

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1991)
Heft:	30
Artikel:	Les enjeux de la modernité = Die Ansprüche der Moderne
Autor:	Albèra, Philippe
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-928142

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les enjeux de la modernité

Die Ansprüche
der Moderne

Les enjeux de la modernité

Hegel et Baudelaire caractérisent la modernité par la renonciation aux normes conventionnelles établies a priori. L'artiste fixe lui-même les règles qui assurent à son œuvre sa cohérence. Du coup se pose le problème de la communication, car s'il n'y a plus langage commun, l'auditeur est contraint de faire effort d'écoute personnel pour épouser le mouvement intérieur de l'œuvre et lui conférer ainsi son sens. Or cette exigence est sur le point d'être abandonnée par les compositeurs «post-modernes», qui se contentent de ressasser des formules éculées ou masquent leur manque d'audace en recherchant pour elles-mêmes des sonorités inouïes.

Die Ansprüche der Moderne Hegel und Baudelaire charakterisieren die Moderne als Verzicht auf a priori feststehende Normen; der Künstler stellt selbst die Regeln auf, die seinem Werk Kohärenz verschaffen. Dadurch stellt sich das Problem der Kommunikation, denn wenn es keine gemeinsame Sprache mehr gibt, ist der Hörer zu einer besonderen Anstrengung gezwungen, um die innere Bewegung des Werkes nachzuvollziehen und ihr Sinn zu verleihen. Solche Anstrengungen bleiben den Hörern durch «postmoderne» Komponisten erspart, die nur ausgeleierte Formeln wiederholen oder ihren Mangel an Kühnheit durch die selbstzweckhafte Suche nach «unerhörten» Klängen kaschieren.

par Philippe Albère

Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes
Qui vénérions les Dieux et qui n'y croyons pas,
...

C'est effort l'inouï, le combat nonpareil,
Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil.

Libre à nos Inspirés, coeurs qu'une ceillade enflamme,
D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau;
Pauvres gens! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?

Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées
Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,
Et faisons-en surgir sous nos mains empressées
Quelque pure statue au pélos étoilé,

Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses
Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon,
L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses,
Fasse dans l'air futur retentir notre nom!

(Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*)

La situation actuelle de la musique contemporaine apparaît à beaucoup comme confuse et ambiguë. La coexistence des tendances les plus diverses ne laisse pas deviner une direction précise, la multiplication des enjeux les plus contradictoires rend impossible toute synthèse. On retrouve cela jusque dans les œuvres elles-mêmes: la notion d'unité stylistique semble désuète, détrônée par un concept de liberté qui revendique l'hétérogène. Les déclarations publiques des compositeurs, plutôt parcimonieuses, ne permettent pas d'y voir très clair sur leurs intentions profondes; les idées les plus générales, liées à des rejets ou des engouements très immédiats, se mêlent à des propos extrêmement techniques, qui laissent entrevoir un artisanat conscientieux mais dégagé de toute «vision du monde». On évite les polémiques, les prises de position radicales, les écrits théoriques, les conflits ouverts. La musique du passé proche, comme celle puisée ici ou là dans l'histoire, est réduite à du matériau, au même titre que l'ensemble des sons instrumentaux ou électroniques disponibles. Il est difficile de dire dans quelle mesure ce moment historique si particu-

lier contient les ferment de temps nouveaux. La distance qui sépare les œuvres proprement dites des intentions affichées, la réflexion *sui generis* de l'expérimentation avec des sons et des formulations inédites, témoigne en tous les cas d'une période de transition où le lien entre éthique et esthétique, entre esthétique et technique, est encore diffus. Simultanément, le contexte socio-culturel donne l'impression d'un effondrement des valeurs et d'une aliénation croissante aux règles du marché. Nous sommes dans une période de liquidation. Le bon marché qui éveillait autrefois la suspicion est fièrement mis en évidence sur le devant de la vitrine. Ce qui avait de la valeur est soldé dans l'arrière-boutique. Le triomphe de l'opéra de John Adams, *The Death of Klinghoffer*, joué sur de nombreuses scènes internationales, est un symptôme de cette situation: son esthétique à la Carl Orff symbolise le nouveau réalisme officiel. Il n'est pas rassurant qu'une musique revendique à ce point le style pompeux et kitsch que les totalitarismes de tous bords ont toujours cherché à imposer aux artistes; et il n'est pas ras-

surant non plus que la presse unanime lui apporte sa caution. Ce qui, à travers de telles œuvres et dans le type de communication qu'elles instaurent, paraît obsolète, c'est l'idée d'une perspective historique au-devant de nous. Le message, en prise directe sur l'actualité, se veut immédiatement compréhensible, et l'esprit s'infléchit en direction des soi-disant standards de la communication, comme pour une simple comédie musicale. La dictature du goût, qui aux temps de l'aristocratie déclinante s'exerça déjà sur le monde des musiciens, effectue un retour triomphal dans la société marchande de la fin du XX^e siècle. Le message s'épuise dans l'échange: il ne vise ni la transformation du monde, ni l'au-delà de la réalité présente, et encore moins une prise de conscience critique de celle-ci. Il fonctionne comme un simulacre.

Le concept d'avant-garde artistique, que Berio a défini il y a quelques années de «stupide», et que les jeunes compositeurs rejettent quelle que soit leur tendance, appartient au passé le plus lointain. On le cache comme une maladie honteuse. Le lien autrefois revendiqué par les surréalistes entre l'expression de Rimbaud, «changer la vie», et celle de Karl Marx, «transformer le monde», c'est-à-dire le lien profond et nécessaire entre la création et la politique qui fut à la base des mouvements avant-gardistes, a été complètement occulté. La référence politique, chez Adams, tient plus de la tradition des feuilletons télévisés américains genre «Dallas» que de celle d'un Maïakovski ou d'un Eisenstein, d'un Piscator ou d'un Brecht, d'un Nono ou d'un Zimmermann. Le plat conformisme de la musique dit assez la volonté de ne rien changer à la situation historique. Et tandis que l'institution se nourrit de telles œuvres falotes, ou qu'elle récupère des avant-gardes purgées de leur esprit contestataire et révolutionnaire, les nouvelles générations d'artistes s'intègrent à elle le plus rapidement possible. Les compositeurs d'aujourd'hui ne contestent plus les structures et les projets de l'institution, mais s'y adaptent ou les détournent dans le sens d'un intérêt particulier. Ils gèrent un héritage: celui des mouvements qui, à partir des années soixante-dix, ont tourné le dos aux derniers sursauts de l'avant-garde musicale. Le minimalisme américain – puis européen –, les différentes tendances restauratrices – néo-expressionnisme, nouvelle simplicité, néo-tonalité, etc. –, et jusqu'au courant plus complexe de la musique spectrale, se sont développés *contre* le sérialisme des années cinquante et ses développements les plus variés dans les années soixante. Mais leur critique implicite, et plus rarement explicite, est restée superficielle, voire simplement épidermique. Les avant-gardes musicales de l'après-guerre n'ont pas encore été réellement pensées de manière critique.

La revendication d'une immédiateté retrouvée, comme celle d'une subjectivité sans contrainte, triomphant de ce

qu'Adorno avait nommé le «fétichisme du matériau» et d'une certaine logique de l'histoire, liée à l'ambiguité qui caractérise la relation du compositeur d'aujourd'hui avec les institutions musicales et la société dans son ensemble – qui apparaît de façon évidente dans son impossibilité de répondre à toute question sur la fonction de la musique actuelle – est le signe que le concept de modernité a subi un déclin, et que nous sommes entrés dans une ère nouvelle, celle de la post-modernité. Aussi sérieux qu'ils soient, la plupart des travaux de recherche entrepris dans l'écriture et dans le domaine électroacoustique ne parviennent plus à sauver l'œuvre d'une fonction décorative, dans le même moment où est posée l'urgence d'une signification artistique plus essentielle. L'inouï est presque devenu banal. Cet état de fait s'insinue à l'intérieur des trajectoires de compositeurs autrefois radicaux, à l'intérieur des processus de pensée et des configurations d'écriture, lorsqu'il ne s'affiche pas fièrement en tant que tel. Les démarches qui continuent d'opposer une certaine résistance à l'indifférenciation généralisée n'ont plus le choix que des positions extrêmes. Pour cette raison, elles sont perçues comme des impasses; elles justifient, aux yeux de beaucoup, la nécessité d'un retour à une situation plus normale, la restauration des valeurs anciennes. Le même rejet que la modernité a toujours provoqué sanctionne ces démarches isolées; leur refus d'entériner ce qui est, de se laisser subordonner par la réalité, entraîne une violence «naturelle» de la société. Les positions éthiques sont ici indissociables des positions esthétiques ou techniques, et la question de la fonction de la musique ne peut être séparée de ses qualités intrinsèques. Des liens, aujourd'hui rompus par une division accrue et de plus en plus «rationnelle» des tâches, ont toutefois perdu toute évidence.

Historique de la modernité

Le concept de modernité est apparu au milieu du XIX^e siècle. On peut en repérer la double occurrence sur le plan esthétique et philosophique chez Baudelaire et chez Hegel. Baudelaire, qui forge le mot à partir des termes «vie moderne» et «mode», insiste sur le caractère à la fois éphémère et essentiel du moment présent, et souligne sa relation nécessaire avec ce qui le dépasse: «La modernité, dit-il, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable». Pour Baudelaire, sans «cet élément transitoire, fugitif, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable». Et le poète de s'écrier: «Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour trop s'y plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les priviléges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations.» Par cette définition de la modernité, Baudelaire entend résister à la tendance dominante, pour laquelle les modèles anciens constituent des normes, des vérités absolues. Il oppose ainsi à cette pétrification de l'art deux idées fondamentales: l'importance du mouvement temporel par lequel toute présence est relativisée et crée son propre horizon à la fois dans le passé et dans l'avenir; la rupture avec un art d'imitation basé sur les chefs-d'œuvre anciens (les antiquités, les œuvres classiques) ou sur la nature, en tant qu'ils seraient le reflet d'un ordre supérieur et immuable. La vérité, dans le domaine artistique, est donc inseparable de la temporalité qui, par son mouvement, la fait apparaître; elle est un devenir en acte, n'étant plus donnée comme un *a priori*, n'étant plus dictée d'en haut. Hegel avait déjà parlé, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, de «l'évanescence lui-même, qu'il faut considérer comme essentiel, et non pas la détermination d'une chose quelconque solidement établie»³. Aussi, à l'injonction des académiciens – il faut copier la nature –, Baudelaire répond-il qu'une telle «doctrine» est «ennemie de l'art», et qu'il est «inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait».

Le regard historicisant fait apparaître le passé non comme vérité, mais comme porteur de germes pour le présent et l'avenir. La vérité est non seulement liée à ce mouvement de va-et-vient entre passé et futur où elle se constitue en tant que telle, elle est aussi liée à une *percée* du réel comme apparence. La révolte contre une fausse positivité est en réalité une revendication de la subjectivité, mais une subjectivité libre de se déterminer elle-même. Les œuvres d'art ne sont plus la représentation sensible d'un ordre qui serait en dernière instance saisissable par la raison, donc intelligible, mais elles sont le lieu même de la relation nécessaire entre intuition et raison; elle seule permet d'atteindre à l'essence des choses. La critique de l'apparence faite par Baudelaire – le refus de «ce qui est» – est en fait une critique de la fausse apparence, de la réduction, au nom du passé, de l'insaisissable à l'œuvre dans l'art à un vaste processus de rationalisation et de réification. Alors que le sensible, dans les esthétiques restauratrices, est soumis à la domination du rationnel, par un mensonge idéologique, il est présenté comme l'antithèse même de la raison. L'un et l'autre sont instrumentalisés, de sorte que la subjectivité qui s'en dégage est tronquée et aliénée – aliénée *par elle-même*. C'est à cela que répondent les esthétiques de la modernité. Il y a dans la revendication du «fugitif», du «contingent» et du «transitoire», telle que Baudelaire la lie à «l'immuable» et à «l'éternel», la volonté de libérer aussi bien la subjectivité que la raison de leur fausse opposition. Le développement d'une expressivité qui pousse l'introspection jusqu'à ses limites et la construction de formes nouvelles réalisent cela concrètement dans les œuvres. La critique

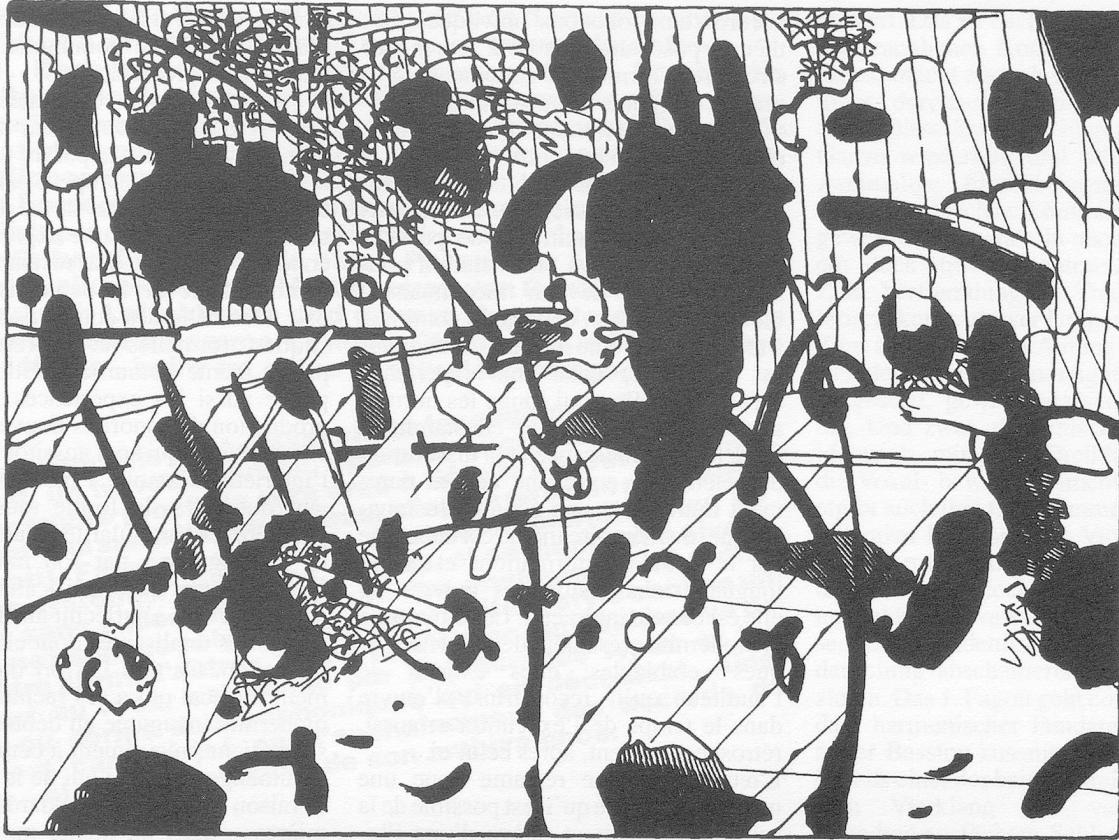
de la modernité, selon laquelle il y aurait rupture du contrat entre le réel et le langage artistique, comme l'écrit George Steiner dans un essai récent⁴, repose sur la confusion entre les deux formes antagonistes de la réalité, et sur le désir d'un retour à une situation pré-moderne, à un monde dominé par la métaphysique. L'analyse de Steiner aboutit au contraire même de ce qu'elle entendait défendre: l'appel à une totalité du sens perceptible comme immédiateté fait le jeu des fausses valeurs. A aucun moment, la modernité, dont Steiner dit qu'elle a brisé «l'alliance entre le mot et le monde», n'a revendiqué l'arbitraire du «signe vide», où la «vérité du mot est l'absence du monde». Le mouvement par lequel le mot, le signe, le motif musical ou pictural fait l'expérience de sa propre négativité ne tend pas à constituer un monde *per se* coupé du monde réel; il cherche au contraire à atteindre l'essence même du réel. Selon l'expression souvent citée de Paul Klee, il ne s'agit pas de «montrer le visible», mais de «rendre visible». Les écrits des artistes eux-mêmes, et bien entendu leurs œuvres, toutes disciplines confondues, témoignent contre ce qui n'est finalement qu'un jugement moral ou un discours idéologique.

La modernité, par sa position critique vis-à-vis du réel et vis-à-vis du passé, met en crise le vieux concept d'imitation. A l'habileté de l'imitation, qui entérine l'ordre établi, Baudelaire substitue «l'imagination créatrice», produit d'une subjectivité libre et autorefléchie qui vise la constitution d'une réalité nouvelle. «L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.» Alors que l'expressivité avait résulté, longtemps, de la tension entre une subjectivité individuelle et la légalité sociale – liés par une sorte de contrat social basé sur l'accord parfait –, elle prend l'aspect, au XIX^e siècle, d'une opposition radicale entre les deux termes. La vérité se paie de solitude et d'incompréhension. «L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des *réalités*», écrit encore Baudelaire. Ailleurs, il parle de «l'artiste moderne qui s'est élevé haut malgré son siècle». Dans cette position d'individualisation croissante et de conflit ouvert avec les tendances dominantes de la société, l'artiste (mais ne pourrait-on pas extrapoler sur le citoyen?) ne doit pas seulement faire appel à l'imagination créatrice *contre* l'imitation ou l'acceptation des normes traditionnelles, il doit encore devenir son propre juge, son propre architecte, élaborer ses propres normes. L'intuition seule, qu'il ne peut articuler à des lois communes acceptées, ne suffit plus, dans la mesure où elle fait surgir à nou-

veau ce qui est périmé. «Je plains les poètes que guide le seul instinct: je les crois incomplets», dit Baudelaire dans un texte sur Wagner; «tous les grands poètes deviennent naturellement, fatidiquement, critiques», ajoute-t-il encore, répondant à ceux qui stigmatisaient chez Wagner le théoricien se faisant compositeur (un jugement qui n'a cessé de se propager jusqu'à nos jours).

En parlant de «l'imagination qui, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique», Baudelaire fait apparaître un aspect essentiel de la modernité: la dialectique entre l'irrationnel et le rationnel au sein même du travail de création. Hegel a noté cela dans une très belle phrase: «L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue.» C'est précisément à travers cette déchirure que rien ne vient masquer, dans cette *relation* entre l'imagination et l'instance critique, que l'œuvre moderne se définit en tant que telle. D'un côté, le flux subjectif qui ébranle toute construction, toute certitude, et qui est fondamentalement déstabilisateur; de l'autre, des principes d'ordre, inventés ou dérivés de l'histoire. L'équilibre est instable: l'ordre devenu système (un système individuel) domine parfois exagérément l'invention; parfois, celle-ci s'égare dans l'ivresse de sa propre liberté. L'œuvre autonome est bien, comme l'a écrit Hegel, déchirée; elle ne forme une totalité, paradoxalement, qu'à travers l'expérience de cette déchirure.

C'est qu'elle est immergée dans l'histoire et qu'elle se veut créatrice d'histoire – une «musique de l'avenir». «Il n'est pas difficile de voir, écrit Hegel en 1806, que notre époque est une époque de naissance et de passage à une nouvelle période. L'esprit a rompu avec le monde où son existence et sa représentation se tenaient jusqu'alors; il est sur le point de les faire sombrer dans les profondeurs du passé et dans le travail de sa reconfiguration. Il est vrai que, de toute façon, il n'est jamais au repos, mais toujours en train d'accomplir un mouvement de progression continual. (...) La frivilité, ainsi que l'ennui, qui s'installent dans ce qui existe, le pressentiment vague et indéterminé de quelque chose d'inconnu, sont les prodromes de ce que quelque chose est en marche. Cet écaillement progressif, qui ne modifiait pas la physionomie du tout, est interrompu par la montée, l'éclair qui d'un seul coup met en place la conformation générale du monde nouveau.» L'homme moderne ne se définit plus par rapport à un absolu, mais à l'intérieur du flux de l'histoire: les anciennes valeurs appartenaient au passé. Ce dont il hérite ne peut donc plus être accepté en tant que tel, mais est soumis au jugement critique, à l'épreuve de la vérité intérieure. L'idéal n'est plus situé au-delà de sa portée, mais apparaît comme une tâche à accomplir. Essentielle est l'idée que «la chose même n'est pas épuisée dans la *fin* qu'elle vise, mais dans le développement progressif de sa *réalisation*, pas plus que le *résultat* n'est le tout *effectif*:



Tadeusz Nuckowski: *Black is black* (1988)

il l'est conjointement à son *devenir*. Le philosophe réfute l'*«unité originelle* en tant que telle, ou *immédiate* en tant que telle». «Le vrai, écrit-il, est le devenir de lui-même.» En tant que son propre mouvement d'autodéploiement, il exige une *«médiation»*, qui «n'est rien d'autre que l'identité à soi-même en mouvement»³.

L'écoute active

L'œuvre ne s'appuie plus sur des références admises, elle met en jeu un «système» qui n'est propre qu'à elle-même. Comment la communication est-elle encore possible dans de telles conditions? L'œuvre n'est-elle pas une monade excluant toute relation avec l'extérieur? Cette question de la communicabilité est au centre des discussions esthétiques depuis plus d'un siècle. Elle reflète, dans la sphère esthétique, une discussion politique au sujet de l'organisation des rapports sociaux. Elle engendre aussi bien les discours refermés sur eux-mêmes des artistes que les condamnations sans appel de certains commentateurs. Elle se résume, chez l'auditeur moyen, par l'impression de n'avoir «rien compris» à l'œuvre proposée. Curieusement, c'est alors que l'œuvre moderne se définit dans l'échange, dans la communication, et non comme entité absolue, qu'on lui dénie la capacité d'être un lieu réel de communication.

Quelle écoute réclame l'œuvre sans *a priori*? invoquer le mot de Beethoven sur la difficulté que sa musique devait encore opposer aux auditeurs cinquante ans après sa mort est insuffisant, même si l'œuvre moderne est anticipation d'une réalité possible, et non adéquation avec la réalité présente ou passée. L'œuvre visionnaire, qui rompt avec

les représentations conventionnelles, n'entend pourtant pas se dérober à une écoute éclairée. Contrairement à une idée reçue qui résulte d'une position éthique et esthétique réactionnaire, la subjectivité libérée n'est pas le chaos; elle contient une part de rationalité qui est pour elle à la fois un obstacle et l'instrument de sa réalisation. Le problème de l'auditeur rejoint donc celui de l'auteur: sans l'aide de codes convenus, il doit construire sa propre écoute en fonction de l'œuvre particulière, comme l'auteur construit ses propres critères de cohérence pour chaque œuvre. Il existe chez lui aussi la nécessité d'une dialectique entre les processus intuitifs et les processus conscients d'eux-mêmes, entre l'ouverture à ce qui est autre, radicalement, et les critères d'appréciation qui sont forgés par le mélange complexe de la personnalité, de l'éducation et de l'expérience; la rationalité, autrefois sédimentée dans un langage et des formes basés sur des conventions, est désormais happée par le jugement critique. Déjà Wagner avait joué de l'ambiguité entre la construction rationnelle des leitmotsifs – en tant que structures musicales et en tant que significations dramaturgiques – et le désir d'hypnotiser l'auditeur. Les deux niveaux existent objectivement. Ils constituent les deux moments solidaires de la perception. Baudelaire les a très précisément définis à propos de Wagner. Après avoir évoqué les «impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil» et que lui procurait la musique wagnérienne, il écrit: «Cependant, des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impli-

quaient des intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues. Je résous de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance»³. La musique de Wagner forme en effet une sorte de «système» fermé qui crée ses propres normes: généralisation des relations chromatiques, utilisation de l'accord de quatre sons comme base de l'harmonie, construction motivique déterminant aussi bien le détail que la grande forme, etc. Inutile de chercher dans son œuvre, par une analyse réductrice et falsificatrice, la structure de la forme-sonate ou le principe traditionnel des modulations tonales à grande échelle: ce n'est pas *cela* qui crée du sens musical. Mais la forme libérée des canons traditionnels n'exclut pas les références au passé: celles-ci ne sont toutefois plus des *a priori*, des normes imposées; elles sont soumises à la conscience critique, à une relecture de l'histoire. On en retrouve la teneur dans les textes théoriques de Wagner. Il en va de même sur un plan sémantique. La *Tétralogie* intègre les dimensions du mythe et de l'histoire dans une dramaturgie qui se présente comme une leçon politique et/ou philosophique de son temps, basée sur une perspective révolutionnaire. Lorsqu'il écrit: «Mon art le plus subtil et le plus profond, je voudrais pouvoir l'appeler l'art de la transition, car tout mon œuvre artistique est composé de telles transitions»⁶, Wagner met l'accent sur l'idée de mouvement, qui est inséparable du concept même de modernité. C'est dans le mouvement de notre recherche que les chemins non balisés apparaissent à la lumière. Les fondements compositionnels de la musique wagnérienne ne sont plus des entités tonales stables, des

Luca Lombardis Faust-Oper

Faust, opéra de
Luca Lombardi

accords aux fonctions univoques, des thèmes posés une fois pour toutes, des structures formelles nettement délimitées, des phrases musicales bien segmentées, des relations fixes entre le chant et l'orchestre, entre le récitatif et l'aria, etc., mais une modulation généralisée qui gomme les repères, des accords qui offrent une multitude de possibilités, des leitmotsivs en évolution constante jusqu'à devenir méconnaissables, une forme en expansion continue, l'idée de la mélodie infinie ... L'auditeur est confronté, dans son expérience d'écoute, au flux qui ronge les normes anciennes, et il oscille constamment entre la reconnaissance et la dissolution des éléments, entre une écoute purement intuitive et une écoute plus analytique. Sa mémoire même est débordée par le flot des informations et par la longueur inhabituelle des œuvres où elle est censée intervenir. Les œuvres de la modernité présentent des caractéristiques semblables: elles exigent de l'auditeur qu'il reconstruise l'œuvre dans le temps de l'exécution et aussi, rétrospectivement, après celui-ci.

L'œuvre moderne réclame donc une médiation. Croire qu'il est possible de la saisir spontanément relève d'une illusion liée au rapport créé avec les œuvres de la tradition, qui sont devenues comme une sorte de langue maternelle seconde. La médiation s'impose en vertu même de la tension que l'œuvre instaure vis-à-vis du passé et du futur (qui deviennent son propre passé et son propre futur) et qui engendre un espace de réflexion. La réinterprétation des valeurs anciennes, ou la rupture avec elles, ainsi que la tentative de faire naître un monde nouveau, ne relèvent pas des seules intuitions; elles impliquent un moment aigu de rationalité, de réflexion, de construction, qui doit être à son tour dévoilé dans le processus d'audition. Certes, il n'épuise pas les significations de l'œuvre – aucune conceptualisation n'est en mesure de le faire. Mais il ne peut pas être évacué, laissant ainsi resurgir des normes traditionnelles qui ne sont pas adéquates à l'œuvre et aboutissent le plus souvent au rejet de celle-ci. Plus généralement, toute approche des œuvres par l'extérieur reste impuissante à faire apparaître leur contenu de vérité, pour reprendre une expression d'Adorno. L'œuvre, devenue autonome, ne peut plus être soumise à des généralisations; elle doit faire apparaître, dans le mouvement même de son déploiement, tout à la fois sa logique intérieure et la pluralité infinie de ses significations. Le moment constructif, qui apparaît comme le *négatif* de la libre subjectivité, est une forme de l'autoréflexivité créatrice. Il n'est pas nié par l'œuvre une fois achevée, mais subsiste à l'intérieur d'elle comme un de ses moments constitutifs essentiels: l'auditeur ne peut s'y dérober. C'est par ce moment même que la subjectivité devient essence de l'œuvre et non une simple fonction décorative; ce qui est individualisé à l'extrême et qui devient son propre concept retrouve par là une

qualité d'universalité garantissant les possibilités d'une communication authentique et pleine de sens.

C'est précisément cette dialectique à l'œuvre dans le mouvement de la modernité qui est refusée par les tenants de la post-modernité. On peut parler, chez eux, d'une régression de la pensée, et conséquemment, d'une régression du concept d'écoute. La restauration de l'immédiateté de la perception va de pair avec celle des conventions linguistiques, formelles et expressives du passé, même détournées. Elle accompagne aussi les expériences visant la production de sonorités nouvelles pour elles-mêmes, qui sont aussitôt réifiées à l'intérieur de l'œuvre: l'inouï estposé en tant que tel – la forme musicale en énumère les particularités plutôt qu'elle ne les engendre, par son mouvement propre, en tant que significations musicales. L'œuvre s'infléchit ainsi vers des catégories totalisantes dont elle est une déduction. Or tout l'effort du mouvement musical qui a ses racines dans la modernité inaugurée au début du XIX^e siècle tient précisément à cette volonté d'autoengendrement qui lie la liberté et la raison – les deux étendards des Lumières – dans un même mouvement. L'œuvre intègre en quelque sorte sa propre histoire, sa propre genèse, et l'auditeur doit en parcourir à son tour le chemin. Les catégories ne sont pas fixées une fois pour toutes – elles sont mobiles, transitoires, éphémères. Il a donc pour tâche de trouver, face à chaque œuvre, et parfois à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, sa propre perspective d'écoute. Il ne s'agit pas de reconnaître ce qui était connu, mais de le reconsiderer sous un jour nouveau, ou de cerner un inconnu. L'explication qui vise à dégager l'élément rationnel d'une composition, que ce soit une construction d'échelles ou d'intervalles, une construction métrique et rythmique, ou l'organisation d'un réseau sériel, n'est en aucune façon la finalité de l'audition. Elle permet d'élargir l'horizon de l'œuvre et de déployer sa propre imagination au-delà de ce qui fut pour le compositeur une opération consciente de formalisation. En d'autres termes, elle nous permet d'aller jusqu'aux significations profondes de l'œuvre, dont beaucoup sont non rationalisables et propres à la relation spécifique que l'on établit avec l'œuvre; elles favorisent un envol au lieu de nous faire trébucher sur les balises posées par le compositeur lui-même.

Philippe Albèra

¹ Ce texte est la réécriture d'une conférence prononcée à Bienne à l'invitation des «Journées de musique contemporaine» organisées au Conservatoire de musique. A ce titre, il a été profondément remanié. La conférence s'appuyait sur une brève analyse de quatre œuvres musicales – Debussy, Schoenberg, Nono, Ferneyhough – essentiellement du point de vue de la perception. C'est pourquoi l'écriture d'une telle analyse étant problématique, nous l'avons mise de côté.

² Baudelaire: *Salon de 1859*.

³ Hegel: *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction de J.-P. Lefèvre, Aubier, Paris 1991.

⁴ George Steiner: *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard, Paris 1991.

⁵ Baudelaire: *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*, 1861.

⁶ Wagner: *Journal et lettres à Mathilde Wesendonck*, 1853 – 1871, tome II.