

Adorno et la génération de Darmstadt. Un commentaire critique

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Adorno et la génération de Darmstadt. Un commentaire critique. Hugues Dufourt; Joël-Marie Fauquet. La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception, Mardaga, p. 119-132, 1996. hal-01202914v2

HAL Id: hal-01202914

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01202914v2>

Submitted on 23 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ADORNO ET LA GÉNÉRATION DE DARMSTADT. UN COMMENTAIRE CRITIQUE

Makis Solomos

De la très grande production d'écrits, conférences et critiques de Theodor W. Adorno consacrée à la musique¹, une très petite partie traite de la génération de Darmstadt. Le philosophe "critique" (au sens de la "théorie critique") et musicologue (ainsi que compositeur à ses débuts) a pourtant fréquenté d'une manière assidue (y donnant de nombreuses conférences) les *Ferienkurse* de Darmstadt². Il est certain que le décalage des générations (Adorno est né en 1903, les compositeurs de la génération en question, aux alentours de 1925) explique en partie sa réticence à parler de leur musique. D'autres facteurs ont aussi dû agir : ainsi, interpréter comme de la malice le texte suivant :

"Un musicien et un théoricien de la musique de mon âge, et ayant le passé que j'ai, se trouve aujourd'hui dans une fâcheuse alternative. D'un côté, l'attitude qui consiste à ne pas vouloir aller plus loin : se cramponner à sa propre jeunesse comme si on avait pris le modernisme à bail, se raidir contre tout ce à

¹ Les références des textes d'Adorno que nous citerons seront données sous la forme des abréviations suivantes :

-AB : *Alban Berg. Le maître de la transition infinie* [1968], Paris, Gallimard, 1989.

-EW : *Essai sur Wagner* [écrit en 1937-38], traduction de H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.

-GLM : "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" [1932], *Gesammelte Schriften* vol.18, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp.729-777.

-ISM : *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], traduction de V. Barras et C. Russi, Genève, Contrechamps, 1994.

-M : *Mahler. Une physionomie musicale* [1960], traduction de J.-L. Leleu et Th. Leydenbach, Paris, Minuit, 1976.

-MNM : "Musique et nouvelle musique" [conférence de 1960], dans *Quasi una fantasia*, traduction de J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, pp.271-288.

-PNM : *Philosophie de la nouvelle musique* [1949], traduction de H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

-TE : *Théorie Esthétique* [1970], traduction de M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.

-VMI : "Vers une musique informelle" [conférence de 1961], dans *Quasi una fantasia, op. cit.*, pp.291-340.

² Sur la participation d'Adorno aux séminaires de Darmstadt, cf. Antonio TRUDU, *La "Scuola" di Darmstadt*, Milano, Ricordi, 1992, *passim* et, plus particulièrement, p.349.

quoi on n'a plus accès par des expériences, ou au moins par les formes de réaction les plus primaires. [...] A l'inverse, on voit souvent les musiciens d'un certain âge, pour ne pas être mis au rebut, témoigner un intérêt excessif, plus ou moins contraint et impuissant, à la production la plus récente. Pour toute récompense, les jeunes compositeurs se moquent généralement, à bon droit, des réflexions que leur musique inspire à ces aînés ; au mieux, ils les laissent passer pour leur valeur publicitaire" [VMI, pp.291-292],

avec lequel Adorno commence une de ses conférences à Darmstadt, ne nous semble pas relever de l'exagération, si l'on tient compte du climat sans doute un peu trop "enthousiaste" qui devait régner chez les jeunes défenseurs de la nouvelle *Neue Musik* ! Mais, le facteur décisif reste son jugement à l'égard de leurs œuvres. On sait qu'Adorno s'est fait le défenseur de la première modernité musicale, celle de Schönberg, malgré les critiques parfois très tranchées que contient sa *Philosophie de la nouvelle musique* à l'égard de celui-ci. Or, déjà avec Webern — qui, précisément, établit un pont entre Schönberg et les compositeurs en question, du moins dans leur vision de l'histoire musicale —, Adorno est resté sceptique. Face à la seconde modernité, celle de Darmstadt, son jugement bascule dans la critique radicale, même si cette critique n'atteint pas le degré qu'elle avait déployé pour Stravinsky. Trois conférences nous serviront ici pour tenter de commenter cette critique, toutes trois données entre 1960 et 1962 : "Musique et nouvelle musique" [MNM], "Vers une musique informelle" [VMI] et "Modernité" [qui constitue un des chapitres de l'*Introduction à la sociologie de la musique*, ISM].

Comment, aujourd'hui, interpréter cette critique ? Face à cette question, nous avons adopté le parti pris suivant. Dans un premier temps, après avoir dégagé son centre de gravité, nous nous focaliserons sur quelques uns de ses éléments, nous identifiant à Adorno et allant jusqu'à une critique encore plus tranchée de la génération de Darmstadt, entendue ici comme synonyme de l'avant-garde musicale européenne de l'après 1945 (incluant par exemple un Xenakis). Puis, partant de son premier élément, nous tenterons de la renverser — il ne s'agira donc pas seulement d'opérer un "sauvetage" (*Rescue*) à la manière propre à Adorno, mais d'indiquer que sa critique, sur l'élément précis en question, en étant poussée à son point culminant, peut déboucher sur une vision radicalement différente des choses. Précisons que le

second volet de ce commentaire critique³ possède trois incitations, de nature différente. En premier lieu, il nous semble que, avec le recul actuel, une réévaluation de cette musique est possible, qu'elle ne risque pas de retomber dans l'apologie qui a souvent guidé les commentaires des compositeurs et des musicologues de l'époque — une tendance bien compréhensible si l'on tient compte de l'ostracisme qu'ils avaient à subir — et que, en outre, elle est devenue nécessaire pour répondre (dans un contexte musicologique et non polémique, naturellement) aux tentatives de réécriture de l'histoire qui ont lieu actuellement. En second lieu, si des œuvres comme *Structures* (livre I, 1951-52), *Zeitmasse* (1955-56) ou *Achorripsis* (1956-57) (pour ne citer que des pièces de trois compositeurs clefs de l'époque, Boulez, Stockhausen et Xenakis) ont quelque chose d'une *Aufklärung* qui aurait débouché sur l'adjectif *illuminé* dans son sens péjoratif — nous venons de toucher au noyau de la critique adornienne —, que dire du *Marteau sans maître* (1953-55), du *Gesang der Jünglinge* (1955-56), de *Pithoprakta* (1954-55), trois œuvres des mêmes compositeurs ? Ces compositions ne sont pas uniquement, par rapport aux autres pièces citées, dans la relation de l'œuvre accomplie à la pièce expérimentale (à l'étude) — cela est évident pour Xenakis du simple fait de la chronologie. Encore moins marquent-elles un tournant dans la problématisation musicale. Elles sont *belles* tout simplement et nous souhaiterions les séparer de la grisaille qui, de tous temps, entoure la réussite ! Enfin, troisième incitation (qui rejoint la première) au second volet de ce commentaire critique, nous estimons qu'Adorno n'a pas eu le temps nécessaire pour saisir toutes les implications d'une mutation essentielle qui s'est progressivement effectuée au sein de la modernité musicale (mutation qui s'amorce dès Wagner), se limitant à ses aspects les plus sombres : l'émergence d'une spatialité musicale non réductible à la conception classique de l'espace.

³Ajoutons aussi que, dans ce second volet, nous nous limiterons à quelques brèves conclusions esthétiques qui découlent d'analyses techniques effectuées dans d'autres cadres — cf. notamment *A propos des premières œuvres de I. Xenakis. Pour une approche historique du phénomène de l'émergence du son* (thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1993), "L'interrelation conception-perception dans *Le Marteau sans maître*. Esquisse d'un modèle d'analyse" (dans DELIÈGE Irène (éd.), *Actes de la 3ème Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*, Liège, ESCOM, 1994, pp.205-206), "Le silence chez Boulez et Xenakis dans les années 1950-60" (*Les Cahiers du CIREM* n°32-34, 1994, pp.127-136) et "Lectures d'ionisation" (*Percussions* n°40, 1995, pp.11-27).

A. UNE MUSIQUE A CARACTÈRE IDÉOLOGIQUE

Les textes d'Adorno sur la musique ont pour centre de gravité les relations musique-société : l'un de ses premiers écrits développés (publié en 1932) s'intitule "Sur la situation sociale de la musique" [GLM] ; son dernier grand travail, la *Théorie Esthétique* (paru après sa mort, en 1970) [TE], se conclut sur le chapitre "Société" ; par ailleurs, son livre sur Wagner [EW] — de même probablement que ses deux autres monographies musicales achevées, sur Mahler [M] et Berg [AB] — a pour but, "au lieu de juxtaposer stérilement musique et interprétation sociale, d'ébaucher du moins des modèles de leur unité concrète" [ISM, p.69] ; ou encore, l'écrit fondamental sur Schönberg contenu dans la *Philosophie de la nouvelle musique* (rédigé en 1940-41) s'achève aussi par un paragraphe intitulé "Position à l'égard de la société" et contient la fameuse définition du matériau musical comme "esprit sédimenté, [comme] quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes" [PNM, p.45] ; enfin, Adorno a publié en 1962 un ouvrage fondamental sur la question, *L'introduction à la sociologie de la musique*, qui aurait pu aussi s'intituler "fondements d'une sociologie *non-positiviste* de la musique". Car Adorno ne cerne nullement le rapport musique-société en cherchant à détecter dans la musique ce qui appartient à la société et, encore moins, en analysant la réception sociale de la musique. En ce qui concerne cette seconde approche, sa position est très claire : "La distribution et la réception sociale de la musique sont de simples épiphénomènes ; l'essence est la constitution sociale objective de la musique en soi" [ISM, p.202]. Quant à la première démarche nommée, la fameuse "théorie du reflet", pour laquelle Adorno devait éprouver plus de sympathie, il s'en écarte aussi considérablement : s'il lui arrive d'adopter sa terminologie (tel élément social *se reflète, est représenté, se traduit, est imité*, etc... dans la musique [cf. ISM, *passim*]), il ne se plie pas à son postulat — à savoir la primauté du social sur le musical —, soutenant l'autonomie du musical et se présentant précisément comme l'un de ses derniers défenseurs. Pour qualifier une telle pensée qui, à la

fois, se fonde sur l'autonomie de la musique et ne répugne pas à rechercher le lien avec la société — ignorer le contenu social de la musique, nous dit Adorno, constitue une position idéologique, qui ne vise qu'à la "neutralisation de la conscience" [ISM, p.68] —, nous parlerons d'une pensée "musico-sociale"⁴ : Adorno recherchera ce lien ainsi que le contenu social d'une œuvre dans la musique *même*, c'est-à-dire dans sa *complexion technique*. C'est pourquoi sa critique de la génération de Darmstadt imbrique étroitement une critique sociale et une critique musicale.

Avant de tenter un commentaire de cette double critique, tâchons d'en dégager le fil conducteur, l'élément qui lui assure son unité. Pour Adorno, le critère décisif est le rôle critique que, dans la complexion technique même, la musique doit assumer par rapport à la société. L'œuvre musicale dont les procédés sont, sur le plan musical, équivalents à ceux qui dominant la société, est à rejeter. L'œuvre musicale réussie *sera aussi* celle qui, toujours sur le plan musical, en offrira une critique poussée. C'est pourquoi Adorno défendra jusqu'au bout Schönberg (malgré le paragraphe de la *Philosophie de la nouvelle musique* intitulé "renversement en non-liberté" [PNM, pp.76-80] où on lit : la technique dodécaphonique "asservit la musique en la libérant. Le sujet règne sur la musique par un système rationnel, pour succomber lui-même à ce système [PNM, p.77]) : parce que celui-ci a conservé, par sa musique même, une position critique à l'égard de la société, une position non-idéologique : "L'isolement de la musique radicale nouvelle [celle de Schönberg] ne provient pas de son contenu asocial, mais de son contenu social : par sa pure qualité, et avec d'autant plus de vigueur qu'elle laisse apparaître cette qualité plus pure, elle indique le chaos social au lieu de le faire se volatiliser dans l'imposture qui présente l'humanité comme humanité déjà réalisée. Elle n'est plus idéologie" [PNM, p.140]. Par contre, les œuvres de la génération de Darmstadt lui semblent plus ambiguës : "Il est difficile de juger si ce qu'il y a de négatif [en elles] exprime et, par là, transcende ce qu'il y a de négatif dans le social, ou si, tenu inconsciemment sous le charme, il se contente de l'imiter ; même une fine analyse ne peut en fin de compte

⁴Cf. Makis SOLOMOS, "Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*", *Revue de musicologie* tome 81 n°1, 1995, pp.133-136.

trancher" [ISM, p.185]. En d'autres termes, Adorno soupçonne la nouvelle *Neue Musik* d'avoir un caractère *idéologique*.

Il serait difficile dans le cadre de cet article d'analyser le terme d'idéologie — terme central à Adorno, comme on l'aura déjà constaté par les quelques citations — par rapport à la pensée adornienne⁵. Pour simplifier, nous nous baserons sur ce qui vient d'être dit : Adorno soupçonne la jeune musique — dans ce qu'elle a de musical et non dans les prises de position politiques de ses compositeurs — d'être tentée par l'"imitation" pure et simple de la société. En d'autres termes, elle aurait cessé de s'y opposer, de proposer un monde qui continuerait à résister : "En elle disparaît [...] la part d'utopie, l'insatiabilité à l'égard de ce qui est simplement. Aussi enfouie fût-elle, c'est le changement social qui en constituait la substance. Le noyau de la différence sociologique entre la nouvelle musique des années soixante et celle des années vingt est sans doute la résignation politique [...]. Le sentiment que rien ne peut être changé a atteint la musique" [ISM, p.187]. Or, pour Adorno, toute musique qui, dans sa complexion technique même — insistons-y à nouveau : il n'est nullement question des positions politiques ou sociales d'un compositeur —, adopte des manières qui ne constitueraient qu'un pur reflet des manières d'être du social à un moment donné, toute musique qui, par conséquent, ne contiendrait pas en elle-même des éléments qui, dans leur nature spécifique, permettraient d'élaborer une critique de la société, sombre dans l'idéologie, dans la pure apologie de ce qui est. En ce sens et pour le dire avec H. Dufourt, lequel nous permet aussi de commencer à envisager les raisons de la critique adornienne à l'encontre de la musique dont il est question ici :

"Adorno devait [...] condamner l'évolution pour lui prévisible d'une musique tendant à scientifier l'art. Après la Seconde Guerre mondiale, Darmstadt stérilise l'art parce qu'il le travestit en recherche. Au lieu de prendre l'acte du développement technologique de son époque afin d'élaborer des moyens musicaux propres à en dégager les possibles émancipateurs, la néo-avant-garde musicale d'après 1945 fait passer l'œuvre pour un simulacre de connaissance objective qui, loin de dénoncer la nouvelle organisation mondiale de l'asservissement, surenchérit dans l'adhésion technocratique. De là l'absence de dynamisme

⁵Nous renvoyons à l'étude d'Eliane ESCOUBAS, "*Le polemos Adorno-Heidegger*", dans Theodor W. ADORNO, *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989, pp.22-25.

de cette musique dont la gratuité des techniques objectivantes ravale la détermination absolue en contingence pure. La construction s'est faite complice du monde administré"⁶.

La génération de Darmstadt serait donc une génération résignée, une génération soumise à ce qui est, en l'occurrence, au nouvel ordre social de l'après-guerre caractérisé par le déploiement de la technocratie, de ce qu'Adorno nomme "monde administré". Parmi les symptômes de cette résignation les plus extérieurs à la musique, on peut citer avec lui le fait que, dans les années 1950, la musique contemporaine devint un "domaine spécialisé", qui donc, tenu et entretenu à l'écart, ne choque plus, n'éprouve plus le besoin de s'opposer à la société [cf. MNV, p.272 ou ISM, p.187]. Ou encore, le besoin d'un "retour à l'ordre" (Adorno évoque la systématisation des procédés compositionnels) qui la saisit [cf. VMI, p.313], au même titre qu'il saisit Schönberg après l'époque de la libre atonalité (qu'Adorno voudrait prolonger dans ce qu'il nomme, en employant l'expression française, une "musique informelle" [cf. VMI], sans répugner à utiliser une formule qui était déjà devenue un mot d'ordre) — et qui le conduisit "sinon à l'invention de la technique de douze sons, du moins à l'apologie qu'on en a faite couramment" [VMI, p.311] —, mais d'une manière bien plus pressante⁷. On le sait, ce "retour à l'ordre" s'opéra par des spéculations pseudo-techniques de toutes sortes (mais numériques de préférence, en tant qu'ultimes avatars du pythagorisme et

⁶Hugues DUFOURT, "Elites et programmes : les compromis de la musique avancée depuis 1945", dans *Actes du colloque "La musique et les pouvoirs"*, *Mouvement Janacek* n° Spécial 26 et 27, 1995, p.110. Par ailleurs, on lira attentivement cette communication, qui traite du même sujet que notre article. Citons aussi un autre texte de H. Dufourt, qui accentue la critique : "Les musiciens sériels des années 1950 auront été les hérauts de cette révolution froide que la bourgeoisie européenne aura menée, pour son compte, en faveur d'une modernité technologique et bureaucratique sans véritable émancipation sociale. Se donnant pour un pur langage de la connaissance, le sérialisme, renonçant à l'art, se mue en image de cette objectivité fataliste que les classes dominantes dispensent en guise de rationalité" (Hugues DUFOURT, "Musique et principes de la pensée moderne : des espaces plastique et théorique à l'espace sonore", dans H. DUFOURT et J.M. FAUQUET (éd.), *Musique et Médiations*, Paris, Klincksieck, 1994, p.14).

⁷Ce n'est pas un hasard si Boulez, dans les années 1950, s'est uniquement réclamé de Webern : "L'élan de Webern est pour le moins post-révolutionnaire [...] ; sa volonté de discipline et de restriction personnelles sont franchement classicistes [...]. Ses formes condensées relèvent de l'idée d'une formulation définitive qui veut survivre. [...] Davantage de difficultés et de résistances s'opposaient à une clarification de la perception des œuvres de Schönberg. Leur impétuosité expressionniste, leur intransigeance dans la poursuite d'un projet, les traces d'une attitude polémique leur ont conservé quelque chose de provoquant et d'implacable, une sorte de rébellion difficile à domestiquer. [...] De tout cela la génération d'après-guerre ne savait que faire. [...] Les projets de structure de Webern, minutieusement calculés, s'avéraient comme liens plus appropriés et plus profitables. [...] Les jeunes compositeurs de 1950 n'étaient ni avant-gardistes ni révolutionnaires : ils souhaitaient une ambiance de travail permettant un contrôle intellectuel. [...] C'est pourquoi la musique de Webern avait pour eux toutes les chances de devenir exemplaire", écrit Ulrich DIBELIUS ("L'œuvre désœuvrée", *Musique en Jeu* n°6, 1972, pp.5-6).

qui débouchèrent par la suite, chez certains, à la numérologie, de la même manière naturelle avec laquelle le positivisme vire en mystique⁸), par ces "immenses tableaux aux symboles dérisoires, miroirs du néant, horaires fictifs de trains qui ne partiront point"⁹ — selon l'expression d'un compositeur, Boulez, qui ne répugna pas à s'en servir —, qu'Adorno stigmatisa de la sorte :

"On ne devient musicien qu'en s'arrachant aux mains du professeur de mathématiques ; il serait terrible de devoir finalement retomber sous sa coupe. L'artiste spéculatif devrait, plus que tout autre, garder assez de bon sens pour voir que ce qui n'est pas compris n'est pas nécessairement plus évolué, mais peut être tout simplement à ce point primitif et idiot qu'une telle éventualité ne vient même pas à l'esprit. Il arrive plus d'une fois qu'une prestation dans laquelle l'esprit n'a aucune part ne soit pas aussitôt percée à jour, pour la simple raison que le matériau musical est déjà, par lui-même, esprit, et donne ainsi l'impression que l'esprit est à l'œuvre là où l'œuvre, au contraire, ne fait que célébrer l'abdication de l'esprit [VMI, pp.291-292]

et qui ne pouvaient aller que dans le sens de la technocratie naissante. Cependant, même cette critique — qui affecte pourtant la complexion technique de l'œuvre — reste extérieure à la musique, puisque, avec le recul, on peut cantonner ce type de spéculations à l'aspect "cuisine" de la technique compositionnelle. C'est pourquoi, avec Adorno — pour qui, répétons-le une dernière fois, il s'agit de cerner le contenu social de la musique dans sa structure interne et non dans des facteurs extérieurs —, tâchons d'analyser le basculement vers l'idéologie qu'auraient opéré les compositeurs de la génération de Darmstadt, dans leur musique même.

B. DE LA SPATIALISATION À L'ÉVACUATION DU SUJET

La critique musico-sociale d'Adorno de cette musique, de par le type même d'écriture de son auteur, n'est pas sériable. C'est pourquoi nous nous attacherons à un nombre limité de thèmes — avec une insistance particulière sur le premier, qui servira au second volet de ce commentaire critique —, que nous aborderons dans un ordre arbitraire.

⁸"L'autoritarisme technologique de Stockhausen se [retourna] en mystique, l'ineffable [s'abîma] en hypnose", écrit Hugues DUFOURT (*Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.312).

⁹Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p.12.

Est d'abord mise en cause la *spatialisation* de la musique. A de multiples reprises, Adorno reproche à la nouvelle *Neue Musik* sa staticité, une critique que tout auditeur fait immédiatement sienne dès la première écoute de compositions comme la *Sonate* pour piano de Barraqué (1950-52), *Nones* (1954) de Berio, *Il canto sospeso* (1956) de Nono ou *Atmosphères* (1961) de Ligeti, qui comptent pourtant parmi les chefs-d'œuvre de l'époque. Car ces pièces, eu égard à leur macrostructure, se fondent sciemment sur une conception du temps qui refuse la linéarité, le développement au sens traditionnel du terme. De ce fait, les liens temporels s'intériorisent, voire même, se disloquent — Stockhausen est même allé jusqu'à fonder en théorie et en pratique des œuvres entièrement repliées sur l'instant¹⁰. Par ailleurs, la notion même d'espace prend une importance capitale. Nous pensons en premier, bien entendu, à l'espace acoustique que, dès la fin des années 1950, les compositeurs tentèrent de traiter comme un "paramètre" — citons seulement *Gruppen* (1955-57) de Stockhausen. Mais nous nous référons aussi à une notion plus générale de l'espace qui émergea sérieusement, bien que d'une manière diffuse, dans la musique de l'époque. Dans l'impossibilité de développer ici ce sujet¹¹, mentionnons seulement deux symptômes de l'émergence de ce type d'espace. D'une part, au niveau de la terminologie, la généralisation de la substitution du terme *hauteur* à celui de ton ou de note, ainsi que la banalisation de l'expression "*espace de hauteurs*". D'autre part, le fait que, depuis Varèse, on ne *voit* pas des "volumes" qu'ensuite on cherche à percevoir auditivement : on les *entend* directement. Les graphiques qu'un Xenakis élabore dans un premier temps avant de les transcrire en notation usuelle, ne sont pas un artifice, un moyen comme un autre de composer en l'absence de règles universelles dans la nouvelle musique ; ils font partie intégrante de la musique. La preuve en est qu'il est alors possible de comparer le compositeur à un sculpteur¹² : il ne développe plus (dans le temps) un thème, une forme, etc..., mais sculpte de l'intérieur le son.

¹⁰Cf. son œuvre *Kontakte* (1958-60) et son article "Momentform. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment" [1960], *Contrechamps* n°9, 1988, pp.189-210.

¹¹Cf. Makis SOLOMOS, "Musique, son, espace", dans *Le son et l'espace*, Lyon, GRAME, 1995, pp.69-76.

¹²Stockhausen emploie, à propos de *Carré*, l'expression "sculpture sonore" (cité par Helga de la MOTTE-HABER, "Raum-Zeit als ästhetische Idee der Musik der achtziger Jahre", dans *Die Musik der Achtziger Jahre*, Mainz, Schott, 1990, p.82) ; Ulrich DIBELIUS (*Moderne Musik II.1965-1985*, München, R. Piper GmbH und Co.

La spatialisation de la musique au sens d'une staticité de la macrostructure découle — Adorno y insiste — de la rationalisation du temps. Pour fonder une première théorie de la musique, les anciens Grecs avaient dû procéder à sa géométrisation. Et, dans la musique contemporaine, l'exigence de la construction intégrale est synonyme d'extrême spatialisation.

Critiquant les spéculations du sérialisme, Adorno écrit:

"Le traitement quasi spatial du temps, devient sérieux : le temps lui-même doit, par la manipulation sérielle, devenir disponible, être en quelque sorte capturé. Il cesse d'être ouvert, et semble spatialisé. [...] On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps ; si ce pouvoir de l'équivalent et du quantitatif que représente la rationalité ne nie pas au fond le non-équivalent et le qualitatif dont la dimension du temps est inséparable. Ce n'est pas un hasard si toutes les tendances à la rationalisation — dans la réalité bien plus encore qu'en art — vont dans le sens d'une abolition des méthodes traditionnelles, et par là, virtuellement, de l'histoire. Il se peut que l'intégration du temps, sa déconstruction, soit fatale au temps lui-même, comme il sied, du point de vue anthropologique, à une époque dont les sujets, de plus en plus, se dépouillent de tout souvenir" [MNV, pp.280-281].

La spatialisation devrait logiquement conduire au renoncement à la contestation, à l'acceptation de l'ordre social existant : elle est synonyme, en quelque sorte, de l'évacuation du temps, de l'histoire qui progresse et donc de l'espoir à un changement. Dans ce sens, la rationalisation de la musique mène au paradis post-historique ou anhistorique d'une société qui, "ne voyant plus rien devant elle, nie le processus lui-même et se satisfait de l'utopie d'un repliement du temps dans l'espace" [PNM, p.195]. La devise de ce paradis pourrait être la phrase de J. Barraqué qui conclut son analyse de *La Mer* de Debussy : "Tout a donc pris fin par la paralysie générale de la musique, privée ainsi de toute possibilité d'expression"¹³. Or, la spatialisation de l'art du temps n'est pas nouvelle, Adorno le souligne volontiers. Son livre sur Wagner développe l'idée que, dans la musique de ce dernier, la staticité comme refus de développer et la tendance de l'harmonie à se muer en sonorité [cf. EW, chap. "Sonorité"] constituent la matérialisation musicale de la réactivation idéologique du mythe et sont, par conséquent, à l'image d'une pensée qui a renoncé au progrès social. Dans la *Philosophie de la*

KG, 1988, p.52) compare Xenakis à un sculpteur ; "un musicien comme Ligeti sait sculpter la matière sonore", écrit Jean-Claude RISSET ("Timbre et synthèse des sons", dans J.-B. BARRIÈRE (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.260).

¹³Jean BARRAQUÉ, "La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes", *Analyse musicale* n°12, 1988, p.62.

nouvelle musique, il va même jusqu'à rapprocher Schönberg de Stravinsky sur ce point : "Chez tous les deux, la musique menace de se figer dans l'espace", écrit-il [PNM, p.80]. Aussi, on pourrait se demander si la spatialisation, dans les œuvres de l'après-guerre, n'aurait pas atteint un tel degré qu'il serait possible d'envisager une autre issue que celle d'une musique résignée, thème que nous développerons ultérieurement.

La seconde raison pour laquelle Adorno soupçonne la jeune musique de l'après-guerre de posséder un caractère idéologique est fondée sur la constatation que, dans ses procédés compositionnels et à l'image de la société, s'accroît le fossé entre le général et le particulier : "Le général devient une règle qui se pose elle-même, dictée par un particulier et rendue ainsi illégitime à l'égard de tout particulier ; le particulier devient hasard abstrait, détaché de toute détermination propre — pensable uniquement en tant que détermination transmise subjectivement —, simple exemplaire de son principe" [ISM, p.186]. Cette situation est facile à mettre en évidence. Car, lorsque les jeunes sériels tentent de sauver le caractère fonctionnel de la musique et évoquent, avec Boulez, un "engendrement fonctionnel"¹⁴, quel type de fonctionnalisme instaurent-ils ? Il est certain que celui-ci n'a rien de comparable avec le fonctionnalisme de la tonalité, qui tenait de l'existence de *niveaux de médiation* entre le tout et la partie (entre l'harmonie et la note si l'on se réfère à l'organisation des hauteurs, ou, en ce qui concerne la construction formelle, entre la forme et ses parties). Ces niveaux tendent à disparaître dans la première partie du XX^{ème} siècle — pensons aux enchaînements harmoniques non-fonctionnels de Debussy ou aux collages de Stravinsky¹⁵ ; l'aboutissement en est le dodécaphonisme schönbergien où plus rien ne relie le matériau à la forme et où surgit une contradiction très poussée entre un matériau nouveau et une forme ancienne. Pour résoudre cette dernière, le sérialisme en est venu à un *aplanissement* total : en

¹⁴Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p.35.

¹⁵Ces deux exemples sont les plus connus, mais on pourrait en citer d'autres. Ainsi, dans son livre sur Mahler, Adorno revient souvent sur la critique de la médiation qui caractérise ce dernier : des "morceaux de la fin du romantisme tenant du pot-pourri, Mahler retient les tournures isolées à la fois frappantes et prégnantes, mais laisse de côté l'ouvrage intermédiaire devenu inepte, au profit de relations qui se développent concrètement à partir des caractères eux-mêmes. Parfois, ces derniers se succèdent sans transition, brutalement, dans l'esprit de la future critique schönbergienne dénonçant tout élément de médiation comme ornemental et gratuit" [M, pp.58-59] ; la musique de Mahler "rejette l'action lissante et harmonisante du travail de médiation" [M, pp.119-120].

lui, le niveau inférieur dérive d'une manière mécanique du niveau supérieur ou, inversement, le matériau engendre de la même façon la totalité. La preuve la plus flagrante de la disparition des médiations est la contingence à laquelle est abandonnée le détail :

"L'élément de contingence qui s'accroît à mesure qu'augmente l'intégration de la construction était déjà présent dans la technique de douze sons, écrit Adorno. Cette contingence frappe en premier lieu la succession des détails, qui sont privés de la nécessité qui jadis les liait l'un à l'autre. [...] Les tenants d'un constructivisme radical, plus poussé que chez Schönberg, en tirent les conséquences en ne se préoccupant plus du tout de relier le détail organiquement, et même en s'insurgeant contre un tel type de relations" [VMI, pp.328-329].

Dans la construction par le haut (ou, ce qui revient au même, dans l'engendrement "fonctionnel" — c'est-à-dire mécanique — par le bas), le détail peut être supprimé, ou bien livré à lui-même. Ainsi, chez Boulez, on ne peut distinguer ce qui est "essentiel" de ce qui est "accidentel". Ailleurs, chez Xenakis notamment, le détail en tant que détail foisonne, mais le fait que son sort lui est indifférent constitue un secret de polichinelle !

Le fossé entre le général et le particulier est dû, de même que la spatialisation de la musique, au constructivisme des jeunes compositeurs, à la rationalisation poussée de la musique. Cette rationalisation peut être interprétée comme "imitation" de la (fausse) rationalité du monde administré dans ce que nous nommerons la tendance, très évidente dans les années 1950, vers une *techno-musique*¹⁶. Cette expression — forgée par équivalence avec le terme "techno-science" — ne se réfère pas nécessairement à l'utilisation ponctuelle de la technologie ; ni même au moment où à la technique musicale tend à se substituer la technique tout court, moment capital, mais qui reste un épiphénomène ; encore moins est-il question de l'interprétation sociologisante ou humaniste qui, hypostasiant la technique, parle d'une soumission de la musique à cette dernière¹⁷ — l'attitude techniciste est issue d'une évolution du monde à laquelle la musique a contribué activement. Par techno-musique, nous entendons le fait que les moyens tendent à s'ériger en fin. Adorno dénonça cette tendance —

¹⁶Cf. le chap.I de notre thèse de doctorat (*A propos des premières œuvres...*, *op. cit.*), d'où sont extraites les lignes qui suivent.

¹⁷Nous nous référons à des analyses du type : "L'art moderne est devenu un épiphénomène [du système technicien]. Il existe *dans* le milieu technique et se constitue *par rapport aux* techniques" (Jacques ELLUL, *L'empire du non-sens. L'art et la société technicienne*, Paris, P.U.F., 1980, pp.59-60).

qui conduit à l'instrumentalisation de la raison — déjà à propos de la phase dodécaphonique de Schönberg : "En tant que système clos, et en même temps opaque à soi-même, où la constellation des moyens s'hypostasie immédiatement en fin et loi, la rationalité dodécaphonique se rapproche de la superstition", affirme-t-il dans la *Philosophie de la nouvelle musique* [PNM, p.75]. Toutefois, comme il a été dit, cet ouvrage finit par opérer un "sauvetage" de Schönberg, alors que l'*Introduction à la sociologie de la musique* emploie des mots très sévères pour la musique dont il est question ici :

"Les compositions, dont le sujet s'extrait comme s'il avait honte de sa propre survie et qui sont confiées à l'automatisme de la construction ou du hasard, touchent à la frontière de la technologie débridée, mais superflue au-delà du monde utilitaire. Toutefois le bricolage n'est pas simplement la signature qui distingue les mauvais compositeurs des bons. Tout ce qui réussit semble être, pour une part au moins, conquis sur lui : l'expression choc du vide et le procédé vide, neutralisé, se confondent presque inextricablement. La tendance à bricoler, qui a également saisi les plus doués des jeunes compositeurs avec une irrésistibilité incompréhensible pour la vieille génération, est elle-même un comportement général de société, une tentative du sensorium de s'adapter de façon paradoxale à ce qui est entièrement aliéné et réifié" [ISM, pp.186-187]¹⁸.

Dans leur recherche d'une *création ex nihilo*, d'une oeuvre intégralement construite — "Quel est le minimum de contraintes logiques nécessaires à la fabrication d'un processus musical ?"¹⁹, s'interroge Xenakis après la composition d'une oeuvre presque entièrement déterminée par les lois des probabilités, *Achorripsis* (1956-57), conjointement à Boulez qui, peu auparavant, donnait une pièce au titre significatif et où domine l'automatisme, *Structures* (livre I, 1951-52)²⁰ et écrivait un article intitulé "A la limite du pays fertile" (1955)²¹ — ,

¹⁸On comparera ce jugement quasi définitif au texte suivant, antérieur de seulement deux années : "Sans doute l'intérêt que rencontre la musique électronique a-t-il partie liée, de façon trouble, avec le bricolage. Elle profite de la manière dont partout, y compris dans le domaine intellectuel, les moyens se substituent aux fins, de la joie qu'on prend à faire fonctionner des appareils, de la primauté du "comment" sur le "quoi". Cependant, même de telles constatations sont à manier avec prudence. Nul art — et à plus forte raison l'art actuel, avec sa rationalisation très poussée — n'est pas tout à fait transparent à lui-même, et il est fréquent que dans des recherches purement techniques, où l'esprit n'a aucune part, la ruse de la raison soit à l'oeuvre : la ruse de tendances spirituelles objectives qui n'aboutiraient pas si elles étaient poursuivies de façon consciente par le sujet, et non concrètement" [MNM, pp.286-287].

¹⁹Iannis XENAKIS, *Musiques Formelles* [1963], réédition: Paris, Stock, 1981, p.33.

²⁰"La première pièce [du premier livre de *Structures*] a été composée très rapidement, en une nuit, parce que je voulais utiliser les possibilités d'un matériau et voir jusqu'où pouvait aller l'automatisme des relations musicales, sans que l'invention individuelle apparaisse autrement que par certains degrés d'agencement vraiment très primaires, des agencements de densité, par exemple" (Pierre BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p.70).

dans cette quête d'une "structuralité de la structure"²² (pour reprendre les termes qu'emploiera J. Derrida ultérieurement pour distinguer la notion structuraliste de structure de celle qui prévalait par le passé), les jeunes compositeurs de la nouvelle *Neue Musik* activent un univers musical où à la fonctionnalité du langage se substitue une fonctionnalité *technique*, la fonctionnalité des langages artificiels. Le langage se mue en système autorégulé : à l'oeuvre expressive succède l'oeuvre muette, qui se nourrit d'elle-même et du vide. Ou du moins, c'est dans ce sens qu'on est bien obligé d'interpréter les fondements théoriques de certaines oeuvres de l'époque : comme participant pleinement et contribuant activement au déploiement d'une société entièrement technicisée, où la raison est devenue instrumentale.

Il en résulte, une fois de plus, le renoncement total à changer la société et, plus précisément, l'abdication du sujet, que les jeunes compositeurs de l'époque ont pleinement revendiquée dans leur musique — moins dans leurs écrits, sauf lorsqu'ils subirent l'influence de Cage et de sa formule "laisser parler les sons". Adorno tente de comprendre cette révolte contre le sujet tout en dénonçant son utilisation idéologique :

"Il faut se garder par-dessus tout d'interpréter [le] malaise de l'expression au profit de l'idéal positif d'un cosmos musical dans lequel le stade de sujets s'exprimant serait si bien "dépassé" que l'expression de l'individu isolé aurait perdu toute raison d'être, ou toute importance. La révolte actuelle contre le sujet [...] répond au fait que l'histoire la plus récente — l'impuissance à laquelle se trouve réduit de plus en plus l'individu isolé, jusqu'à la menace d'une catastrophe générale — a frappé de vanité l'expression immédiate de la subjectivité, et lui a fait prendre un caractère illusoire et idéologique" [VMI, pp.300-301].

De ce fait, dans la musique de la génération de Darmstadt, l'intention subjective ne peut être que *surajoutée*. Face à des organisations qui fonctionnent d'elles-mêmes, le compositeur n'a aucun recours, sinon de se poser lui-même comme le seul élément extérieur, l'unique être qui échapperait à l'autorégulation. Schönberg s'était déjà confronté à ce problème. C'est sans doute la raison pour laquelle il finit par superposer au matériau dodécaphonique — qui préfigure l'automatisme — des formes anciennes avec lesquelles il crut ressusciter le sens. Plus généralement, "le problème que [...] la musique dodécaphonique pose au compositeur, écrit Adorno, n'est pas : comment peut être organisé un sens musical, mais plutôt : comment

²¹Cf . Pierre BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp.205-222.

²²Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.409.

l'organisation peut-elle acquérir un sens. [...] Finalement, [Schönberg] introduit l'intention, avec presque la violence fragmentaire de la représentation allégorique, dans quelque chose de vide jusqu'à ses intimes cellules" [PNM, p.76]. Toute la musique avancée de l'après-guerre peut être caractérisée par le surajout d'une intention à des systèmes autorégulés. F. Lerdahl va jusqu'à écrire que "le degré de compréhension du *Marteau* ne dépend [...] pas de son organisation sérielle, mais de ce que le compositeur a ajouté à cette organisation"²³, évoquant une oeuvre de Boulez pourtant bien moins automatisée que *Structures*. Boulez le reconnaît implicitement, lorsqu'il commente l'ensemble de son œuvre : partant de la constatation que la "perception globale" est aussi nécessaire que la "perception analytique", sa méthode de travail consiste à élaborer d'abord les "éléments", puis à rendre évidente leur articulation en y surajoutant des "enveloppes" et des "signaux"²⁴. Boulez raisonne ici par rapport à la dichotomie traditionnelle perception globale/analytique et Lerdahl, par rapport à la coupure conception/perception. Mais la question de l'intention surajoutée est beaucoup plus générale. Parmi les jeunes compositeurs de l'après-guerre, Xenakis est certainement celui qui révéla le plus clairement la nature exacte de cette question. Dans sa seconde production, très "formalisée" (qui commence avec *Achorripsis* dont il a déjà été question et qui aboutit, en 1962, au programme informatique des œuvres *ST*), il y a une contradiction dont l'exacerbation est à la hauteur du problème : d'un côté, il se sert de systèmes très rigides et de l'autre, il les "corrige" sans cesse en faisant appel au bricolage ; un formalisme dédaigneux se frotte à une intuition qui se réclame de la révélation ; en permanence, des règles dénuées de tout sens subjectif sont dynamitées par des écarts privés de sens objectif. L'intensité du conflit s'explique par le caractère arbitraire des deux termes de la contradiction : les structures objectives n'ont pas le caractère collectif qui distinguait le langage ; la "liberté" que simule l'intention surajoutée révèle la trace d'un sujet dont les gestes spasmodiques sont le symptôme de sa faiblesse — d'ailleurs, le plus souvent, il est parfois impossible de les distinguer²⁵.

²³Fred LERDAHL, "Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", *Contrechamps* n°10, 1989, p.27.

²⁴Cf. Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, pp.386-388.

²⁵Plus généralement, dans "toute la musique écrite depuis 1945 [...] en l'absence de référentiel de principe, [...] la norme se confond avec l'exception et l'attentat avec la règle", pourrions-nous dire avec Hugues DUFOURT (*Musique, pouvoir, écriture, op. cit.*, 1991, p.124).

C. L'EMERGENCE D'UNE SPATIALITÉ MUSICALE

La critique musico-sociale d'Adorno à l'encontre de la génération de Darmstadt est, on a pu le constater, acerbe. Nous n'avons rien fait pour l'adoucir, voire même, nous l'avons accentuée, dans ses quatre éléments que nous avons choisis : spatialisation de la musique, fossé général-particulier, déploiement d'une fausse rationalité (les moyens s'érigent en fin, ou encore, la raison devient instrumentale) et évacuation du sujet. Certes, Adorno n'a nullement basculé du côté de la critique conservatrice et, par rapport à celle-ci, il a vaillamment défendue cette jeune *Neue Musik*, par exemple sur la question de la "deshumanisation" de la musique électronique²⁶ (qu'on ne confondra pas avec celle de l'abdication du sujet). Cependant, tous les éléments sont là pour confirmer le soupçon d'idéologie, d'une imitation de, d'un asservissement à la société, à ce qui est : en se spatialisant, la musique a renoncé à changer le monde ; elle est à l'image d'un monde où le général est devenu pure coercition et le particulier aléatoire brut (monade interchangeable, à l'instar du monde du libre-échange) ; elle met en œuvre la fausse rationalité du monde administré ; enfin, elle évacue le sujet. Après un tel réquisitoire, comment opérer un "sauvetage" des œuvres les plus réussies de l'avant-garde musicale européenne de l'après 1945 ? Précisément, la question n'est pas, nous semble-t-il, de les "sauver". Le modèle adornien du sauvetage ne peut fonctionner ici. Il nous faudrait au contraire démontrer que c'est en raison de la *radicalisation* de tous ces éléments — et non malgré eux — que la génération de Darmstadt n'est pas entièrement soumise à l'idéologie. Dans l'impossibilité d'assumer une telle tâche, nous nous limiterons à une simple suggestion ainsi qu'au premier point de la critique adornienne, qui concerne la spatialisation de la musique.

²⁶"On voit surgir [à propos de la musique électronique] tous les lieux communs — mécanisation, négation de la personnalité, musique sans âme — qui ont accompagné la nouvelle musique depuis qu'elle liquida tout ce qui était cliché éprouvé pour des sentiments non moins éprouvés. Cette manière d'en appeler avec suffisance à une humanité qui, dans la réalité, est si bien absente est des plus suspectes" [MNV, p.286].

Pour Adorno, comme il a été dit, la spatialisation de la musique est synonyme de son extrême rationalisation. Une critique de l'œuvre musicale statique quant à sa totalité, qui aurait renoncé à se développer dans le temps pour se déployer dans l'espace, sous-entendrait, par conséquent, une critique de la rationalité. Or, Adorno n'a nullement renoncé à la rationalité, entendue musicalement comme principe de construction intégrale, comme maîtrise (opposée à la domination). Tout au contraire :

"Si l'art cherche à révoquer vraiment la domination de la nature, s'il vise un stade où l'esprit cesserait d'être pour les hommes un instrument de pouvoir, le seul moyen pour lui d'atteindre ce but est la domination de la nature. Seule une musique entièrement maîtrisée s'affranchirait également de toute contrainte, y compris de la sienne propre ; de la même manière que seule une société organisée rationnellement verrait disparaître, avec le manque, la nécessité d'une organisation oppressive. La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. Seule l'œuvre d'art complètement articulée offre l'image d'une réalité non mutilée, et du même coup de la liberté. [...] Une musique informelle serait une musique dans laquelle l'oreille perçoit, au contact vivant du matériau, ce qui est sorti de lui. [...] Le sujet à travers qui s'effectuait la rationalisation est dans un tel mouvement nié et sauvé. Il cesse d'être une sorte d'excédent de la musique, de gauchir le matériau, de plaquer sur lui des intentions calculées ; mais tout cela se réalise au sein de l'écoute spontanée. Ce serait là le seuil d'une musique informelle par rapport, à la fois, à une "musique de robot", étrangère au sujet, et à la prétendue "communication" [VMI, pp.337-338].

De ce fait, la rationalité que décèle Adorno dans le phénomène de la spatialisation de la musique devrait relever non pas de la rationalité, mais de la raison devenue instrumentale, d'une fausse rationalité. Sur ce point, Adorno reste obscur. Et pour cause : son interprétation du phénomène en question est en fait fondée sur une référence qui, à notre connaissance, n'est jamais véritablement explicitée : le Bergson de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. On sait que le leitmotiv de ce livre est précisément constitué des oppositions durée/espace, qualité/quantité, intuition/rationalité²⁷. La spatialisation du temps musical, pour Adorno, est en fait synonyme d'une rationalisation au sens bergsonien de quantification et d'homogénéisation et c'est en cela qu'elle est à l'image d'une société uniformisée. Or, qu'en est-il de la musique en question ?

²⁷Cf. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1993, *passim*.

Il nous semble que l'espace qui émerge des œuvres musicales de l'après-guerre ne relève plus de cette conception de l'espace, laquelle en constitue sa représentation classique, celle d'un milieu infini, homogène et isotrope, "qui est comme le filet dans lequel la science classique enserme le réel, afin de mener à bien son entreprise d'objectivation"²⁸. Comme le note R. Barbaras, "cette idée de l'espace n'épuise pas notre expérience et, à maints égards, la défigure. L'expérience de l'espace est en effet celle de l'extériorité, qui pourrait être définie par la résistance qu'elle oppose à nos tentatives d'appropriation. L'extériorité de l'espace classique, développée, épurée, c'est-à-dire dominée, apparaît alors comme une fausse extériorité"²⁹. En se spatialisant à l'extrême, en déployant en apparence une rationalisation au sens de quantification, la musique en question ouvre peut-être la dimension d'un espace différent, qui ne se réduirait pas à une opération d'homogénéisation, à une évacuation de l'altérité. Il est vrai que, de même que la philosophie, la musique occidentale a voulu se libérer de la contrainte de l'être ici et pas ailleurs, du *hic*³⁰. C'est sans doute pourquoi elle s'est définie exclusivement par rapport au temps, comme pure "intériorité", comme pure "subjectivité", selon les termes qui culminèrent avec le romantisme. S'est alors accentuée, selon les termes de M. Villela-Petit, la coupure "entre musique et mouvement corporel, en faveur d'une vue où la musique n'est plus comprise que comme expression des "états" et des "mouvements" de l'âme"³¹. Mais, parce que cette conception particulière de la subjectivité a fini par déboucher au XXème siècle sur une pure abstraction, celle du commerce où tout est censé être partout à la fois parce qu'il a perdu son corps³² et donc son âme, l'œuvre qui

²⁸Renaud BARBARAS, "Avant-propos", *Epokhè* n°4, 1994, p.7.

²⁹*Idem.*

³⁰En ce qui concerne la philosophie, cf. Jean-Marc GHITTI, "Espace pensé, espace de la pensée", *Epokhè* n°4, 1994, pp.187-210.

³¹Maria VILLELA-PETIT, "Espace, temps, mouvement chez Erwin Strauss", dans *Figures de la subjectivité*, Paris, éd. du CNRS, 1992, p.68.

³²Il serait déplacé dans le cadre de cet article d'amorcer une critique de l'idéologie qui accompagne les développements les plus récents de la technologie, qui, sous le nom de "virtuel", sanctifie ce type particulier d'ubiquité. Cependant, nous ne pouvons nous empêcher de faire une référence polémique à une publication contemporaine à l'écriture de ce texte, laquelle, ayant pour leitmotiv le fait que le virtuel offre une "déterritorialisation", un "détachement de l'ici et maintenant", contient des phrases aussi succulentes que la suivante : le "virtuel" serait "un mode d'être fécond et puissant, qui donne du jeu aux processus de création, ouvre des avenir, creuse des puits de sens sous la platitude de la présence physique" (Pierre LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, La Découverte, 1995, p.10, c'est nous qui soulignons) — la tradition subjectiviste est ici

résiste, qui n'est pas, par conséquent, idéologie, cherche à s'ancrer dans le *hic* — en quelque sorte et pour faire bref, dans une tentative de se réapproprier l'aura de l'œuvre d'art si bien décrite par W. Benjamin. Émerge alors une forme de spatialité musicale qui va à l'encontre de l'uniformisation, qui a sa raison d'être dans la recherche de la "qualité", de l'"hétérogène" — des qualificatifs inverses à la caractérisation bergsonienne de l'espace dont s'inspire implicitement Adorno. Reconnaissons à ce dernier qu'il n'a pas pu se douter d'un tel tournant : les œuvres de l'après-guerre frappèrent d'abord par leur staticité — l'émergence de l'espace dont il est question ici fut alors perçue négativement, comme l'impossibilité de construire des formes dynamiques, comme une simple spatialisation du temps au sens de quantification. Cependant, avec le recul, la situation pourrait être réévaluée.

Si la spatialisation de la musique a pour conséquence, lors de l'audition, l'impossibilité de suivre le déroulement temporel comme déroulement significatif, c'est parce que l'auditeur est invité à se débarrasser des habitudes acquises lors de l'écoute de la musique tonale (suivi des processus de tensions et des évolutions dynamiques, rôle important de la mémoire comme processus de saisie). En d'autres termes, une musique spatialisée dans ce sens, une musique dont la macrostructure est statique et atomisée, l'invite à se livrer, en quelque sorte, à la contemplation, ou, plus exactement, à s'immerger dans son matériau, dans sa microstructure. En effet, dans les meilleures œuvres de l'époque — et, déjà, depuis Debussy —, la rigidité de la forme en tant que tout (le fait qu'elle tend à se définir comme une succession statique de moments particularisés) est contrebalancée par l'extraordinaire dynamisme de la microstructure. Cette remarque vaut d'ailleurs pour une grande partie de tout l'art moderne : P. Francastel écrit que celui-ci est caractérisé par "l'agrandissement presque hallucinatoire des détails"³³. En musique, c'est la recherche d'une vie intérieure à l'infiniment petit : les compositeurs de l'après-guerre perpétuent à leur manière la recherche de Varèse d'une vie intérieure aux structures locales, au matériau et, finalement, au son lui-même. Des œuvres invitant à une telle immersion (dans le matériau, l'instant, le particulier, la

caricaturée à l'extrême, puisqu'on n'en retient que son manque à l'égard d'une certaine représentation de la féminité ainsi que sa répugnance à l'égard du corps !

³³Pierre FRANCASTEL, *Art et technique*, Paris, Denoël, 1956, p.178.

microforme — un agrégat unique, une section particulière d'une œuvre, une sonorité globale, etc...) abolissent-elles pour autant le temps, renoncent-elles au changement, possèdent-elles, pour répondre à Adorno, un caractère idéologique — sont-elles à l'image d'une société qui fait comme si l'histoire était achevée pour légitimer l'exploitation ? Il n'est guère facile de répondre d'une manière définitive à cette question. Cette tendance est peut-être celle d'un Cage, dans la musique duquel l'immersion dont il est question souhaite aller jusqu'à la contemplation et où le son, l'instant, la microforme comme éléments repliés sur eux-mêmes et auscultés de l'intérieur, ne découlent plus d'un processus de fragmentation — lequel maintient l'exigence d'une totalité comme utopie non réalisable, pour employer un vocable adornien — , mais sont des entités hypostasiées ; et encore, cela n'est pas certain : disons, pour faire bref, que Cage a renoncé au changement sans pour autant se soumettre à l'ordre existant. Quant aux œuvres qui nous occupent ici, notre hypothèse est que, dans leur complexion technique même, elles demeurent entièrement inscrites dans la perspective d'une critique à l'égard de la société, mais double. Critique, d'une part, de l'idéologie d'une fin de l'histoire, puisque leur staticité constitue, pour l'auditeur, une déroute renouvelée à chaque audition (comme il a été dit, elle est vécue comme processus de fragmentation) et non une fin en soi, pouvant procurer une consolation à la résignation. Et, d'autre part, critique de l'idée qu'il suffit de dominer les choses pour les changer — non pas que les choses aient quelque chose à nous dire, mais reconnaître que notre relation à elles est capitale : l'espace dont il a été question ici à propos de l'avant-garde musicale européenne de l'après-guerre (de la génération de Darmstadt) pourrait constituer l'exploration de ce lien.