditeur subjectif. Le premier est "composé" par l'œuvre: destinataire malléable et imaginaire qui n'est que le double du compositeur, son semblable, son frère; les rapports qu'il doit entretenir avec l'œuvre relèvent de ce nouveau fétiche de la musique contemporaine qu'est la *perception* - audition idéale selon un parcours fléché. Le terme d'*audition* décrirait alors les rapports tissés avec l'auditeur social, qui entend, à plusieurs reprises parfois, et s'informe, s'enquiert; celui d'*écoute* enfin un mode plus flottant, inconsistant, où triomphe, si l'œuvre est belle, la dérive subjective. La perception produit l'analyse musicale, l'une présuppose l'autre; l'audition aboutit, au mieux, à un commentaire esthétique qui serait la critique transcendée; l'écoute ne suscite que le rêve dont l'emblème seraient les beaux paragraphes où Swann suit la "blanche Sonate", et le narrateur le "rougeoyant Septuor". - Ces trois régimes ne sont peut-être pas exclusifs les uns des autres, encore que l'axe où ils se placent dessine un éloignement croissant par rapport à la vérité insaisissable dont le seul compositeur serait gardien. Mais surtout, chacun est la source d'une richesse possible: le mouvement des contextes sociaux garantit des éclairages, des significations toujours nouvelles; et même la "structure qui ne s'entend pas", comme le remarque Boulez, peut produire un "décalage positif", où s'enracinent des analyses insoupçonnées ⁽³⁾. L'écoute subjective garde enfin la possibilité d'une *interruption* de la circulation du sens - comme Yves Bonnefoy l'a développé dans des pages admirables intitulées *Lever les yeux de son livre* ⁽⁴⁾.

Ce droit d'interrompre se traduit encore dans l'application nécessaire de catégories transversales, qui rapprochent ou opposent différemment des productions qui, à leurs producteurs, paraissaient sans lien: l'une de ces catégories est la *rhétorique*. Je la comprends pour l'instant comme un ensemble de figures figées circulant d'œuvre à œuvre pour conférer - aux

3 - *Entre ordre et chaos*, dans *In Harmoniques* N°3, p. 126.

4 - *Nouvelle Revue de Psychanalyse* N°37, Printemps 1988.

moins solides - un semblant de cohérence. Il existe une sorte d'idiolecte fatal qui à chaque époque, à l'insu des compositeurs, fait se ressembler "en gros" les partitions où réapparaissent des lieux communs; il suffit de penser au retour obsessionnel de certains enchaînements d'accords ou de sigles mélodiques au tournant du siècle - tel ce motif d'une seconde majeure suivie d'une tierce mineure (et son renversement) qui parcourt les œuvres de Massenet, Franck, Chausson, Fauré, Debussy, Puccini, Mahler, Zemlinsky. On pourrait également faire une liste de motifs rythmiques (voir les textes de Constantin Floros sur Mahler) - tous ces gestes formant peu à peu comme un langage dérivé: s'il y a dans nombre d'œuvres expressionnistes et atonales, chez Reger, Scriabine, puis Schönberg ou Berg comme une permanence du sentiment tonal, et en tout cas pas un sentiment de rupture nette, alors que les accords simples sont évités, remplacés par des agrégats parfois complexes et que l'harmonie fonctionnelle est battue en brèche, c'est précisément que le tissu musical émane de ce système second formé de gestes hérités. Ceux-ci, d'une certaine manière, se révèlent alors comme plus prégnants, d'une plus grande importance pour la perception de la cohérence musicale que ne l'étaient les fonctions harmoniques sur lesquelles s'est concentrée traditionnellement l'analyse de la fin du monde tonal. Il y a entre le prélude de *Tristan, Désir* op. 57,1 de Scriabine et la *Sonate* op. 1 de Berg une continuité rhétorique qui contrebalance le délitement de l'harmonie fonctionnelle. Rappelons encore la contradiction entre les paramètres harmonique et rythmique chez Schönberg (moins peut-être que dans les fameuses danses de la *Suite* op.25, qui précisément déconstruisent les rythmes codés, que dans les œuvres comme le 4^e *Quatuor*, où la série est formulée dans une métrique mozartienne, ou le *Concerto pour violon*, œuvre de séduction qui veut briser l'isolement en empruntant à Gershwin) - clivage périlleux entre le discours conscient et le carcan rhétorique qui menace à tout moment de prendre le dessus: il y a là quelque chose qui, dans les deux sens du mot, échappe au compositeur. La musique des années soixante, sérielle ou non, a créé de même un répertoire de figures abondant et reconnaissable; *Music of Changes* de Cage, dont les méthodes aléatoires prennent le contrepied du déterminisme des œuvres de Boulez ou de Stockhausen de la même époque, présente pourtant un dis-

cours tout à fait semblable, et qui a infusé ses gestes ressassés à toutes les compositions de second ordre jusqu'à nos jours. Non qu'il s'agisse de traquer derechef les épigones: mais il y a fort à parier que cette prolifération de lieux communs condamne les trois quarts de la production contemporaine - comme elle condamne dans le domaine de la peinture, sans agressivité et même parfois une certaine tendresse pour ces temps maintenant sans incidence, l'art des Atlan, Hartung, Vasarely ou Burri, d'Arman ou de César, de Xénakis, Globokar, Pousseur ou Schnebel, avant-coureurs énergiques mais dont le tempérament s'est vite glacé dans des gestes impersonnels. Quelle aubaine, de nos jours, pour le pasticheur qui voudrait écrire sa pièce-pour-flûte-seule, le pont aux ânes de la musique contemporaine: mélangeons de petites cellules de trois ou quatre notes, septièmes et tritons de préférence, à d'affreux glissandi, à des sforzato de souffle brusque, des changements d'articulation sur une note tenue (si possible souligné par un autre sf), un peu de chanté dans l'instrument et quelques bruits de clefs, sans oublier les multiphoniques à découvert. Mais la maison fournit également une pièce d'orchestre: on choisira entre trois variantes d'incipit, l'emplacement du climax avec coups de tam-tam, trémolos et clusters - ces septièmes diminuées de notre époque -, ainsi qu'un éventail large des manières de s'éteindre, dans l'aigu ou le très grave. Il est très curieux que l'extrême vulgarité de tant d'œuvres contemporaines conjugue toujours la prévisibilité des gestes dans l'élocution, une disposition sans surprises et cette façon de s'abandonner aux figures suggérées par le matériau instrumental, qui vire au catalogage.

Que la musique contemporaine connaisse ses basses d'Alberti et ses formes-lied, il n'y a là encore rien de déshonorant; il faut bien s'appuyer sur quelque chose pour transcoder les grilles harmoniques ou les spectres. Mais il faut être attentif à ce moment où la rhétorique, instrumentation de la structure, la trahit et l'oblitére au profit d'une fausse cohérence qui est comme un moule préformé: *bathos* dégrisant alors, désillusion où plonge l'auditeur social, là où son double idéal ne percevait que la finesse des processus - s'ils se vêtent de clichés, que m'importe? Il y a là plus qu'une opposition précaire entre forme et surface, mais bien plutôt le danger d'un dévoiement très perceptible par l'effet de l'intuition poétique. Que ces deux

registres soient séparables, voilà sans doute, pour qui compose, le scandale (et la menace pour les plus lucides); il y verrait volontiers une attention déviée de l'enjeu principal, distraite. Il faut rappeler alors l'étrange réflexion d'Adorno, peu suspect de myopie musicale, s'étonnant que Schönberg ait voulu si vite trouver un système nouveau après avoir liquidé l'ancien: alors qu'avec la musique dodécaphonique il obtenait tout d'abord *les mêmes effets* qu'avec la musique atonale.

Sans doute, la rhétorique n'a pas, en musique, les mêmes capacités de renouvellement qu'en littérature; les gestes musicaux se fanent plus vite que certaines métaphores, sans qu'on puisse dire pourquoi. Le mortier rhétorique, de plus en plus, paraît justifier la critique nietzschéenne de l'art comme simplification de la vie. L'art est réducteur par nécessité, les récifs où il sombre sont les stéréotypes. Deleuze note ce péril à propos de Francis Bacon: "C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur: en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il ne commence son travail. Tout cela est présent sur la toile à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, à désencombrer, nettoyer."⁵

On a pu croire à un moment que la musique sérielle stricte avait débarrassé le compositeur de ce problème, et on ne saurait que louer à ce propos, ou s'en étonner, la sensibilité certes teintée de polémique d'un critique comme H.K.Metzger, décelant à la fin de *Pli selon Pli*, avec son long crescendo d'orchestre, les paroles chuchotées de la soliste et le couperet dramatique du dernier accord, la reprise gênante de gestes puisés dans le répertoire des poèmes symphoniques post-romantiques⁶. C'est indiquer que la rhétorique menace de rattraper le discours le plus radical, estompant la différence entre le geste, trace subjective, et la figure, prise dans un code partagé - même le cri, de nos jours, est un artifice rhétorique. Ainsi, l'utopie d'une "table rase" paraît bien compromise, alors que les esthétiques récentes s'appuyant sur des recherches tech-

5- *Id.*, Francis Bacon, Editions de la Différence, Paris, 1981, p.57.

6- Voir aussi son article *Zur Krise der Figur*, de 1965, dans *Musik wozu - Literatur zu Noten* Suhrkamp, 1980.

niques (analyse du spectre, assistance par l'ordinateur) sous-entendent cette virginité retrouvée - rien, dans les œuvres, ne la laisse apparaître. La transformation en temps réel, explorée à l'IRCAM, ne garantit qu'auprès de quelques naïfs, et qui veulent bien se payer de mots, une nouvelle originalité où s'accomplirait le saut dialectique justifiant les investissements en temps et en argent. Qu'un pianiste fasse boum-boum, et aussitôt le haut-parleur bim-bim, le boum-boum peut tout de même, avec le cortège de ses résonances, ressortir à une esthétique saturée des réminiscences de Prokofiev ou Rachmaninov - comme cela s'est vu. Le son nimbé de son ombre électrique incite au contraire à une sorte d'échange béat, et qu'aucune dialectique n'a encore sauvé, entre l'impulsion et l'écho - *Répons* même n'esquive ce dilemme que par la prolifération extrême des textures qui ne font songer qu'à de rares moments à des exemples de démonstration⁷. Une logique pauvre, binaire, bloque le plus souvent toute inspiration: la transformation du son a rarement transformé la musique, sans compter sa laideur même: on parle de timbres nouveaux, mais on vend du tergal pour de la soie. Quant aux œuvres explorant le timbre harmonique, le clivage esthétique est encore plus patent: le discours mettant en œuvre un matériau sophistiqué, beau parfois, recourt à une rhétorique naïve bâtie sur l'alternance tension/détente, que symbolise bien, au niveau de l'élocution, une figure typique que l'on dirait d'un cheval qui rue, se dresse, hennit et retombe. Le plus éclatant naufrage de cette esthétique peut s'entendre dans le dernier tiers de *Gondwana* de Tristan Murail où ressurgissent les pires lieux communs d'un expressionnisme brutal, qui ne dépareraient guère les poèmes symphoniques de Strauss, ni les partitions de Wolfgang Rihm. On pouvait craindre que cette œuvre, déjà ancienne, ne marque une sorte de trahison de l'idée même de l'art au profit de ce qu'Adorno appelait le "culinaire" - et qui ferait le jeu de ceux qui ne voient pas de différence entre Proust et Lovecraft, entre *L'Assunta* du Titien et le kitsch de Saint-Sulpice⁸. D'autres œuvres de cette mouvance semblent témoigner de la même volonté "anti-rhétorique", mais en tranchant le nœud gordien: c'est le mirage d'un continuum, où l'on passe longuement le fer à repasser sur les figurations exsangues léguées par le sérialisme. Voilà qui explique la remise à l'honneur de Scelsi, défendue par le groupe de l'Itinéraire, et dont le

7- C'est un peu le cas avec l'entrée des solistes, amplifiés pour la première fois au chiffre 21 - ce geste, depuis lors, a été souvent imité.

8 - On voit combien l'apologie de cette école par la comparaison avec une écriture du signifiant (dans le sillage de Ricardou) est fallacieuse: elle oublie tout simplement la double articulation du langage; les fréquents seraient plutôt alors des lettristes, et d'ailleurs rencontrent les mêmes impasses.

meilleur sans doute découle de cet affect radical qui refuse toute articulation repérable: exactement en somme ce qu'Adorno mettait au crédit du *Sacre*, une sauvage "aversion contre toute la syntaxe de la musique"⁹. Mais l'on voit bien vite que le "Son" qu'il s'agit de creuser, d'explorer est une entité pauvre, même parée de ses aigrettes spectrales, et qui en tout cas ne fonde pas une œuvre, à moins de comprendre celle-ci comme la mise sur rail et l'adjuvant d'un exercice spirituel. On ne peut contourner le problème de la rhétorique en adoptant un profil bas: d'où la réaction inverse, qu'illustrent les œuvres récentes de Ferneyhough, de prendre le taureau par les cornes. Chez ce compositeur si inégal, on décèle le dégoût pour un discours avarié, et qui passe par une réflexion sur le geste et la figure¹⁰. L'énergie musicale doit se briser contre le geste musical comme la vague contre le rocher, afin de le faire exploser et, en le broyant, le faire accéder au rang de figure. Pour Ferneyhough, le geste est défini par la structure, il a un "sens quasi dénotatif" et peut se confondre avec une allusion, voire la citation d'un matériau historique; il est vierge en tous cas, au rebours de l'emploi courant, de toute connotation d'expression subjective. Ferneyhough, pour illustrer ce remploi historique, semble penser à des musiques citationnelles (façon Berio peut-être), mais ses exemples font songer plutôt à des *topoi* de la musique des années soixante, tel son propre quatuor à cordes, l'un des plus beaux écrits en ce siècle, *Sonatas for string quartet*. Il y a d'ailleurs chez lui une sorte de désinvolture presque donatienne vis-à-vis des matériaux anciens dont il lui arrive de prélever au hasard quelques lambeaux pour en faire le point de départ d'une œuvre nouvelle. Or le travail de pulvérisation de toute convention rhétorique passe chez lui non par un continuum étale, mais par le déchaînement d'une combinatoire où se lit à la fois une fantaisie rare et un fantasme d'accumulation assez décontençant. Prendre le taureau par les cornes signifie ici étouffer, rajouter, multiplier artificiellement, et cela avec un luxe qui échappe totalement à l'auditeur: on se souvient que les plus belles inventions des toilettes d'Odette Swann n'étaient sues que par elle-même, puisqu'elle ne dégraffait jamais certaines doublures particulièrement raffinées... Il s'agit d'estourbir l'auditeur, de couvrir son objection en tentant de le précéder toujours - d'où l'indistincte grisaille, le grouillement hypertrophié, que retient seulement,

9- *Id.*, *Philosophie der neuen Musik*, Ullstein, 1978, p. 135.

10- Voir *Le temps de la figure*, *Entretiens* N°3.

l'espace d'un instant, la surprise d'un nouvel effectif au début de l'œuvre. On pénètre dans un univers suspect de forces désistant s'affirmer, en sont empêchées, triomphent - fantasme qui révèle des frustrations obscures et qui veulent leur revanche. Ce malaise est entretenu, pour ne pas dire récupéré par le compositeur - mais au sens musical comme moral, il en rajoute. Difficile de ne pas voir ici une esquive, la fuite apeurée dans le confort d'un métier fétichisé, qui abandonne l'œuvre aux variations saisonnières de la perception: "Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive, en sorte qu'il soit pris dans un dilemme: soit il suit au niveau d'exigence requis, soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen, car je veux forcer l'auditeur à une participation, soit par choix positif, soit par refus total"¹¹.

La protestation violente dont témoigne le *Sacre du printemps* (pendant des *Demoiselles d'Avignon*, des peintres de la *Brücke*, de la lassitude exprimée par Busoni à la même époque, puis par Varèse) s'est muée, comme on sait, depuis *Petrouchka*, dans une déconstruction douce des rouages syntaxiques de la musique tonale, promettant quelque "second degré" qui sauverait ces accords, ces formules, ces mélodies agréables. C'est ce qu'Adorno appelait "faire de la musique sur de la musique". Or beaucoup de compositeurs du XX^e siècle ont adopté cette solution, et pas des moindres au fond si on les distingue d'une toujours vigoureuse arrière-garde, et qui a son public, s'occupant en Angleterre à copier Holst ou Elgar, en France à refaire Debussy ou Poulenc, en Allemagne à imiter Reger ou Orff.

Les années soixante ont ainsi été caractérisées par cette mise en perspective de la musique du passé - époque d'un syncrétisme militant, dialectique, dont la vigueur enchante de nouveau au regard des productions de la nouvelle post-modernité: quel fossé entre *Sinfonia* de Berio et les partitions camphrées d'Alfred Schnittke! Ce qui fut alors théorisé par Julia Kristeva comme *l'intertextualité*¹² s'entend dans d'innombrables

11- *Ibid.*, p. 126.

12- "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double. *Semiotikè*, coll. Points Seuil, p. 85.

œuvres de Stockhausen, Berio, de Pablo, Zimmermann, Boucourechliev ou Kagel. Berio a tenté lui aussi de décrire ce qu'il appelle le "geste musical", le "résidu d'un acte linguistique qui a déjà eu lieu". Dans un monde "déjà en possession d'un langage" il faut "assumer ses significations" pour pouvoir prendre "une position critique devant l'histoire qu'il contient". Notons que Berio ne part pas de l'habituelle constatation d'une rupture entre langage tonal puis contemporain - tout geste est lesté d'un sens historique, élément d'un code déjà fixé. D'où le projet d'un équilibre subtil entre une "innocence" réinventée du geste mais qui soit "également consciente de sa mystification et de sa nécessité".⁽¹³⁾ On voit qu'il faut au compositeur un talent de funambule - il joue sur deux tableaux à la fois, permettant une double lecture du texte musical qui, par une sorte de clignotement esthétique, serait suspendue pendant l'écoute de l'œuvre: séduisons d'abord (c'est "l'innocence retrouvée"), puis analysons les ressources de la distanciation (c'est la "conscience de la mystification").

Reste cependant que cette époque fut placée non sous le signe de la réconciliation mais d'un rapport polémique avec le passé, dont le tournoiement du scherzo de la *Sinfonia* témoigne aussi bien que les râlements des *Kurzwellen* de Stockhausen, tamisant la musique de Beethoven, ou le dépècement du même dans *Ludwig van* de Kagel. Et c'est bien cette ardeur qui fait défaut aux productions comparables des années 80, mimant une sorte de soumission molle. Je pense par exemple à *Lou Salomé* de Giuseppe Sinopoli, qui désirait réutiliser le langage de Berg, du post-romantisme viennois, de telle façon que l'auditeur entende que ce langage est mort: projet à vrai dire dont personne ne s'aperçut, si bien que le compositeur retira l'œuvre. Ce genre d'ambiguïté n'est pas rare dans ce contexte de la post-modernité qu'il faut aborder ici pour la promesse, rarement tenue à dire vrai, d'une neutralisation de la rhétorique, de ce miracle suspensif à la recherche duquel nous sommes engagés.

Le discrédit jeté auprès de gens un peu sérieux sur la notion de post-modernité, responsable d'ailleurs d'un flot d'écrits qui tentent de sauver le concept en le redéfinissant inlassablement, tient au moins à trois raisons, et dont la plus importante est assurément l'extrême confusion dans la délimitation du corpus. Une généalogie tâtonnante annexe les ancêtres les plus divers,

13- Berio, *Du geste et de Piazza Carità*, Contrechamps N°1.

choisis parmi les grandes figures de la modernité: il n'est pas jusqu'à Webern, Berio ou Cage que l'on ne voie définis çà et là comme "pré-post-modernes", voire Le Corbusier et le Joyce de *Finnegan's Wake*!⁽¹⁴⁾ A cela répond la composition assez bariolée de la troupe des post-modernes eux-mêmes - la lecture des sept cents pages enchevêtrées de *Letters* de John Barth, l'un des champions théoriques, si l'on peut dire, du mouvement en littérature, ne sont pas, me semble-t-il, d'une lecture plus aisée que les cartes postales dont l'échange fournit la trame d'*Histoire* de Claude Simon. L'autre raison tient à la stérilité d'une discussion sans fin autour de la notion d'avant-garde où l'élan de la modernité est défini uniquement en empruntant les traits de mouvements qui voulurent choquer: mouvements qui dénoncèrent (comme le fit Dada ou l'art conceptuel de Beuys) les mécanismes encrassés de la réception bourgeoise de l'art - mais dont la légitimité s'épuise là. Cette caricature se fait sur un fond d'hédonisme refusant tout effort; il n'y a pas de doute - les commentaires de Gilles Lipovetzki l'ont abondamment prouvé - que depuis les années 70, l'idée même que l'œuvre d'art exige un effort, une longue approche, apparaît à la plupart des "consommateurs culturels" comme aussi biscornue que celle de se promener dans la rue chaussé de poulaines. On aime à se couler dans les plaisirs immédiats, un univers lisse et sans redents: l'ère de la finition a remplacé l'ère de la définition. Il n'est que trop naturel alors qu'une description de la modernité se trouve distordue par les anamorphoses de l'épicurisme intellectuel. L'analyse hegelienne de la fin de l'art, la concomitance du moderne et de la mort évoquée par Baudelaire (deux manières d'exprimer le postulat initial que rien, ni la vie, ni l'art, ni leur articulation enfin *ne vont de soi*) sont convertis par une argumentation souvent revancharde en variations autour de la "stérilité" de l'art contemporain. Et naturellement, l'on est toujours le post-moderne de quelqu'un, surtout si l'on refuse de confondre ce qui est nouveau avec ce qui ne veut qu'ébahir.

Dernière cause du discrédit de la post-modernité, et que la musique illustre bien: la qualité pour le moins inégale des œuvres qui se rangent sous cette étiquette. Dans les meilleurs des cas, l'on pense voir mourir une seconde fois la musique tonale: comme si cette mort s'était faite trop rapidement au début du siècle, par coupes brusques, et qu'il fallait en

14- Joyce apparaît ainsi dans *Apostille au Nom de la Rose* d'Umberto Eco, Grasset, 1985, p.80.

repandre l'agonie; la voilà qui glisse, qui tombe doucement. Et du reste n'est-ce pas ainsi que plus tard on comprendra les meilleures partitions déjà du dernier Strauss puis de Chostakovitch, de Britten même, de Dutilleux? Ce sont là, comme peut-être Julien Gracq en littérature, des élèves qui rendent leur copie trop tard, mais on leur trouve rétrospectivement des qualités. Les œuvres stériles de Rihm, de Schnittke, de Sofia Goubaidoulina espèrent en secret pareille rémission, en tablant d'avance sur le recul du temps - gageons pourtant que le verdict frappant ce calcul se souviendra de ce qu'Adorno dit d'une "modernité modérée" qui renonce à l'exploitation critique du matériau en attribuant un pouvoir irrationnel à la tradition qui la hante par-delà la tombe⁽¹⁵⁾. L'architecture nous offre là le désolant exemple de Boffil, grossissant les proportions des modèles classiques jusqu'à l'absurde - la musique récente celui d'Arvo Pärt: ces accords parfaits qui fondent sur la langue des chanteurs de la *Passio Sancti Iohanni* comme des hosties en sucre d'orge traduisent, et c'est dans l'ordre des choses où les signes finissent par se rejoindre, le double mensonge esthétique et moral. On doit clore ce triste inventaire par des musiques plus guillerettes, consonnantes en diable et que l'on prend de-ci de-là fort au sérieux: dans la descendance des répétitifs américains de Claude Vivier peut-être, on rencontre de petites danses allègres, ou des ambiances alanguies: écrites par Michael Nyman, Gavin Bryars, John Adams, Harold Budd ou Brian Enö. Or ces œuvres, usurpant le nom de post-modernisme, investissent de plus en plus un champ déserté par les compositeurs sérieux - ou dont on aimerait se débarrasser. Il y a là un piège dans lequel se laissent choir avec soulagement des organisateurs de concerts, des directeurs de revues musicales et des producteurs de disques, remarquant qu'après tout Brahms écrivait des danses hongroises et adorait Johann Strauss. Auprès d'un public déjà nombreux, cette sous-école a comme phagocyté ce que l'idée d'une musique post-moderne pouvait présenter au départ d'un peu sérieux.

Peut-être faut-il alors se tourner, à la recherche d'un art réfléchissant mieux sur l'ambiguïté des signes et la critique du progrès, vers la littérature, afin d'y puiser des modèles plus riches. Un encouragement viendrait tout singulièrement de l'œuvre de Nabokov, dont certains textes effectuent ce rare équilibre entre

15- AT, p.59.

une littérature de la construction pure et une littérature encore d'expression. *Pale Fire* obéit ainsi (tout comme *Lolita*, que l'on peut lire également comme roman de gare - l'auteur y a songé avant nous) à deux registres, deux vecteurs de l'écriture: l'un formé par une narration classique elle-même à plusieurs tiroirs et qui à la fin est retournée comme un gant (celui dont on parle se révèle être celui qui parle), l'autre défini par un réseau purement textuel de signifiants qui propulse la narration mais aussi la nargue et la dévie⁽¹⁶⁾. Cette contestation douce du récit classique - de sa rhétorique au sens large - cette ironie supérieure qui paraît geler ses propres ressorts parodiques se déploie dans certains livres esquissant comme un postlude au Nouveau Roman⁽¹⁷⁾. Je pense en particulier au massif romanesque de Renaud Camus, *Les Eglogues*, qui se grise d'intertextualité. *Passage* se présente comme un Nouveau Roman fabriqué à partir de citations, puis *Echange* comme ce texte même guetté par l'autobiographie, qui, peu à peu, paraît "expliquer" le choix des éléments textuels. Dans *Travers* enfin, l'ombre de l'auteur pèse de plus en plus, et le roman n'est plus qu'un prétexte à l'autobiographie: "Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un 'journal'?"⁽¹⁸⁾ La réussite d'*Echange*, centon avantgardiste, tient à cet équilibre entre la poésie des lieux revisités par le narrateur et le réseau textuel qui la croise. Je trouve un écho, plus superficiel peut-être, de cette entreprise, sur un mode plus élégant, plus *clean* même, dans le récent *Longue-Vue* de Patrick Deville, sorte de parodie polie de Robbe-Grillet: récit linéaire - encore qu'il ne s'y "passe" presque rien - qui reprend dans un décor encore une fois écrasé de soleil, les descriptions maniaques, les retours, les tournolements de la *Jalousie* et du *Voyeur*, en y injectant tout juste une once de psychologie qui parfume le modernisme radical des temps anciens...

De ces exercices il s'agira maintenant de dégager des catégories plus générales, afin de revenir vers la musique.

Cet équilibre ironique, quelques éléments de sémiologie permettront peut-être de le décrire plus précisément. En musique, la signification (qui n'est pas le sens de la musique) est tissée de plusieurs codes, dont le premier, le plus important, est

16- Voir l'analyse de Mary MacCarthy, publiée dans le numéro de L'Arc consacré à Nabokov.

17- L'auto-parodie est déjà un moteur de l'écriture de Robbe-Grillet lui-même, notamment dans *La maison de rendez-vous*.

18- *Travers*, Paris, Hachette, 1978, p.76.

autoréférentiel; dans la description de Roman Jakobson, la musique est présentée comme "un langage qui se signifie lui-même. (...) C'est précisément cette interconnexion des parties aussi bien que leur intégration dans un tout compositionnel qui fonctionne comme le *signatum* même de la musique"⁽¹⁹⁾. Jakobson nomme cela une "sémiosis introversive" - on la doit compléter naturellement, ce qu'il n'entreprend guère, par un ensemble de codes dessinant une "sémiosis extroversive": à savoir tous les éléments de l'œuvre renvoyant à son dehors, figures rhétoriques dans la musique baroque, citations, allusions stylistiques, inscriptions d'une fonction sociale de l'œuvre, leitmotifs liés à un texte absent, etc. Ce sont là ce qu'un autre sémiologue, Tibor Kneif, appelle excellemment des "enclaves sémantiques"⁽²⁰⁾. Dans le cas de la citation du choral de Bach qui apparaît dans le *Concerto* pour violon de Berg, l'analyse musicale portera ainsi sur l'intégration du fragment dans le tissu de l'œuvre, et le commentaire esthétique, sur le phénomène de renvoi (qui peut ne pas être perçu à l'audition) ouvrant un palier de signification supplémentaire. Or cette répartition, dans des cas plus ambigus, est en somme croisée par une analyse isolant un "second degré": analyse diagonale qui prend appui à la fois sur des éléments relevant de la sémiosis introversive et de la sémiosis extroversive, considérant certains éléments purement musicaux - certains intervalles, certains gestes - comme des quasi-citations: tel saut de quarte, telle couleur instrumentale chez Mahler, le commentateur leur suppose ainsi des guillemets gommés, faisant coulisser l'analyse vers le commentaire esthétique. Ce mouvement est d'ailleurs suggéré par la présence de citations repérables comme telles et qui produisent une façon d'irradiation sémantique: une fois repéré le motif de *Tristan* dans la *Suite lyrique*, l'on se prend à vouloir retrouver le "programme secret" en entier, traquant des phénomènes de renvoi dont la clé - et les italiques qui les signalent - se serait égarée. Il arrive fréquemment d'ailleurs que l'on considère l'emploi d'une forme en entier comme geste signifiant; il y a toujours un excès du premier degré, fonction du contexte historique: on ne peut écrire, par exemple, une histoire de la fugue en décrivant simplement le développement de techniques de contrepoint: à partir d'un certain moment, l'emploi de la fugue en soi devient signifiant; enjeu du sens d'abord, elle n'en

19- *Essais de Linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p.99.

20- Tibor Kneif, dans *Musica* N°27, 1973, pp.9-12.

déploie plus alors que le souvenir. La fugue, comme Barthes le disait à propos du mythe, devient alors le signifiant d'un signe second⁽²¹⁾. Adorno, avec une curieuse intuition, a nommé une fois cette bifurcation sémantique "signification littéraire" - il s'agit d'un final fugué chez Hindemith: "En même temps, la fugue règne de façon *littéraire*: l'éclat des ses références maintenant évanoui, est cité, et la réminiscence historique de ce pouvoir disparu veut faire taire l'objection remarquant la contradiction entre le thème et l'ensemble"⁽²²⁾. On pourrait nommer ainsi "analyse littéraire de la musique" ce commentaire toujours à l'affût d'un dehors, d'un à-côté de l'œuvre, recherchant ce code aveugle qui change le statut même du discours, son essence: commentaire qui, piégeant la taxinomie, paraît tout d'abord, lui aussi, répondre à côté.

Par ailleurs, les premières descriptions de l'efficacité d'un second degré en art proviennent du champ littéraire: et tout d'abord d'un fragment de Barthes. D'une part, cette science des degrés que Barthes baptise "bathmologie" s'occuperait des présuppositions: "Une bonne partie de notre travail intellectuel consiste à porter la suspicion sur n'importe quel énoncé en révélant l'échelonnement de ses degrés; cet échelonnement est infini et ce gouffre ouvert à chaque mot." L'autre versant dessine en revanche une façon de consommer l'art: "Le second degré est aussi une façon de vivre. Il suffit de reculer le cran d'un propos, d'un spectacle, d'un corps, pour renverser du tout au tout le goût que nous pouvions en avoir, le sens que nous pourrions lui donner. Il existe des érotiques, des esthétiques du second degré (le kitsch, par exemple). Nous pouvons même devenir des maniaques du second degré: rejeter la dénotation, la spontanéité, le babil, la platitude, la répétition innocente, ne tolérer que des langages qui témoignent, même légèrement, d'un pouvoir de déboitement: la parodie, l'amphibologie, la citation subreptice. Dès qu'il se pense, le langage devient corrosif."⁽²³⁾ On voit que ce second degré serait comme un bain de jouvence qui promet au monde, à l'art, toujours un supplément de sens, au prix éventuellement d'un gauchissement de l'intention première: on projette sur l'œuvre, on joue avec elle, d'une certaine façon, on l'éloigne.

La bathmologie comme "art de vivre" se montre ainsi avide de récupérations ironiques: son blason porterait la boîte de

21- *Mythologies*, coll. Points Seuil, p.199.

22- *Impromptus*, Suhrkamp, 1968, p.60.

23- *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, 1975, pp.70-71

Campbell's Soup d'Andy Warhol. Dans le sillage du pop'art de Warhol, de Liechtenstein, on trouve d'ailleurs le *camp*, décrit par Susan Sontag puis Patrick Mauriès ⁽²⁴⁾ - sorte de dandysme brisé et un peu encanaillé, mélange de raffinement extrême et de mauvais goût assumé, et qui cite Oscar Wilde aussi bien que les Pretenders, recherchant en somme tout ce qui conteste l'arrogance du sens commun (de ce que Barthes appelle la doxa). Il faut citer enfin un petit traité de Renaud Camus, *Buena Vista Park*, qui décrit et dénonce un second degré devenu, en 1980, presque un jeu de société, et en tous cas une expression courante. Que ce jeu se soit répandu, la revalorisation de l'art pompier en témoigne: il suffit de se rendre au musée d'Orsay, où, sous couvert d'objectivité, triomphe Thomas Couture, alors que Monet est relégué dans les combles.

L'application automatique du second degré doit cependant se distinguer de l'analyse "littéraire" dont j'ai parlé, puisque la première comprend une sorte d'*annulation* de l'activité critique, qui rejoint, quoiqu'avec une sensibilité bien plus aiguë, la rage de l'inventaire qui caractérise les travaux universitaires. Peu importe au sceptique jouisseur le contenu de vérité d'une œuvre: elle est prise, pour quelque effet de surface, dans les sables mouvants d'un goût personnel sans arêtes intellectuelles. L'œuvre est ainsi ravalée au statut d'objet d'art; la culture devient le moyen de se calfeutrer, de se protéger de la vie: alors que la fonction de l'art est d'interrompre la vie. Il faut voir pourtant qu'il y a comme une collusion secrète et profonde entre ce dandysme-là et l'activité critique: articuler entre elles les productions innombrables de l'art, peser puis disposer leurs vérités, c'est toujours les neutraliser. Une théorie esthétique est aussi un cabinet d'amateur - en tant que classement, elle éloigne, elle filtre et donc trahit; la critique véritable, au lieu peut-être d'articuler toutes les œuvres, serait alors une sorte de paraphrase mystique qui témoignerait de la presque aveugle soumission aux prémisses et à l'horizon d'une seule. Cet éloignement initial de l'art par la critique s'avère en même temps nécessaire et s'oppose en cela à la fausse objectivité des grefiers qui recensent sans éliminer - il y a une sorte de myopie propédeutique qui, pour relier, mettre en rapport, doit considérer les œuvres d'un peu haut, d'un peu loin, de biais. Cette "attention flottante" ne s'égare pas, tout en se trompant sur tel

24- Patrick Mauriès, *Second Manifeste Camp*, Seuil, 1979.

ou tel point qui peut même n'être pas de détail, la critique s'inscrit dans le régime du "ça fait...". Naturellement, *Music of Changes*, à ouvrir la partition, est sans rapport avec un *Klavierstück* de Stockhausen, écrit au même moment, mais à un certain niveau, d'un certain point de vue, "ça fait" pareil, la rhétorique discontinue frappe davantage que les différences structurelles ou harmoniques. Il est vrai que cet amateurisme profond et nécessaire n'est jamais ressenti par les critiques comme un prix à payer (ni par les compositeurs comme départ d'une vérité imprévue) - et seule l'intuition, la culture, l'assuétude, le goût règlent hélas le choix des lunettes et des objectifs; le juste milieu entre le télescope hégélien et la loupe du philologue se trouve difficilement et souvent jamais.

On voit quelles zones étranges frôlent notre recherche - il faut alors remonter vers une lumière plus classique: l'ironie offre le dernier exemple d'une technique de suspension du premier degré, et par le créateur lui-même. Cette distance qu'il prend par rapport à son œuvre et que ne signale, idéalement, aucune trace repérable, suppose une connivence entre auteur et lecteur, compositeur et auditeur. En musique, l'ironie se voit souvent confondue avec l'humour, puisqu'elle doit s'appuyer sur des techniques voisines - caricature, citation, parodie. On mentionnera ainsi la citation de *Tristan* dans *Gollywoog's Cake Walk* de Debussy, interrompue par des appoggiatures de *café concé* - mais il y a des musiques ironiques de bout en bout, et conçues comme telles. Songeons à Stravinsky, voire à Prokofiev, dont les concertos fournissent un bel exemple: une lassitude allègre, souvent un peu mozartienne, sciemment inutile, divertissante - *to keep a drowsy emperor awake*, comme les chœurs byzantins de Yeats. L'ironie naît ici de la rupture, dont la cadence rompue serait l'emblème harmonique: voir l'entrée du piano dans le second mouvement du 3^e *Concerto*, par une gamme agile en *mi* mineur débouchant sur un brusque accord en *si* bémol ⁽²⁵⁾. - Cette idée de connivence, de double lecture, l'une superficielle, l'autre pour initiés, a servi récemment, dans le domaine de l'architecture, une description de l'esthétique post-moderne. Charles Jencks écrit en 1986: "Je définirais le post-modernisme comme un double codage. La combinaison de la technique moderne avec autre chose (habituellement une construction traditionnelle) permet à l'architecture de communiquer avec le public et en même temps avec une minorité spécialisée, souvent d'autres architectes" ⁽²⁶⁾. Cette utopie naïve,

25- Pour une critique subtile de l'attitude ironique, voir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, coll. Champs, 1979, p.35 (l'amateurisme) et 110 (le conformisme).

26- D'après l'ouvrage collectif *Das Projekt Moderne und die Post-moderne*, Regensburg, Gustav Bosse, 1989, p.54 et 206. (traduction française de l'article de Jencks chez Denoël, 1985).

afin de ménager plusieurs lectures de l'objet architectural, produit une sorte de schizophrénie esthétique: on disjoint la façade d'un édifice de son plan en la saupoudrant de citations; des mascarons, des bouts de tympan, des pilastres visent, comme dit Boffil, à une "sémantisation" de l'architecture qui doit retrouver des archétypes: mais ce retour du sens se fait simplement en feuilletant l'histoire pour y prélever quelques ornements.

L'ironie qui serait une distance sérieuse dépasserait à la fois le jeu culturel et ce bricolage sémiologique. L'ironie comme interrogation (*eironeia*), comme absence inquiétante de l'auteur en tant que garant du sens, est une des figures que prend, dans l'œuvre, sa mise en cause. Voilà qui importe - et qui peut d'aventure se décliner sur un mode souriant: je pense à la dernière apparition (mesure 45) du thème principal de la *Sonate* pour violoncelle et piano de Debussy; le piano en épaissit la désinence en la doublant à la tierce et à l'octave - et c'est un peu comme quand on découvre, entre amis, que l'on a remarqué, qu'on aime un même passage, on se le chante, en appuyant telle inflexion avec un sourire de connivence:



L'*Andante amoroso* de la 7^e *Symphonie* semble décrire l'hésitation à s'épancher. D'obscurs interdits, frôlés, puis brièvement contournés, infusent à cette musique le sentiment d'une perte - une nuit moite où le moindre signe d'amour doit se gagner péniblement.

Ce n'est pas l'espace des sérénades furtives et récompensées: elles sont remplacées par des sons pauvres et touchants qui osent à peine se susurrer parmi les buissons. Rien de plus trompeur que le *Aufschwung* initial du violon solo; et d'ailleurs, ce n'est plus la figure traditionnelle, le saut de sixte, mais l'octave - on dérape déjà pour atterrir sur la note de départ. L'ambitus de tous les motifs est tassé comme d'un murmure apeuré - ou alors, quand ils tentent de s'envoler, ils visent à côté, atteignent une fausse note (comme aux mes. 46 sqq.). Le piétinement même est motivique, singeant d'anciennes marches harmoniques (mesure 99 sqq.); mais on ne sait plus quel pied aventurer avant l'autre. Cette nuit contrainte, l'entrée de la mandoline paraît la déchirer un instant - mais c'est avec un petit thème dérisoire, un élément du décor a glissé, nous ne sentons pas la brise qui rafraîchit. Il y a partout dans ces pages des motifs d'une bêtise ironique (voir la dégringolade mes. 126 sqq.), ou alors du lyrisme caricatural aussitôt coupé: l'adagietto sentimental (en *mi* bémol mineur, mes 211 sqq.) est brisé par la réponse simplette du cor et de la mandoline...

Beaucoup de compositeurs contemporains ont tenté de se réclamer de l'héritage mahlerien - séduits par le geste symphonique, leur effort de déconstruction (chez Peter Ruzicka par exemple) semble porter davantage sur leur propre fascination que sur l'enjeu même de la musique de Mahler: la distance prise par rapport au matériau. La réflexion de la perte du sens et la composition de son souvenir en sont le centre profond - lamentation ironique, tragique tantôt, d'où le compositeur s'échappe parfois vers de rassurantes fresques chorales. Le meilleur de son œuvre tient dans cette sincérité mélancolique, consciente, comme dit Adorno, "que le sens (*Gehalt*) est mieux conservé par sa négation que par sa démonstration"⁽²⁷⁾.

Cette distance lucide, mais aussi cet attachement sentimental aux mots que l'on doit employer encore pour parler, Berg l'illustre d'une manière plus retorse. Sa musique, si étrange, vit d'une tension - peu "nostalgique" au fond - entre deux rhétoriques contraires, qu'un effort surhumain et d'innombrables astuces tentent de faire coïncider. Il n'y a rien à ajouter aux analyses boulezziennes de l'emploi de la série dans *Lulu*: combinatoire sophistiquée qui ne sert qu'à faire oublier la méthode et produire une rhétorique et des effets étrangers à la dodécaphonie - enclaves tonales, motifs pentatoniques, citations. "On peut

27- Mahler, Suhrkamp, 1976, p.184.

légitimement se poser la question du pourquoi: pourquoi recourir à des méthodes de déduction aussi rigoureuses et aussi fouillées, si c'est pour les oublier dès qu'elles ont servi? Pourquoi même se réclamer d'elles alors que, manifestement, le but était déterminé et n'avait nul besoin de cela pour être atteint? Payer le tribut au système sous l'œil du maître, en dégager des idées personnelles qui vont immédiatement montrer leur indépendance. Telle pourrait être la psychologie de Berg, à la fois manifestant son respect devant une discipline combinatoire qui correspond chez lui à une mystique des chiffres, et reconnaissant que de telles opérations ne peuvent à elles seules assumer la responsabilité de l'invention musicale.⁽²⁸⁾ Faut-il voir là l'illustration d'une remarque de Schönberg: que la dodécaphonie n'est pas un système, mais une méthode? C'est oublier les implications syntaxiques - fors les grammaticales - de celle-ci; Berg, alchimiste obstiné, tente toujours d'obtenir l'alliage de métaux qui ne peuvent fusionner que par miracle; chaque œuvre est un pari. Seule l'introduction dans l'espace chromatique de la dodécaphonie d'un éthos modal montre, dans quelques partitions de Stravinsky, une dyslexie encore plus troublante, où la musique paraît toujours au bord de se rompre⁽²⁹⁾.

Les œuvres récentes de Franco Donatoni prolongent cette tension, ce combat contre le langage, de manière fascinante - non en affrontant deux codes exclusifs l'un de l'autre, mais en luttant contre celui choisi au départ. Ce jeu, qui doit épuiser le matériau, le chauffer à blanc, aboutir à sa négation par l'absurde, est soutenu de nouveau par une réflexion sur geste et figure - celle-ci contenant en germe la possibilité d'un "engendrement".⁽³⁰⁾ Mais chez Donatoni - et seulement dans les œuvres des années 80 - le processus enclenché produit une façon de rumination hystérique, qui parodie l'exploitation structurale classique: se moquant de l'idée de "travail", de "développement" de "processus" qui court après le sens avec un filet à papillons. Rien de plus méprisant ni de plus drôle - c'est un supplice de Tantale tourné comme une comédie - que ce mécanisme combinatoire buté, puis qui d'un coup saute des pans entiers de développement⁽³¹⁾. On songe aux machines de Tinguely, leurs parcours accidentés mais infatigables, caricaturant l'idée de rentabilité; de façon obsessive et désabusée, l'œuvre semble déployer un simple "désir d'œuvre"⁽³²⁾. *Alamari*

28- *Le système et l'idée*, In *Harmoniques* N°1, p.79. - Dans cette brèche se sont engouffrés ensuite les réactionnaires de tout bord: Gavoty lors de la création parisienne de *Lulu* ("Adieu la série!"), Halbreich dans *Cahiers Perspectives* N° 1, Actes Sud, 1987, p. 57 (*Lulu* nous touche "malgré la série").

29- Voir l'analyse de Gérard Pesson dans *Entretiens* N°1 à propos de "l'apesanteur anhistorique" (l'expression est d'André Boucourechliev) des *Three Songs from William Shakespeare*.

30- *Entretiens* N°2, p.89.

31- Voir l'analyse un peu désemparée de R. Piencikowski dans le même numéro.

32- *ibid.* p.89

produit ainsi, en un clin d'œil, des passages mécanistes qui rappellent la *Sonate* pour violon et violoncelle de Ravel, et *Flag ménage* même une petite place à de petits solos de violon acides et drôles comme jadis. Dans tout cela nous trouvons, soudés enfin, l'humour et quelque chose comme la fatalité même de composer: une relation intime et conflictuelle avec la musique, une passion, mais jubilatoire, qui voudrait, en s'agitant absurdement, se défaire de son objet comme d'une bardane. Par-là, par ce rapport vital, dialectique, la musique de Donatoni, sans la nier ni désespérer de l'atteindre, *suspend* l'idée de "chef-d'œuvre" que tant d'autres musiciens, se haussant avec effort sur la pointe des pieds en gesticulant, veulent atteindre à tout prix: tout comme nombre d'œuvres symphoniques de Berlioz, Liszt ou Strauss singent les symphonies de Beethoven et leur pathos inimitable. Ainsi, le second degré apparaît enfin comme délesté de ses connotations culturelles ou mondaines.

L'idéal que dessine cette musique - et que je crois retrouver, formulé différemment à chaque fois, dans le *Lohengrin* de Sciarrino, les *Figures en phases éparées, emphases, épures* de Jean-Marc Singier, dans les *Nocturnes en quatuor* de Gérard Pesson, dans le mélodrame *Der Vorhang geht auf...* de Johannes Schöllhorn, - je voudrais l'estampiller du nom de *musique tremblée*; et il s'agirait en somme, sans penser uniquement à ces œuvres existantes, d'écrire le manifeste de cette musique nouvelle. L'œuvre tremblée prolonge et interroge un doute fondamental quant à son existence. Elle ne le refoule pas, elle tente de l'immobiliser - elle ne le cantonne pas dans les préfaces, le doute est son aura. En littérature, le doute à trouvé dès longtemps ses techniques, en particulier dans le domaine du roman: intervention de l'auteur, mise en abyme, ou bifurcation du récit. La page blanche dans *Tristram Shandy* où le lecteur peut lui-même dessiner le portrait d'un des personnages (le narrateur abdiquant) - les deux versions d'un chapitre que propose Toulet dans *Mon amie Nane* - ou Arbasino dans *Specchio delle mie brame* - puis, sur un mode plus sombre, plus donatonien, les débuts inlassablement réécrits de l'un des plus beaux romans de ces derniers temps, *Dans la tour* de Danielle Mémoire⁽³³⁾. Mais en musique, voulût-on s'inspirer de ce procédé, qui ouvre comme un inquiétant ailleurs du récit, la répétition - la variation - renforce au contraire la narration et

33- Cet espace suggéré, alentour de l'œuvre, est celui qu'Adorno évoque en parlant de la fin de la *Suite lyrique*: ils continuent de jouer, mais nous ne les entendons plus.

l'étoffe. Le doute s'y traduit par l'interruption (effet en revanche de moindre force sur la page imprimée) ou la déviation brusque vers un matériau entièrement nouveau qui déçoit une attente formelle: l'entrée du violon dans le *Concerto K. 219* de Mozart, brisant le tempo brillant de l'exposition par un aparté songeur, semble questionner la nécessité même de la musique. Il faudrait analyser tous ces enclos rêveurs, ces parenthèses où le discours est pris de vertige, où la téléologie d'un développement est arrêtée; le récitatif cité dans la musique instrumentale a souvent cette fonction, de façon poignante juste avant la réexposition de la *17e Sonate* de Beethoven - faut-il poursuivre? D'autres passages dans Beethoven paraissent à Adorno témoigner d'un immense espoir enchâssé dans le discours musical, faisant oublier soudain qu'il ne s'agissait que d'art - or, précisément, ces beautés intercalaires, Adorno l'oublie, sont une sorte d'épiphanie hors œuvre, hors forme: les marges s'illuminent d'un rayon que la structure ne capterait guère.⁽³⁴⁾

La rupture, figure d'un doute, n'est pas exactement une simple discontinuité: pensons à Webern pour qui l'extrême concentration d'un discours porté vers l'incandescence présente, au contraire, la raréfaction comme affirmation pure. Même la césure dont Hölderlin parle à propos de la tragédie grecque⁽³⁵⁾ ou la rupture brechtienne sont au fond du côté de la cohérence, non du vertige, comme Adorno l'a noté: "Les interruptions ne sont pas extérieures au drame; englober ce qui paraît le fruit du hasard et sans rapport apparent avec l'action principale ne fait qu'approfondir cet antagonisme entre l'être et l'apparence qui est ce que déploie au fond la tragédie."⁽³⁶⁾ Le morcellement de la musique tremblée suggérerait au contraire un effacement plus radical où quelques fragments d'œuvre sont portés vers nous, encore mouillés de silence. Il n'y a là rien de comparable au minimalisme de Morton Feldman, créant des climats musicaux qui veulent scruter le Silence, fétiche corollaire au Son des scelsiens - la musique doit au contraire découvrir un discours enfoui comme le scanner dessine sur l'écran une épave. La peinture de Morandi offre là un beau modèle - chaque objet de ses natures mortes est sur le point de se dissoudre, de se fondre, par un flux de molécules estompant les contours, dans le camaïeu de la toile - c'est l'ultime

34- *Schöne Stellen, Musikalische Schriften V*, Suhrkamp, 1984, p.707.

35- Voir le commentaire de Giorgio Agamben, dans *Idée de la prose*, Bourgois, 1988, p. 25.

36- *Komposition für den Film*, Rogner-Bernhard, 1969, p.51.

moment où l'on saisit encore ces apparences décolorées avant qu'elles ne redeviennent poussière et lumière.

Un tel art, retenu, et qui ne connaîtrait, pour jouer avec le titre de Singier, d'emphase qu'éparse, peut être cerné dans une certaine mesure par les termes mis en œuvre dans la *Théorie esthétique*. La théologie marxiste fournit à Adorno, comme on sait, les arêtes de ce livre: l'art, en tant que produit d'un travail aliéné, y est frappé par la même malédiction que celui-ci: "(...) Il présente ce qui a priori relève de l'esprit comme étant indépendant des conditions de sa production matérielle et en occultant la faute originelle de la séparation du travail manuel et du travail de l'esprit."⁽³⁷⁾ D'où le recours au concept de *Schein* pour saisir dans l'œuvre d'art la malédiction initiale, ce mot signifiant à la fois "lueur, apparence" et "illusion". Il n'indique pas chez Adorno l'éclat de la vérité manifesté, mais l'aura trompeuse qui nous aveugle - sur l'unité fallacieuse de ses composantes, sur le travail antérieur dont elle ne présente que le résultat figé, et sur la réalité elle-même, qui contredit l'art par une sombre palinodie. Si l'œuvre tente de s'échapper de cette gangue, elle ne peut que singer l'esprit dans sa pureté et en produire un décalque: "Les œuvres d'art sont illusion (*Schein*) en tant qu'elles confèrent à ce qu'elles ne peuvent être elles-mêmes une sorte d'existence seconde et modifiée."⁽³⁸⁾ C'est pour cela d'ailleurs que l'œuvre n'est sauvée que par la critique, ne pouvant, comme le baron de Münchhausen, se sortir de son borborygme en tirant sur son propre catogan: "Le besoin qu'ont les œuvres d'être interprétées pour que soit établi leur contenu de vérité est comme le stigmate d'une imperfection constitutive."⁽³⁹⁾

Or cela même qui permet à l'œuvre de participer de la vérité, à savoir sa structuration (*Gefüge*) rationnelle, renforce en même temps son caractère d'apparence trompeuse - ainsi, toute œuvre d'art "travaille contre elle-même".⁽⁴⁰⁾ Le sens, pour Adorno, est "inhérent à la négation du sens. Que celui-ci, à chacune de ses manifestations, soit accouplé à l'illusion confère à tout art sa tristesse; celle-ci nous fait d'autant plus mal que le sens est suggéré par une cohérence heureuse."⁽⁴¹⁾ On voit comment on a pu déduire de ces postulats une "musique négative" dont l'œuvre de Lachenmann constitue l'unique exemple probant - mais aussi qu'ils autoriseraient des développements plus subtils et nouveaux; ni les déclarations liminaires en effet qui ten-

37- AT, p.337.

38- AT, p.167.

39- AT, p.194.

40- AT, p.162.

41- AT, p.161.

tent de raccrocher la musique contemporaine aux dernières spéculations parues de la pensée philosophique ou mathématique (combien de ravages a déjà produit la géométrie fractale!), ni surtout les slogans qui renseignent sur les opinions politiques du compositeur n'assurent - les uns du côté du sens, les autres par raccroc en dénonçant l'illusion - une quelconque validité esthétique. Le doute, ses modalités purement musicales, offre la figure efficace d'un questionnement plus profond et qui, pour contaminer ensuite les dimensions plus vastes, passe par une *Aufhebung*, une conservation par la négative, triste et ironique de la notion d'œuvre elle-même.

Cependant, un tel art fondamentalement sceptique encourt, et c'est le retour d'une malédiction déjà évoquée, le reproche d'un détachement épicurien - c'est Lucrèce, observant du rivage la tempête où se débattent les autres, *suave mari magno*... Il n'y aurait là qu'un projet d'élégance, passant à côté de la vérité musicale. Faut-il parler alors, par symétrie, d'une "musique littéraire", objet de l'analyse "littéraire" dont il a été question? Je ne pense pas ici aux atours des œuvres - à ces titres maniérés qui sont, selon la jolie formule de Philippe Dagen, un "certificat de profondeur", ni à l'idée de "prose musicale" (que l'on trouve chez Schönberg, Berg ou Reger) ou à la conception d'une musique narrative se déployant dans une durée épique: encore que le goût pour les œuvres longues se répande et que l'on peut penser, mais comme un avertissement, à cette réflexion d'Adorno que la durée, pour Mahler, était "l'image même du sens"⁽⁴²⁾. Il s'agit d'un je ne sais quoi de plus secret qui tire la musique tremblée vers le littéraire: un peu comme le collage est un art à la fois littéraire et pictural, un peu impur, un peu androgyne. Adorno témoigne d'une réaction semblable, quand il reproche à Stravinsky, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, d'avoir importé en musique le type de "l'homme de lettres"⁽⁴³⁾. S'il fallait sonder ce reproche, on trouverait peut-être ceci que le compositeur de ce type de musiques est toujours *un peu en dehors* de son œuvre, qu'il l'écrit comme en se souvenant d'elle, et que ce léger décalage, perceptible, est transcodé comme un brouillage des séparations entre les genres et les arts. Ces œuvres sont écrites comme au passé composé, ce temps de la photographie qui vibre encore, un peu distant, mais subjectif - le compositeur regarde l'œuvre comme il regarderait un fragment de sa vie passée, mais en refusant le

42- Mahler, *op. cit.*, p.101.

43- *op. cit.*, p. 162. Le mot allemand est encore plus péjoratif - *Literat*, c'est presque pluitif.

passé simple, pathétique et rebattu. Son art en tout cas consonne avec le temps - les formules de Renaud Camus à propos du peintre Cy Twombly s'appliquent ici exactement: "Il s'agit d'un regard qui, cependant qu'il s'éloigne, ne peut pas s'arracher pourtant à tout ce qu'il quitte, et dont il veut emporter, au moins, quelques éclats, quelques syllabes ou quelques inflexions."⁽⁴⁴⁾ Cette distance, mais profondément atteinte par l'effacement, est pourtant ce qui faisait pour notre philosophe l'essence de l'art français, dont les plus nobles représentants étaient Proust et Debussy. "La musique française, lit-on dans *Philosophie de la nouvelle musique*, qui a renoncé à toute métaphysique, même celle du pessimisme, exprime de manière objective ce renoncement, et avec d'autant plus de force qu'elle s'en tient à un bonheur qui, simple "ici et maintenant" et absolue vanité, n'est déjà plus un bonheur"⁽⁴⁵⁾. Et Adorno poursuit dans la *Théorie esthétique*: "Même les plus séduisantes et les plus sensuelles des œuvres françaises tiennent leur rang en cela qu'elles transforment involontairement ces éléments sensuels en porteurs d'un esprit nourri de l'expérience d'un deuil, d'une résignation à la mort de toute chose; jamais, ces productions ne savourent leur propre suavité, laquelle se trouve toujours retaillée par le sentiment de la forme"⁽⁴⁶⁾.

Cette réflexion permet de décrire pour terminer ce que l'on pourrait nommer une *loi du filtre*, ramassant d'une certaine façon les techniques déjà évoquées, de distance, de fragmentation. Une sorte de désinvolture esthétique fait passer par un tamis subtil (qui n'est pas le filtre des boulezien, garde-fou contre les automatismes structuraux menacés d'académisme) tout ce qui voudrait atteindre trop vite la conscience. Pensons par comparaison à la beauté des hauteurs soudain reconnaissables à travers le crible du bruit chez Lachenmann, qui, touchés par le rayon du phare, "entrent dans la bande de clarté..." Le matériau trop clairement épelé, coagulé dans des gestes conventionnels et indiscrets, s'use instantanément et s'essouffle, alors que l'efficacité poétique du filtre tient à l'inquiétude que provoque un sentiment d'absence. Il faudrait en somme ne garder que la résonance du sens, et jamais son attaque. Dans l'ère sérielle, l'avènement

44- Vigiles, Ed. P.O.L., Paris, 1989, p.347.

45- *op. cit.*, p. 167.

46- *AT*, p.135.

du sens est comme la présentation de Waterloo dans *Les Misérables* - narration univoque, centrée, sans second plan; le désarroi de Fabrice sur ce même champ de bataille dans *Le Rouge et le Noir* est un peu celui du Sujet dans la mêlée chaotique des musiques des années 70; il resterait alors à lire comme un programme esthétique cette page des *Mémoires d'outre-tombe* où de sourds échos, des tremblements lointains, des roulements et des coups étouffés parviennent à Chateaubriand quand il sort de Gand et que "le vent du sud" lui apporte par-delà des centaines de lieues ces bruits qui nourrissent une méditation inquiète. Un des développements les plus intéressants de la musique électro-acoustique nous propose une telle réflexion sur le cache: je pense à la réalisation d'une sorte de "cinéma sans image" dans la *Tentation de Saint Antoine* de Michel Chion, mélodrame qui sertit le texte de Flaubert de bruits mi-narratifs, mi-abstraites, chavirant l'habituelle stéréophonie de la vision et de l'ouïe.

Une telle réflexion est nécessaire face à une rhétorique arrogante qui, sous couvert d'expression, singe l'art. Le goût pour l'opéra, dernier repaire avoué du premier degré, en est un symptôme révélateur; on se plaît à défendre ce dernier bastion des assauts de l'Histoire. Et il faut dire que le travail vocal place ce genre sous de mauvais auspices: la voix comme métonymie du corps, inconsciemment sacralisé, représente souvent le butoir de toute réflexion claire ou du simple bon goût. La vulgate de la musique contemporaine⁽⁴⁷⁾ capte ainsi, pour justifier bien souvent le pire, un prestige jamais démenti: le corps, objet opaque, symbolisait dans les années 60 la résistance à tout idéalisme et sa déconstruction, de la psychanalyse au "plaisir du texte"; le corps des années 80, décrit par Lipovetzky, devient un dieu dont le culte fait implorer l'idée de toute hiérarchie des plaisirs, d'un étagement des beautés. Revient alors la hantise périodique d'un ressourcement de l'art par le primitivisme, qu'en peinture nous trouvons, dans le sillage de Dubuffet ou Chassac, dans les récentes écoles allemande (*Neue Wilde*), française ("Nouvelle figuration") ou américaine (graffitistes). La subversion culturelle que doit produire "l'art brut" de Dubuffet, en changeant les "grilles de perception"⁽⁴⁸⁾, s'il part d'une protestation légitime contre la rhétorique figée d'un art institutionnalisé, se tourne vers des productions marginales - graffitis de vespasiennes ou gri-

47- "La voix est une émanation spontanée de l'individu, qui obéit aux pulsions les plus instinctuelles (...), la racine de l'acte vocal puise dans les profondeurs de l'être humain." (M. Gagnard, *La voix dans la musique contemporaine*, Van de Velde, 1987, p.105), ou encore: "L'être-voix, tel que nous l'appellerons, parce que de nature essentiellement ontologique, se présente dans une œuvre musicale comme une avancée vers l'unique". (Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, Michel de Maule, 1987, p.14).

48- Dubuffet, *Bâtons rompus*, Minuit, 1986, p.81.

bouillages de psychotiques - où va se nicher la pureté! Les graffitis et les petits bonshommes qui ont envahi la peinture ces dix dernières années ont vite défini un nouveau maniérisme - que Keith Haring ne soit ainsi qu'un petit décorateur imitant Aléchine frappe d'emblée: et quelques rares œuvres seulement de Basquiat (avant tout celles de 1981) conservent, essentiellement par la médiation de Twombly, ce tremblement du graffiti où se lit l'urgence de la trace furtive initiale, menacée. Mais ensuite, et presque partout ailleurs, ce haïkai subversif n'est plus qu'un ornement plaisant.

D'ailleurs la hâte de cette production a son pendant dans le domaine musical où l'on table sur les vertus d'une nouvelle écriture automatique: la production inlassable, butée de Rihm, von Bose, von Schweinitz, Killmayer, d'une légion d'épigones, n'espère-t-elle pas saisir au vol l'innocence retrouvée? On veut ainsi tailler grossièrement des blocs d'expression pure, se raccrochant, comme s'il ne suffisait pas, aux textes les plus illustres de la poésie et de la littérature; les compositeurs, sauf en de rares exceptions, ont toujours pris dans les arts voisins ce qui promettait une reconnaissance culturelle immédiate, s'identifiant sans vergogne aux malheurs d'Œdipe ou aux délires de Rimbaud; il y a là quelque indécence. Ce goût pour une "littérature qui se voit de loin" comme disait Barthes, pour les mythes aussi bien, valeur sûre, ne produit fatalement qu'une sorte de tautologie malhabile et naïve, où le texte est rabattu à son sens le plus immédiat, ou, au contraire (c'est à peu près le cas de toutes les musiques s'inspirant de Hölderlin ou Celan) contredit cruellement par la simplicité de la rhétorique musicale.

La même surdétermination condamne d'ailleurs ce que les Allemands nomment *Literaturoper* - on choisit un roman ou une pièce qui a fait ses preuves, on choisit un dramaturge qui taille dans le texte et l'arrange, et la musique redouble et commente - il n'y a guère que *Lulu*, et peut-être les *Soldats*, qui évitent ce piège du pléonasme expressif. C'est plutôt ce type d'opéra que vise, inconsciemment, la parole de la "mort" de l'opéra - et c'est contre lui que se définissait tout projet moderne. "Une musique qui plonge a priori une intrigue dans une atmosphère qui la transcende, c'est exactement l'aura", disait Adorno, et il s'agissait justement, avec le théâtre musical en particulier, de contester l'aura - d'autant qu'il captait les reflets du prestige avarié que draine, de par sa dépendance

institutionnelle, le genre ⁽⁴⁹⁾. Les *Soldats* proposent un premier modèle de déconstruction par complexité - scènes simultanées et emploi d'autres "media". Ceci a été imité abondamment, le plus souvent d'ailleurs comme effet de mise en scène davantage que musical - on peut citer encore, à la même époque, les diapositives de *Intolleranza 1960* de Nono ou les vidéos de Nam June Paik pour *Originale* de Stockhausen, l'un et l'autre hantés, malgré eux en somme, par les relents du rêve wagnérien d'une œuvre encore plus totale... Le théâtre musical, au lieu de cette sorte de multiplication, a choisi la soustraction - montrer les dessous du genre, la fosse et les coulisses plutôt qu'une belle image, la production plutôt que le produit derrière lequel elle disparaît. Dans ses deux variantes, musique théâtralisée (Kagel) et théâtre musicalisé (très prisé en France), ce genre reste un peu trop marqué, je crois, par la conjonction heureuse d'impératifs économiques - il n'y a de fosse que dans les grandes maisons, mettons le clavecin sur scène - et d'un discours esthétique vaguement marxiste, conjonction à présent achevée. Quand on a réclamé, au début des années 80, le retour au Sens - retour aux formes du passé, à une musique consonante - tous les marchands d'orviétan se sont penchés sur le cadavre encore chaud de l'opéra - il y a là une triste série qui mène du *Lear* d'Aribert Reimann à *Œdipe* de Rihm, composant une manière de nouveau vérisme, atonal par hasard. Du nouveau vin dans les vieilles outres - mais l'opéra est un genre particulièrement pervers, entraînant plus facilement vers la pente du non-sens esthétique - que l'on songe à *Von heute auf morgen*, comédie bourgeoise dodécaphonique qui marque l'un des égarements de Schönberg. Ligeti lui-même a avoué s'être laissé prendre au piège dans le *Grand Macabre*, où Verdi apparaît comme dans un palimpseste - la mort de l'opéra n'était que mise en scène, non mise en musique.

Rares sont les travaux qui témoignent d'une volonté de tailler dans le trop-plein de l'opéra, de dissoudre une rhétorique fatale, d'injecter de l'absence par des techniques de dissociation. Bob Wilson y excelle comme on sait; comme déjà Schönberg dans l'étrange *Glückliche Hand*, où l'action mimée et le texte chanté ne sont pas toujours l'illustration l'un de l'autre, Wilson choisit par exemple une dissociation entre le geste (sur scène) et le chant (diffusé derrière le spec-

49- Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Rowohlt, 1968, p.87.

tateur). *Moïse et Aaron* pourrait de même servir de point de départ à la réflexion sur un genre mixte entre opéra et oratorio - dont le récent *Roméo et Juliette* de Cadiot et Dusapin montre les possibilités.

Ce même travail sur l'effleurement et le filtrage devrait se faire avec les voix mêmes: citons l'exemple de *Lohengrin* de Sciarrino, mélodrame pour une voix de femme seule évitant le bel canto autant que les lieux communs de ce qu'on peut nommer le "style-Sequenza" - et celui des récitatifs acidulés de voix encore vertes, tendues, dans le *Cyclope* de Betsy Jolas, chanté par des comédiens. Tout doit concourir à combattre l'expression immédiate: de grands exemples du reste y inviteraient, *Pelléas* et sa cantilène à la fois roide et flexible, qui s'interdit tout envol facile, son orchestration si souvent *a contrario*, noircissant les duos d'amour; *Wozzeck* de même, où la cruauté, la douleur sont engoncées dans le corset de fer de scènes brèves, vertigineuses, musicalement sur-structurées - l'art authentique, écrit Adorno, "sait pleurer sans larmes"⁽⁵⁰⁾.

Où trouverait-on, dans l'opéra contemporain une réflexion sur la retenue, l'éloignement, comme en propose le cinéma (quand il n'est pas, selon l'expression de Nono, "la version industrialisée de l'opéra traditionnel"⁽⁵¹⁾) - les voix blanches des films de Bresson, murmurant des répliques que l'acteur semble découvrir, les voix off chez Duras, commentant dans *India Song* les évolutions de personnages traversant la réception bouche close, les répliques de l'*Othon* de Corneille presque mangées par le bruit des voitures au Palatin, dans la version de Straub - ou encore les plus belles séquences d'Antonioni, comme l'idylle muette dans *La Notte*, entre Lidia et l'inconnu, dont on ne perçoit, à travers les vitres de la voiture ruisselantes de pluie, qu'une conversation souriante et muette!

Le gros de la production de l'opéra contemporain fournit ainsi l'exemple le plus criant d'une esthétique de la surenchère. Le compositeur, fragilisé, socialement un peu en marge, toujours un peu provincial, esthétiquement désarmé, s'avance avec fracas pour se rassurer soi-même, ainsi que font les tribus guerrières. Le catalogue des œuvres originales, presque toutes liées à une esthétique du filtre, est

50- AT, p.179.

51- *Contrechamps* N°4, p.59.

assez vite dressé - et d'ailleurs on peut s'en réjouir presque, face à l'inflation des simulacres d'art. Ce qui précède découlerait ainsi d'une sorte de lassitude militante - un peu comme la curieuse *Esthétique d'une nouvelle musique* de Busoni au début de ce siècle, Busoni qui pourtant n'a jamais écrit ces œuvres fraîches et radicales qu'il décrit comme en pointillé. L'institution, le discours commun soutiennent toujours ce qui paraît promettre à l'auditeur un peu de sens à emporter chez soi, en échange d'un ticket; l'art véritable, qui ne se fait plus sans doute dans l'ombre, court-circuitée de nos jours cet échange de façon plus subtile et plus retorse. Face à l'anémie du Sens, la force du compositeur, il faut s'en convaincre, est dans une façon de retrait, dans une poétique de la distance. Entre deux mots, disait Valéry, il faut choisir le moindre.

TEMPS, TEXTURE ET TIMBRE CHEZ CONLON NANCARROW

Eric DE VISSCHER

"My interest has always been in tempo"

Toute la portée de l'œuvre de Nancarrow pourrait en fait se résumer dans cette phrase. Car le tempo n'est pas seulement l'élément premier des dimensions temporelles de la musique; il est aussi, chez Nancarrow, premier par rapport aux autres paramètres sonores. Ainsi hauteurs et durées seraient totalement soumises aux relations temporelles, de même que la texture aurait pour seule fonction la mise en évidence de la structure temporelle. Quant à la dimension timbrale, elle est, en apparence, totalement absente car la quasi-totalité des œuvres de Nancarrow a été écrite pour un seul instrument (le Player-Piano) qui, précisément, ne brille pas par sa richesse timbrale.

Telle est, du moins, la thèse "officielle" sur Nancarrow, celle que l'on retrouve dans les quelques - trop rares - textes qui lui sont consacrés et qu'on rencontre lorsque Nancarrow s'exprime lui-même sur sa musique. Cette conception est foncièrement réductrice: sans doute provient-elle, d'une part, de la discrétion de la personnalité de Nancarrow et, d'autre part, d'une certaine méconnaissance des œuvres elles-mêmes. A ce sujet, l'on peut