

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Dissonance |
| Herausgeber: | Association suisse des musiciens |
| Band: | - (2002) |
| Heft: | 78 |
| Artikel: | Ajouter de nouvelles œuvres aux anciennes, cela a-t-il encore un sens? : L'art, c'est fini? |
| Autor: | Schwehr, Cornelius |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927827 |

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](#)

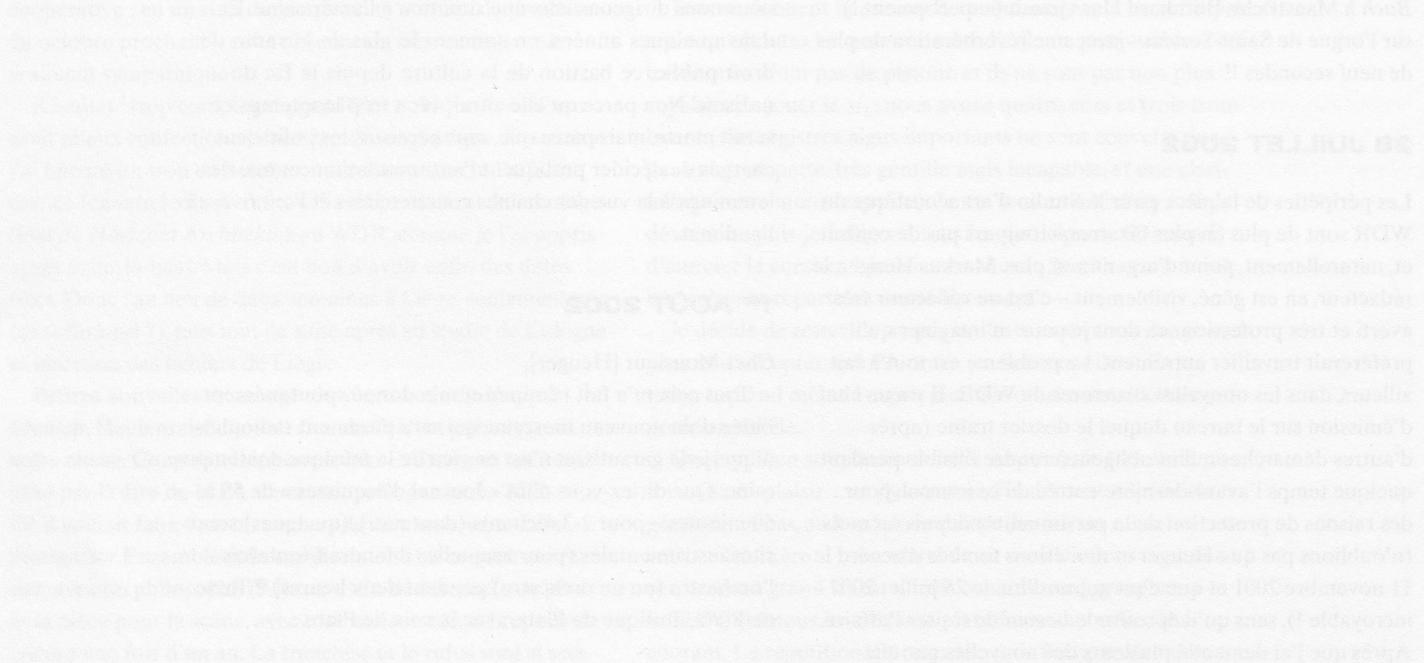
Download PDF: 10.01.2026

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

AJOUTER DE NOUVELLES ŒUVRES AUX ANCIENNES, CELA A-T-IL ENCORE UN SENS ?

PAR CORNELIUS SCHWEHR

L'art, c'est fini ?



Le sujet que je vais traiter me tient plus à cœur qu'il n'y semblerait. La réponse n'est en effet pas donnée du simple fait qu'aucune œuvre de moi ne sera créée dans un avenir proche ou lointain. Ce serait trop simple et ne tiendrait pas compte des possibilités multiples qui résident en pareille constellation. D'ailleurs – je touche ici le cœur de la question –, celle-ci n'a pas besoin qu'on y réponde, mais seulement qu'on la laisse se déployer et qu'on l'affronte. « Oui », « non », « ne sait pas », n'ont pas ici le moindre sens ni la moindre valeur instructive. Il pourrait en résulter aussi qu'il ne sert à rien de présenter des résultats si l'on n'explique pas comment on y est arrivé. Mieux encore : des résultats apparemment identiques peuvent se révéler opposés par la seule manière dont ils ont été obtenus.

Passons maintenant au sujet : la fin de l'art. Une de ses caractéristiques fondamentales me semble être qu'en y réfléchissant, on s'en éloigne constamment. Cela tient sans doute au fait qu'il y a tant de prémisses qui doivent être éclaircies préalablement, si l'on veut vraiment se lancer, qu'elles menacent de le masquer ou de le dénaturer. Par prémisses, je pense entre autres à la réponse aux questions suivantes : sous quel angle aborde-t-on la réflexion sur la nature de l'art ? Mieux encore : quel motif, quel intérêt (au sens littéral, aussi) animent la réflexion ? Enfin : quel rapport avec l'art qui, au moment de leur occurrence, n'est pas encore censé être mort (je parle de notre tradition), sous-tend ces réflexions ?

Personne, de nos jours, qui travaille dans les arts et y réfléchit ne pourra se soustraire à cette problématique, à moins de jouir d'une assurance (au sens négatif courant) quasi illimitée. En deçà de toute objectivation, la question voisine en effet avec l'inlassable doute : qu'y a-t-il encore à dire ? Ou mieux : qu'y a-t-il encore à faire ?

Mais le doute alimente ainsi la poursuite de la production ; il est donc le moteur de la création. « Je ne me laisserai pas empêcher de modeler ce qui m'empêche de modeler », aurait déclaré Karl Kraus à propos de son œuvre. Je sais bien que

cela peut être dangereux ; je sais aussi que cela devient faux, c'est-à-dire mensonger, dès lors que où l'on se met à s'en servir par calcul.

Comment l'aborder, alors ?

La méthode historique – la thèse hégélienne de la fin de l'art – se révèle rapidement impropre pour nos besoins actuels. Le discours moderne de la fin ne se situe pas là d'où provient la pensée de Hegel ; les problèmes sont (hélas) tout à fait ailleurs. Et pourtant : je ne veux pas cacher cette belle pensée. Dans les cours sur l'esthétique, on lit, par exemple :

« À ses débuts, l'art laisse encore subsister un mystère, une intuition secrète et un désir, parce que ses formes n'ont pas encore révélé parfaitement leur contenu pour la contemplation. Mais si le contenu parfait ressort parfaitement dans les formes artistiques, l'esprit qui regarde plus loin se détourne de cette objectivité pour contempler son intérieur et la rejette loin de lui. Cette époque est la nôtre. On peut espérer, certes, que l'art continuera à progresser et à se parfaire, mais sa forme a cessé d'être le plus haut besoin de l'esprit. Même si nous trouvons sublimes les statues grecques des dieux et que nous voyons Dieu le Père, Jésus-Christ et Marie représentés si dignement et parfaitement qu'il soit possible, il n'y a rien à faire, nous ne fléchissons plus le genou¹. »

Et ailleurs : « La pensée et la réflexion ont dépassé les beaux-arts². »

Cette fin-là de l'art signifie un commencement.

L'artiste est ici « l'esprit humain qui se détermine véritablement, qui contemple, se souvient et exprime l'infinitude de ses sentiments et des situations, à qui rien n'est étranger de ce qui peut tressaillir dans un cœur humain. C'est là un état de choses qui ne reste pas déterminé artistiquement, en soi et pour soi, mais qui laisse à l'invention spontanée le soin de déterminer le contenu et la forme, sans exclure le moindre intérêt – comme l'art n'a plus besoin de représenter ce qui est absolument chez soi sur une de ses marches, mais tout ce où l'homme est capable de se sentir chez lui³ ». Il n'y a là rien d'autre que le postulat de l'autonomie de l'art. Une belle fin, vraiment !

1. Georg Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Francfort/M. 1970, t. 13, p. 141.

2. *Ibidem Werke*, t. 13, p. 23.

3. *Ibidem*, t. 14, p. 237.



Mais je sais très bien que ce n'est pas de là que la question initiale tire son actualité (si elle provenait vraiment de là, ce dont nous devrions débattre ici serait tout différent). La problématique abordée me paraît se situer à un niveau infinité plus banal, c'est-à-dire où d'aucuns affectionnent de parler de « postmodernisme » (terme que je ne considère d'ailleurs pas comme péjoratif), où l'on aime invoquer l'*Angelus Novus* de Benjamin-Klee, qui, le dos en avant (« une tempête souffle du Paradis⁴ ») voit les débris du passé jetés à ses pieds. De ces débris, on pourrait tirer la leçon qu'un sentiment subjectif peut devenir paralysant lorsque l'on a l'impression certaine de ne vraiment plus pouvoir rien faire soi-même, sinon remodeler ce qui a déjà été modelé. L'acte de « former des formes » (*Gestalten gestalten*) renvoie ici à un phénomène fondamental du travail du compositeur ou de tout artiste. Certes, personne ne part de zéro, mais chacun travaille et modèle ce qu'il fait sur la base de ce que d'autres ont déjà préparé – pour lui, aussi. Il en a toujours été ainsi. Mais que se passe-t-il lorsque, pendant le travail, les accents se déplacent au point que presque tout ce qu'on trouve semble avoir été déjà traité et travaillé, donc déjà modelé ?

Il y aurait ici un saut qualitatif à définir. Effectivement, ce ne serait pas un petit travail que de puiser des forces dans la différence entre ce que l'on peut faire ou modeler soi-même, et ce qu'on trouve de pré-figuré – et, pris entre ces deux pôles, de ne pas se laisser décourager à la vue de circonstances devenues peut-être très défavorables. Pourtant, il serait rien moins que larmoyant de renoncer ici et de proclamer pour cette seule raison la fin de l'art. Pareille problématique devrait quand même pouvoir être maîtrisée dans le sens évoqué par Karl Kraus ci-dessus.

Trois chemins s'ouvrent désormais devant moi pour poursuivre, que je vais parcourir un moment. Pour cela, il me faudra :

1. dire ce que j'entends quand je parle de former et de forme ;
2. expliquer quels rapports j'ai avec la tradition, parce que tout ce qui est forme est largement déterminé par ce que nos traditions respectives nous apportent ;

3. autoriser enfin qu'on jette un coup d'œil sur mon atelier – le plus difficile, pour moi. Difficile, surtout, parce que je n'aime pas parler de moi. L'introspection nécessaire aussi, m'est pénible, parce qu'on y a si peu l'occasion de bouger, comme le disait Ernst Bloch.

FORMER DES FORMES

Je commence par expliquer ce que j'entends par forme (*Gestalt*). Dans l'une des grandes encyclopédies allemandes, le long article consacré à ce mot débute comme suit : « **Gestalt**, grec *morphè*, latin *forma*... » : déjà les associations d'idée qui surgissent nous livrent presque tout ce qui est nécessaire pour saisir le phénomène dans son ensemble : *morphè* et *forma*, c'est-à-dire la manière dont une chose est construite, et la manière dont elle se présente ; ces deux notions ne sont pas séparées, mais unies inséparablement.

Poursuivons la lecture de l'article de l'encyclopédie Brockhaus : « **Gestalt**, grec *morphè*, latin *forma* ; désigne d'une part l'unité d'apparence visible, limitée, plus ou moins structurée, et fermée d'un objet, ou, d'autre part, l'unité abstraite ordonnant la multiplicité des éléments qui composent une chose, dans la mesure où cette unité exprime une loi de construction (dans un cristal, par exemple), la forme et l'essence d'une structure (dans un organisme, par exemple) ou un contenu d'ordre spirituel (dans une œuvre d'art, par exemple). Dans ce sens large, la notion de *Gestalt*, qui est apparentée à celle de forme, se trouve à tous les niveaux de réalité, du plus concret au plus abstrait [...] »

Vous voyez sans doute où tout cela nous mène : à un débat sur la question de savoir ce qui doit être perçu comme un tout, et ce qui peut être considéré comme composé de parties. À ce problème, je ne voudrais rien ajouter, sinon une petite digression sur un point très proche et qui pourrait nous aider à jeter un peu de lumière dans cette obscurité.

Depuis longtemps, des efforts sont fournis – dans les arts, mais surtout dans la vie quotidienne –, qui correspondent à la tentative de promouvoir une nouvelle vision de l'homme :

4. Walter Benjamin,
Gesammelte Schriften,
Francfort/M. 1980,
t. I, p. 698 sq.

le terme utilisé à ce sujet est « holistique ». Il me semble que cette démarche est très éclairante pour ce qui est du problème de la forme. La vision holistique est à la fois très juste et très fausse ; très juste, quand elle ne nie pas la conception analytique de ce que les cent dernières années nous ont appris. Mais ces cent dernières années ont malheureusement essayé aussi de nous inculquer que seule la vision analytique était possible, et c'est là sans doute une des catastrophes du XX^e siècle. La vision holistique est très fausse quand elle croit devoir retomber dans un état, disons pré-analytique, succombant ainsi à la conviction qu'il serait possible de considérer encore ou de nouveau les choses comme on pouvait les considérer avant qu'elles ne nous échappent. (Quand cela était-il possible, d'ailleurs ?)

En voici un petit exemple ! Si vous lisez la réponse d'Alban Berg à un pamphlet de Pfitzner sur Schoenberg et ses élèves, vous verrez qu'elle consiste en grande partie en une analyse de la *Rêverie* pour piano de Robert Schumann⁵. Alban Berg recourt à cette analyse pour démontrer qu'il est parfaitement possible de dire des choses valables sur la musique et sa qualité en termes rationnels. Il le fait d'une manière merveilleusement claire, et décrit par exemple le déroulement de la mélodie en la décomposant en ses intervalles : quarte ascendante, seconde mineure descendante puis ascendante, deux tierces montantes, nouvelle quarte ascendante, qu'il compare au début de la mélodie. Il utilise cette méthode pour souligner un aspect structurel du morceau et en tirer des conclusions quant à la sa cohésion interne.

Tout cela est parfaitement évident. Mais on doit aussi ajouter que Schumann et ses contemporains n'auraient certainement jamais eu l'idée de concevoir une telle figure mélodique comme un assemblage, et de le décrire comme le fait Berg. Car cette mélodie (cette forme spéciale d'accord arpégé de *fa majeur*) est justement un tout, aussi, qui est naturellement plus que la somme de ses éléments (ce que Berg n'aurait jamais contesté, d'ailleurs). À cela s'ajoute – et l'on en est trop rarement conscient – que cette descente dans les structures fines, dans la « chimie » de la musique, pour ainsi dire, est aussi une conquête du XX^e siècle, et plus précisément de l'École de Vienne.

Or, à cet égard, l'évolution de l'analyse musicale suit pas à pas celle des sciences naturelles. Et le chemin est long, en fin de compte, qui mène au savoir, par exemple en ce qui concerne la composition de l'eau (ce savoir, important et valable, n'est pas ne condition nécessaire pour boire). « Quiconque hume simplement ma plante ne la connaît pas, et qui la cueille seulement pour s'en instruire ne la connaît pas non plus », écrit déjà Friedrich Hölderlin⁶ au début de *Hyperion* (1797). Sur le même sujet, un autre grand écrivain allemand, Heinrich von Kleist, a déjà émis une remarque conclusive, qui embrasse tout le problème, au début du XIX^e siècle, dans son court texte *Sur le théâtre de marionnettes* : « Ces malentendus, ajouta-t-il pour couper court, sont inévitables depuis que nous avons mangé du fruit de l'Arbre de la Connaissance. Mais le Paradis est verrouillé et le Chérubin à nos trousses ; nous sommes obligés de faire le tour du monde pour voir s'il y a peut-être une ouverture quelque part à l'arrière⁷. »

Il est possible que cela soit allé un peu trop vite – je voudrais ajouter un commentaire. La merveilleuse phrase de Hölderlin (« Quiconque hume simplement ma plante ne la connaît pas, et qui la cueille seulement pour s'en instruire ne la connaît pas non plus ») n'est pas sujette à malentendu, dans le contexte. Si j'ai cité Kleist, c'est qu'il y ajoute quelque chose et qu'il attaque le problème de façon encore plus radicale.

Kleist se réfère au récit de la Création dans l'Ancien Testament. La tradition décrit ici le divorce de l'homme et de Dieu sous la forme de l'expulsion du Paradis. Avec Kleist, on peut aussi lire ce récit comme témoignant du divorce de l'homme avec la nature. La raison de ce divorce est que l'homme a mangé du fruit de l'Arbre de la Connaissance (ce qui lui était interdit). Et le voilà être la seule créature vivante à posséder une conscience, c'est-à-dire à se connaître lui-même ; c'est en même temps la fin du Paradis, la fin de l'innocence et la fin de l'immortalité, car n'est mortel que celui qui sait qu'il devra mourir, et sont immortels tous ceux qui n'ont aucune idée de la mort.

Hölderlin pense de même : « Les habitants du Ciel vivent purs de Destin / Comme le nourrisson qui dort ; / Gardé avec pudeur, en un bourgeon modeste, l'esprit éternellement fleurit en eux⁸. » Que faire alors si l'on veut retourner là-bas, revenir en arrière ? (Je postule simplement ici que tout le monde aimerait bien aller au Paradis.)

Kleist voit l'erreur dans l'idée de retour (*wieder zurück*) : revenir n'est pas possible ; chercher une nouvelle porte, peut-être. « L'innocence n'est pas une perfection dont on peut souhaiter le retour, car dès qu'on la souhaite, elle est perdue », remarque Kierkegaard⁹.

La conscience une fois acquise, on ne peut plus s'en débarrasser, si longtemps et si énergiquement qu'on fasse la bête. Mais développer la conscience jusqu'à ce que les faiblesses manifestes deviennent de véritables forces, voilà qui pourrait être une possibilité. « Le Paradis est verrouillé et le Chérubin [l'ange de Dieu] à nos trousses ; nous sommes obligés de faire le tour du monde pour voir s'il y a peut-être une ouverture quelque part à l'arrière. »

J'avoue volontiers qu'il faut chercher longtemps pour trouver quelque chose qui n'ait pas déjà été pensé et exprimé clairement dès le début du XIX^e siècle, même si nous l'avons malheureusement oublié entre-temps. Je profite de l'occasion pour donner un autre petit exemple et mentionner les trois textes de Johann Peter Hebel qui m'ont servi pour mon œuvre chorale *Worte*. Il y transparaît une poétique qui trouve le détail dans le tout, qui fait de la province l'univers vice-versa, raison pour laquelle je les considère comme étant de la plus haute actualité.

Le premier est l'exorde de *Kannitverstan* :

Chaque jour, à Emmendingen et Gundelfingen, aussi bien qu'à Amsterdam, l'être humain a sans doute l'occasion, s'il le veut, de réfléchir à l'inconstance de toutes les choses terrestres et de se montrer satisfait de son sort, même si l'air n'est pas rempli de pigeons rôtis prêts à lui tomber dans le bec¹⁰.

Puis une histoire tirée du *Schatzkästlein der rheinischen Hausfreundes* :

Perdu ou trouvé

Un beau soir d'été, monsieur le bailli de Trudenbach rentrait du marché aux fruits de Brassenheim dans sa petite calèche, et son petit cheval devait tirer le double, c'est-à-dire le bailli et son ivresse. En chemin, quelques têtes joyeuses pointèrent par la fenêtre d'une auberge pour demander au bailli s'il n'aimerait pas entrer encore un instant et se faire une raison – il faisait clair de lune, après tout. Le bailli avait moins peur de la raison que de descendre et de remonter dans la petite calèche, chose qui lui était déjà pénible le matin, mais presque impossible le soir. « Nous basculerons la calèche sur le flanc et le déchargerons », proposait Monsieur Théodore, mais il était quand même plus court de sortir à sa rencontre avec la bouteille. D'une bouteille, on passa à quatre, et les mots lui manquaient toujours plus, jusqu'à ce que le sommeil lui rive la langue et les sens. L'homme endormi, les têtes joyeuses conduisirent le petit

5. in Alban Berg, *Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1985, p. 79-92.

6. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Darmstadt 1984, t. 11, p. 11.

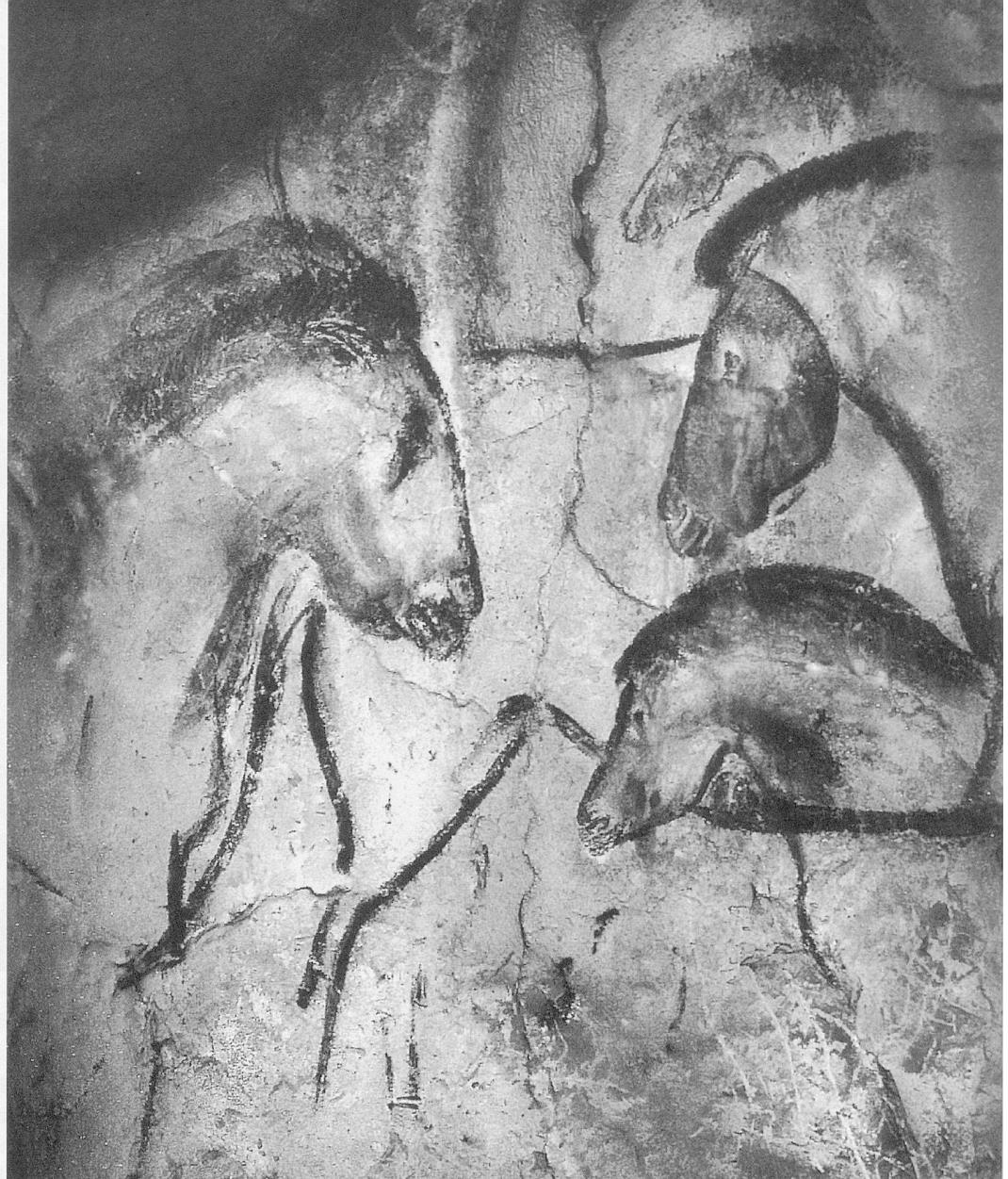
7. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Munich 1965, t. 2, p. 342.

8. Hölderlin, *op. cit.*, p. 163.

9. Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, Düsseldorf 1965, t. 11, p. 35.

10. Johann Peter Hebel, *Poetische Werke*, Munich 1961, p. 134.

Grotte Chauvet,
Salle Hillaire :
Panneau des
Chevaux (les têtes
sont rehaussées à
l'estompe).



cheval à l'écurie et laissèrent le bailli sur la route. Mais le matin, quand l'alouette le réveilla devant la fenêtre de l'aubergiste, il se trouva tout drôle et mit du temps à se souvenir qui et où il était. Après s'être retourné quelque temps et s'être frotté les yeux, il finit par dire : « Tout dépend maintenant de savoir si je suis le bailli de Trudenbach ou non. Si je le suis, j'ai perdu un petit cheval, mais si je ne le suis pas, j'ai trouvé une petite calèche¹¹. »

Enfin, la première et la dernière strophe d'un poème intitulé *Abendlied* et sous-titré : *Wenn man aus dem Wirtshaus geht* :

Brandissons maintenant nos chapeaux !

Le vin était bien bon.

*L'empereur boit du bourgogne,
Son plus beau junker le lui verse,
Mais il n'a pas meilleur goût,
Meilleur goût.*

[...]

*Mes frères, bonne nuit !
La lune veille au ciel ;
Et si elle ne veille pas, elle dort encore.
Nous trouverons quand même le chemin et la porte,
Et dormirons en paix,
Oui, en paix¹².*

LA TRADITION VIVANTE

11. *Ibidem*, p. 434 sq.

12. Hebel, *Poetische Werke*, p. 124 sq.

Revenons à la tradition musicale ! Je voudrais essayer de décrire encore une fois ce que j'avais entamé, mais d'un autre côté. Je commence par l'un de mes compositeurs favoris, Franz Schubert, en me demandant : d'où cela vient-il, au fond, que sa musique nous parle toujours ? Je postule cela tout simplement – car si je voulais le mettre en question, il faudrait remonter très loin, et nous ne parviendrions jamais aux autres choses qui me paraissent essentielles. D'où vient donc que cette musique me parle encore aujourd'hui ?

Parce qu'elle traite de choses qui me préoccupent toujours, qu'elle me confronte à moi-même, qu'elle renvoie l'auditeur à lui-même ; tout cela résulte du fait que l'organisation de notre coexistence n'a pas changé radicalement depuis Schubert, et que les problèmes sont restés essentiellement les mêmes. Jusqu'à nos jours, ce que la Révolution française, les Lumières et leur longue préparation ont produit dans les relations humaines – ce qu'on appelle d'habitude la société bourgeoise – n'a pas changé dans ses fondements, même si les perspectives se sont affaissées. Par fondements, j'entends la position du sujet dans les formes d'organisation, et le fait que ce sujet agissant devient le centre du monde. C'est dans cette position du sujet que réside la véritable raison qui fait que notre tradition peut encore être vivante. Dans notre tradition, le trait d'union est

Grotte Chauvet,
Salle du Fond :
Panneau
des Félin.



en effet que le compositeur, quand il s'exprime directement, croit faire davantage et produire quelque chose qui a une valeur supra-individuelle.

Mais ce sujet qui compose subit un premier revers dès l'époque romantique – dès Schubert, donc, qui est le point de départ de cette digression historique. Alors que le discours du compositeur classique était encore empreint du « moi et nous », c'est-à-dire de l'accord préexistant par principe entre ce que veut l'un et ce que tous veulent (ou doivent vouloir), la perspective se rétrécit pour le compositeur romantique, elle devient « moi et vous », c'est-à-dire l'expérience de l'hostilité du monde extérieur, de l'opposition au cours de l'Histoire.

Et que se passe-t-il quand ce Moi-même ne peut même plus passer devant ce Moi sans être interrogé ? Un des Wunderhorn-Lieder de Mahler porte le titre *Wer hat dies schöne Liedlein erdacht ?* Mahler en a modifié le texte et met en musique le vers *Wer hat dies schön schöne Liedlein erdacht ?* C'est à ce point précis où le compositeur met en question ses possibilités d'expression que commence la musique moderne.

Car s'il y a désormais des « schön-schöne Liedlein », il doit aussi y en avoir des « hässlich-schöne », des « wahr-schöne » et des « falsch-schöne ». Le dernier Mahler et le premier Schoenberg marquent le début – très lent – d'une transformation radicale de la musique européenne – à mon sens, cela tient à la perte, décrite plus haut, de l'immédiateté : le sujet est contraint de se détacher de lui-même et devient objet, avec tous ses vœux, espoirs, peurs et joies.

Après la Seconde Guerre mondiale, en particulier pendant la brève période du sérialisme, puis régulièrement après elle, on n'a cessé de reprocher à la musique contemporaine sa « désobjectivation ». Les reproches étaient certes

différents, qui pointaient tantôt des partitions calculées, tantôt de la musique mathématique, ou encore des déserts sonores et de l'émotion desséchée ; mais la même critique était toujours formulée. On visait l'absence supposée d'expression subjective, et ce qui déclenait les protestations était la frustration due à cette absence. Mais c'était et cela reste un malentendu : ce qui a disparu n'est pas le sujet qui s'exprime, mais le sujet qui croit pouvoir encore s'exprimer directement. J'irais même plus loin : le problème ne me semble pas être que le sujet a disparu dans la musique contemporaine, mais qu'il paraît n'y avoir plus rien en dehors de lui. J'ai l'impression qu'il n'y a plus rien à quoi ce sujet composant pourrait encore se référer, rien en dehors de lui-même. Mais qu'est-ce qui veut ou peut être formé (*gestaltet*) sinon les formes (*Gestalten*) qui nous entourent ? Si, dans son travail, le compositeur ne réagit plus au monde, à quoi réagir alors ? Mahler n'a pu se couper du monde (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*) que parce qu'il était dans le monde.

MUSIQUE SANS CONVENTIONS

Je voudrais cerner encore cette problématique par un autre côté. Je recours ici à une caractéristique fondamentale – et bien connue entre-temps – de la musique contemporaine : le fait de n'avoir pas suscité la moindre convention et d'en être incapable. L'illustration la plus simple de ce phénomène est une fois de plus une comparaison avec la musique traditionnelle. Toute la musique de notre tradition – du moins depuis les débuts du classicisme – vit de ce que les auditeurs ont dans la tête une norme qui leur permet de la jauger. Le jeu avec la norme – son viol astucieux, son accomplissement feint, qui s'avère être une transgression, le viol à son tour de

cette transgression, qui était au fond un accomplissement –, tout cela garantit la communication et l'information.

Quiconque s'y connaît un peu en musique classique est capable, s'il entend les premières mesures d'une pièce qu'il ne connaît pas, de prédire assez exactement combien de temps elle va durer, quelle forme elle aura vraisemblablement et à quel contexte elle est censée appartenir (mouvement de symphonie, ouverture d'opéra, etc.), cela indépendamment du rapport effectif que la pièce aura en détail avec de telles attentes. Le revers de la médaille est évidemment que celui qui n'a aucune idée de la norme ne pourra guère profiter du « message » contenu dans la musique, et c'est en cela qu'elle est exclusive, « élitiste », si l'on veut. Mais cela vaut pour toute la musique que nous connaissons – à des degrés divers, bien entendu –, sauf pour une : la musique contemporaine. Pourtant, je considère que les reproches en sens contraire qu'on lui adresse sans arrêt reposent eux aussi sur un malentendu grossier.

Ce serait ici le moment de s'étendre plus largement sur la différence entre ce qui est « connu » (*bekannt*) et ce qui est « reconnu » (*erkannt*), différence qui est toujours oubliée quand quelqu'un se croit obligé de relever combien nombreux sont ceux qui aiment la musique et combien peu nombreux ceux qui aiment la musique moderne.

Je me contente de signaler ce point et reviens à la musique contemporaine. Dans celle-ci, tout est possible, en principe, à tout moment et dans n'importe quel contexte. Rien ne m'autorise – je veux dire, rien de ce qui se trouve dans la chose elle-même – de déduire du moindre événement musical ce qui pourrait le suivre, et de tirer des conclusions de l'absence ou de l'occurrence de ce suivi. C'est là qu'il faut chercher la raison de ce que le public se montre si sceptique vis-à-vis de cette musique, car c'est un état auquel on ne parvient tout simplement pas à s'habituer. On peut cependant le comprendre, et on peut même apprendre à l'aimer, non forcément parce qu'il serait « beau », mais parce qu'il est « vrai ».

Adorno fut sans doute le premier à l'avoir senti et identifié. Dans un texte ancien sur *La technique dodécaphonique* de Schoenberg, il reconnaît à ce dernier le mérite d'avoir purifié la musique « de la décomposition de toutes les matières organiques en putréfaction » ; Schoenberg « n'essaie pas, disons, de métamorphoser miraculeusement le matériau pourri en un ordre nouveau, qui serait forcément vide, il en efface au contraire la dernière illusion d'ordre qui s'y attacherait¹³ ». C'est aussi Adorno qui allait mettre en lumière le problème de la méthode de Schoenberg : vouloir reconstruire les anciens schémas formels avec sa nouvelle technique ; il relève aussi que les anciennes formes sont liées forcément à la tonalité, qu'elles naissent d'elle et avec elle, et qu'elles deviennent complètement absurdes sans elle. Permettez-moi de l'expliquer brièvement par l'exemple des hauteurs : dans la technique dodécaphonique, toutes les différences qualitatives entre les notes sont gommées. Or, la différence qualitative entre les différents paliers de la gamme est un élément évident et essentiel pour toutes les formes de musique tonale, quelle que soit l'époque ou la civilisation. Autrement dit, n'importe quelle note – disons *mi* – a un sens entièrement différent selon qu'elle est la troisième de la gamme de *do* dièse mineur, la deuxième de celle de *ré* majeur ou la première de la gamme phrygienne. Or c'est justement ce qui disparaît avec la nouvelle technique, car celle-ci nivelle les différences qualitatives et empêche ainsi toute possibilité de préparer un consensus – et les conventions ne sont rien d'autre que cela. Et ce que Schoenberg a fait pour les hauteurs a gagné naturellement tous les autres paramètres.

Je répète donc que le problème ne me semble pas être que le sujet ait disparu de la musique moderne, mais que, tout au contraire, il semble qu'il n'y ait plus rien hors du sujet.

Je consacre beaucoup de temps et d'énergie à comprendre ce que la musique – l'art – est et a été dans son contexte respectif, et j'essaie d'en savoir et d'en apprendre le plus possible. Cela me prépare à adopter une attitude qui me permette d'écrire ma musique. Cela englobe aussi, entre autres, la question de savoir si écrire de la musique a encore un sens. Et tout ce que j'ai pu apprendre sur le sujet jusqu'ici – je vous en ai indiqué une partie – me conduit à conclure que la musique – et l'art en général – a changé de fond en comble, mais qu'il reste raisonnable de continuer à travailler tant que cette transformation diffère aussi radicalement de la conscience habituelle qu'elle le fait. Vous voyez que je revendique une fois de plus la musique comme outil de connaissance, ce qu'elle continue d'être, même si c'est d'une manière différente d'autrefois.

D'ailleurs, si un sujet suscite tant de questions, c'est bien qu'il est loin d'être épuisé !

CODA

Dans la préface d'un recueil de ses essais de poétique et d'esthétique, l'auteur allemand contemporain Peter Hacks écrit : « Ainsi, tout forme d'art est critique – y compris la critique, où l'élément polémique recouvre trop facilement la poésie. Les traits les plus généraux de l'activité artistique – humaniser la matière, fabriquer de l'inédit, suivre des lois qu'on se fixe spontanément, maîtriser ce qui se dérobe et harmoniser les contraires – sont justement ceux qui suscitent l'attrait irrépressible de l'art pour l'humanité, car il est une proposition de vie non aliénée, productive, libre, maîtrisée, délivrée des oppositions d'intérêt qui la déchirent. En représentant de façon satisfaisante ce qui est insatisfaisant, l'art est lui-même l'image intemporelle du rapport entre devoir et solution¹⁴. »

Et, un peu plus loin : « L'art vit des défauts du monde. Il n'en découle pas que l'art serait d'autant meilleur que le monde est plus défectueux. Les désordres manifestes exigent des solutions non pas poétiques, mais politiques. Les cochonneries pures doivent être éliminées, non poétisées¹⁵. »

13. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Francfort/M. 1984, t. 18, p. 364.

14. Peter Hacks, *Die Massgaben der Kunst*, Hambourg 1996, p. 7.

15. *Ibidem*, p. 9.