



HAL
open science

La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique. *Analyse Musicale*, 2009, p. 89-97. hal-00769916

HAL Id: hal-00769916

<https://hal.science/hal-00769916>

Submitted on 4 Jan 2013

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.

LA GÉNÉRATION DE 1925 : DE LA RÉVOLUTION MUSICALE À LA RÉVOLUTION POLITIQUE

Makis Solomos*

Analyse musicale n°61, 2009, p. 89-97.

Abstract. La génération de 1925 (Stockhausen, Xenakis, Nono, Boulez...) a créé une rupture qui se voulait radicale quant à son contenu proprement musical. À ce titre, on peut parler de révolution musicale : elle a fait proliférer un matériau atonal et elle a « libéré » le son en faisant appel au timbre, aux sons concrets, aux bruits... De même, elle a totalement innové dans le domaine des techniques compositionnelles, que ce soit dans le domaine de la syntaxe sérielle ou en s'acheminant vers la fusion du matériau et des formes. Le mot « révolution » ayant d'abord une acception politique, cet article examine également les relations au politique. Pour ce faire, il distingue deux phases. La première (années 1950) est marquée par la Guerre froide, et elle forge (en Occident) le concept d'« art libre », lequel encourage l'innovation radicale, c'est-à-dire précisément l'émergence de la musique contemporaine. Durant cette phase, domine globalement un esprit « apolitique ». En effet, la Guerre froide entraîne de nombreux musiciens progressistes à choisir le camp du réalisme socialiste. Quant à ceux qui resteront du côté de la musique contemporaine, ils transféreront la révolution politique sur la révolution musicale. Durant les années 1960, par contre, l'action et la parole politique se libèrent ; plusieurs musiciens s'engageront alors dans la révolution des pratiques musicales ou, plus rarement, dans la révolution politique.

1. LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Aux lendemains de la seconde guerre mondiale voit le jour une musique nouvelle, radicale, révolutionnaire, qui prendra le nom de « musique contemporaine ». Héritière du dodécaphonisme de la *Neue Musik*, de Debussy, du Stravinsky du *Sacre* ou de Varèse, elle est portée par une génération de compositeurs encore très jeunes : Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Pierre Boulez (1925), Iannis Xenakis (1921-2001), John Cage (1912-1992), Pierre Henry (1927), Luciano Berio (1925-2003), Luigi Nono (1924-1990), Jean Barraqué (1928-1973), Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Henri Pousseur (1929-2009), Bruno Maderna (1920-1973), Morton Feldman (1926-1987), pour ne citer que les plus connus, compositeurs qui, pour la plupart, sont nés aux alentours de 1925. L'essor de la musique contemporaine s'opère dans les années 1950-60 à travers le sérialisme ainsi que des courants alternatifs ou parallèles (masses et micropolyphonie, École de New York, musique concrète et première musique électronique). Dès les années 1960, une seconde génération enrichit le champ de la musique contemporaine (minimalisme de La Monte Young et de Steve Reich ; avancées de la musique concrète : François Bayle, Luc Ferrari... ; théâtre musical de Mauricio Kagel ; synthèses digitales du son avec Jean-Claude Risset ; etc.), tandis que la

* Musicologue, Professeur à l'université Paul Valéry-Montpellier 3, RIRRA21.

première génération, loin de s'assagir, se livre à de nouvelles expérimentations (collages de Berio dans la *Sinfonia* en 1968, tentatives de dynamiter la forme traditionnelle du concert avec Xenakis...). À la fin des années 1960, la musique contemporaine, bien que commençant à être ancrée dans le paysage musical institutionnel de pays tels que la France, l'Italie, l'Allemagne ou, plus difficilement, les États-Unis, apparaît toujours comme autant « révolutionnaire » qu'à ses débuts, voire encore davantage : tous les parallèles avec les révoltes de mai 1968 semblent possibles. Les années 1970 voient l'arrivée d'une nouvelle génération, encore marquée par l'effervescence novatrice, avec, par exemple, la musique spectrale. Cependant, à la fin de la décennie, un mouvement de reflux s'annonce avec les courants de la Nouvelle simplicité, de la nouvelle tonalité ou même avec la phase d'intériorisation des pionniers qui, sans renoncer à la modernité, renouent ici ou là avec des bribes de tradition. Depuis, et jusqu'à aujourd'hui (2009), la musique contemporaine traverse une phase que nous pourrions qualifier de « post-révolutionnaire ». Dans la mesure où, en politique, les phases post-révolutionnaires durent bien plus longtemps que les phases révolutionnaires, et où la phase « révolutionnaire » de la musique contemporaine a vécu presque trente ans – une durée exceptionnelle –, il est à parier que le relatif ennui qui règne dans le milieu actuel de la musique contemporaine n'est pas prêt de s'éteindre...

Le présent article se centre sur la phase « révolutionnaire » de la génération de 1925 et souhaite proposer un début d'analyse de ce qualificatif qui lui convient si bien. Avant d'entrer dans l'analyse, rappelons que la rhétorique de cette génération est sans équivoques. Autant Schönberg pouvait passer pour un révolutionnaire malgré lui¹, autant les compositeurs dont il est question ici n'ont pas hésité, pendant la première grande époque de la musique contemporaine, à endosser le qualificatif. Par exemple, dans un article de 1956, Boulez explique que « la vérité – ou création – contemporaine a exigé de la violence, presque de la démonstration : nécessaires chocs de surface qui ont modifié profondément ses divers aspects recommencés. Maintenant que, façonnée à coups de butoir, une configuration nouvelle a surgi, on est en proie à d'étranges surprises dans le relief et la révolution »². Et l'on se rappellera son cinglant article intitulé « Schönberg is dead », où il critique le père du dodécaphonisme pour ne pas avoir poussé l'atonalité jusqu'au bout, et pour avoir renoué avec la tradition au niveau des formes, alors qu'il venait d'inventer un matériau nouveau³. Moins polémiques mais peut-être plus radicales sont les sentences d'un Cage, par exemple dans sa célèbre « Conférence sur rien » (1959) : « Nous n'avons pas à détruire le passé : il est parti ; à chaque moment, il peut réapparaître et sembler être et être le présent. Est-ce que ce serait une répétition ? Seulement si nous pensions qu'il était à nous, mais comme ce n'est pas le cas, il est libre, et nous aussi »⁴.

¹ Pour les défenseurs de la tradition, Schönberg constituait à coup sûr un révolutionnaire, que l'on prenait même plaisir à qualifier de « bolchevique » de la musique. Schönberg, par contre, a toujours pris soin de préciser qu'il ne faisait que prolonger la tradition.

² Pierre Boulez, « La corruption dans les encensoirs » (1956), repris in Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 33.

³ Pierre Boulez, « Schönberg est mort » (1952, première publication en anglais), in *ibid.*, p. 265-274.

⁴ John Cage, « Conférence sur rien » (1959), in John Cage, *Silence*, traduction française de Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2003 (original : 1961), p. 121.

Le caractère révolutionnaire de la première musique contemporaine paraît tout aussi évident si l'on interroge sa première forme d'organisation, proche de ce qu'il est convenu d'appeler « avant-garde ». Ainsi, elle se regroupe autour de mots d'ordre radicaux – « série », « hasard », etc. – et s'oppose à l'*establishment* (les cercles qui déterminent la programmation musicale ou le contenu de l'enseignement) qui la rejette violemment et qu'elle rejette violemment, rêvant de le renverser⁵. De ce fait, elle développe, quand elle le peut, ses propres lieux de diffusion (Darmstadt, le Domaine musical, etc.). Et, bien entendu, qui dit révolution, dit jeunesse. Or, la seconde guerre mondiale a créé une terrible rupture : dans la reconstruction qui commence après la guerre, les jeunes rêvent de se débarrasser d'un ordre ancien qui a conduit à la guerre et qui a également mené de nombreux musiciens à se commettre avec les régimes fascistes ou de Collaboration⁶.

La soif inextinguible de la nouveauté qui caractérise la première musique contemporaine façonne un nœud où, dans un qualificatif tel que celui – « révolutionnaire » – qui occupe cet article, s'entremêlent le musical et le politique, nœud que nous allons tenter d'explorer en traitant tout d'abord du purement musical pour ensuite aborder la relation entre la sphère de ce dernier et celle du politique.

2. DE LA RÉVOLUTION MUSICALE...

2.1. Révolutionner le langage musical

Prolongeant en quelque sorte la citation précédente de Cage, Morton Feldman écrit en 1973 :

« Pendant dix années, j'ai travaillé dans un environnement engagé ni dans le passé ni dans le futur. C'est-à-dire que nous travaillions sans savoir où appartenait ce que nous faisons, sans savoir si cela appartenait à quoi que ce soit. Ce que nous faisons ne constituait pas une contestation du passé. Se rebeller contre l'histoire, c'est en faire encore partie. Nous n'étions simplement pas concernés par les processus historiques. Nous étions concernés par le son lui-même. Et le son ne connaît pas son histoire. La révolution que nous faisons n'était pas appréciée à l'époque et ne l'est toujours pas. Mais la Révolution américaine tout entière n'a jamais été appréciée non plus. Pas véritablement. On ne lui a jamais accordé l'importance des Révolutions française ou russe. Pourquoi l'aurait-on fait ? Il n'y a eu ni bain de sang, ni Terreur. Nous ne célébrons pas un acte de violence – nous n'avons pas de fête de la Bastille. Il y a eu seulement : "Donnez-moi la liberté, ou donnez-moi la mort". Notre travail n'a pas eu l'autoritarisme – je dirais presque : la terreur – inhérent aux enseignements de Boulez, de Schönberg et, aujourd'hui, de Stockhausen. Cet autoritarisme, cette pression, est exigée d'une œuvre d'art. C'est pourquoi la véritable tradition de l'Amérique du XX^e siècle, une tradition qui évolue depuis

⁵ Les révisionnistes actuels tendent à ne retenir que la violence de l'avant-garde, prenant un malin plaisir à citer une des phrases les plus dogmatiques du Boulez de l'époque : « tout compositeur est *inutile* en dehors des recherches sérielles » (Pierre Boulez, « Schönberg est mort », *op. cit.*, p. 271). Ils oublient de mentionner que, dans le clan des conservateurs, la violence était encore plus grande. Rappelons seulement un propos de Jacques Chailley, virulent pourfendeur de toute musique atonale : « La composition sérielle [...] est un exercice tout à fait différent de ce qu'était la composition tonale. Elle est aussi beaucoup plus facile et ne requiert guère d'études antérieures compliquées, malgré le pathos dont on s'applique parfois, dans sa présentation, à en voiler la pauvreté » (Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1951, p. 148). Chailley ne mentionnant dans ce texte que Schönberg et ses élèves, on comprend aisément le ridicule de sa proposition lorsqu'on pense au degré de maîtrise de la technique qu'avait atteint Schönberg.

⁶ Pour la France, cf. notamment Myriam Chimènes (éd.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001 et Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Paris, Symétrie, 2009.

l'empirisme d'Ives, Varèse et Cage, a été mise de côté, considérée comme "iconoclaste" — un autre mot pour non-professionnel. En musique, lorsque vous faites quelque chose de nouveau, quelque chose d'original, vous êtes un amateur. Vos imitateurs, ce sont eux, les professionnels »⁷.

Cette citation pourrait alimenter un débat intéressant autour de la notion de révolution et de sa relation à la violence. Elle permet également de constater à nouveau que la génération de 1925 se réclame globalement de l'idée de révolution, mais connaît des dissensions internes très fortes. Cependant, elle est donnée ici pour souligner que le but recherché est la quête d'originalité : de nouveauté, d'inouï, d'expérimentation... ; sous-entendu : dans le domaine musical lui-même. En effet, et c'est ici que l'adjectif « révolutionnaire » va si bien aux compositeurs de la génération de 1925 : ils ont révolutionné le langage musical en innovant radicalement dans les domaines du matériau et des techniques compositionnelles.

2.2. Révolution du matériau

La révolution du matériau a commencé avant la première musique contemporaine : on peut remonter au moins jusqu'à l'« émancipation » schönbergienne de la dissonance. Avec l'évolution de la musique tonale, la dissonance est allée en proliférant, obéissant cependant à l'obligation de se résoudre. L'atonalité lève cette obligation : les accords dissonants deviennent des objets sonores et s'entendent, pour citer Adorno à propos d'*Erwartung*, comme des « taches » sonores⁸. Adorno élabore sa célèbre théorie du matériau comme lieu de confrontation entre le sujet et la société à partir de la dissonance de la première atonalité :

« Les dissonances naquirent comme expression de la tension, de la contradiction et de la douleur ; elles se sont sédimentées en devenant du "matériau". Elles ne sont plus des médiums de l'expression subjective. Mais elles ne renient pas pour autant leur origine ; elles deviennent des caractères de la protestation objective. C'est le bonheur énigmatique de ces accords que précisément en vertu de leur transformation en matériau, ils dominent, en la retenant, la douleur, qu'ils exprimaient autrefois. Leur négativité reste fidèle à l'utopie : elle renferme en elle la consonance célée. De là l'intolérance passionnée de la nouvelle musique à l'égard de tout ce qui rappelle la consonance »⁹.

La dissonance – qui conquiert également la musique des années 1910-20 avec la modernité du *Sacre du printemps*, de Charles Ives et des *bad boys*¹⁰ ou encore la polytonalité d'un Milhaud – devient la règle avec la génération de 1925. Survient alors un carrefour historique. Certains compositeurs (principalement les sériels) tenteront d'organiser fonctionnellement ce nouveau matériau. D'autres pousseront la révolution plus loin en finissant par neutraliser la dimension de la hauteur, soit en nous plongeant dans l'univers du cluster (cas de Xenakis et de Ligeti dans les années 1950-60 ou des premières œuvres de Penderecki telles que la célèbre *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, 1960), soit en se tournant vers le son et le timbre.

⁷ Morton Feldman, « The Anxiety of Art » (1973), in Thomas DeLio (éd.), *The Music of Morton Feldman*, Greenwood Press, 1996, p. 206 ; nous traduisons.

⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), traduction Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰ C'est ainsi que furent surnommés des compositeurs américains tels que Leo Ornstein, Henry Cowell, Ruth Crawford (une femme...) ou Charles Segger qui développèrent un « contrepoint dissonant » (cf. David Nicholls, *American Experimental Music. 1890-1940*, Cambridge University Press, 1990, chapitre 3).

L'autre grande révolution du matériau est précisément celle qui met le son et le timbre au centre des enjeux musicaux. La génération de 1925 tente de démontrer la possibilité de concrétiser la *Zukunftphantasie* schönbergienne d'une « mélodie de timbres »¹¹ en postulant que le timbre peut se substituer à la hauteur et fonder un nouveau langage. On assiste alors à un incroyable raffinement de l'écriture instrumentale, qui développe avec délices des modes de jeu parfois périlleux produisant en permanence de l'inouï. Les *Quatre pièces pour orchestre* (1959) de Giacinto Scelsi en constituent un point culminant : chacune ne travaillant que sur une note (*fa, si, lab, la bécarre* respectivement), la hauteur y devient « support » d'un développant de timbre, à l'exact inverse d'une fugue de Bach¹². En parallèle à ces développements de la musique instrumentale, naît la musique électroacoustique, à propos de laquelle il est plus pertinent de parler de « son » plutôt que de « timbre ». Si l'on remonte aux années 1910-20, on fera référence au « son-bruit » des bruitistes, et à la théorie d'un Russolo présentant le son-bruit comme l'aboutissement d'une longue évolution¹³. Mais c'est surtout Varèse qui, en évoquant la « libération du son » et en définissant la musique comme « son organisé », ouvrira la voie¹⁴. Dans les années 1950-60, la naissance de la musique électroacoustique ouvre un monde où tout son peut désormais être considéré comme susceptible de devenir matériau musical, une révolution dont, encore aujourd'hui, nous n'avons pas fini de mesurer les conséquences. Le terme « électroacoustique » surplombe deux pratiques historiquement différentes : la musique concrète – ou « révolution de 48 »¹⁵ –, principalement axée sur les transformations de sons enregistrés, dont le théoricien, Pierre Schaeffer (cf. **exemple 1**), tentera de dompter le nouvel univers sonore en « musicalisant » le bruit¹⁶, alors que les compositeurs qui l'environnent (Pierre Henry, Xenakis, Ivo Malec...) n'auront pas

¹¹ L'expression « mélodies de timbres » (*Klangfarbenmelodien*) a été forgée par Schönberg à la fin de son *Traité d'harmonie* (écrit en 1911 et révisé en 1921). Schönberg y émet l'hypothèse – pure *Zukunftphantasie*, « fantaisie futuriste » (ou « fantaisie pour le futur »), selon ses propres termes – que si, par le passé, ont existé des mélodies de hauteurs (des mélodies tout court), rien n'empêche désormais d'envisager des mélodies de timbres : cf. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Vienne, Universal Edition, troisième édition, 1922, p. 506-507 (traduction française de Gérard Gubisch : *Traité d'harmonie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 515-516).

¹² Cf. l'analyse de Giulio Castagnoli, « Suono e Processo nei *Quattro pezzi per orchestra (su una sola nota)* », in Pierre Albert Castanet, Nicola Cisternino (éd.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Lunaeditore, 1992, p. 246-259.

¹³ « L'art musical recherche tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgame des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain » (Luigi Russolo, *L'art des bruits*, 1913, textes établis et présentés par Giovanni Lista, traduction Nina Sparta, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 36).

¹⁴ « Comme le terme de “musique” me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de “son organisé” et éviter la question monotone : “Mais est-ce de la musique ?”. “Son organisé” semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science, alors que les récentes découvertes de laboratoire nous permettent d'espérer une libération inconditionnelle de la musique, en même temps que la possibilité pour ma musique de s'exprimer et de satisfaire ses exigences » (Edgar Varèse, projet pour *Espace* (1941), in *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 56).

¹⁵ C'est ainsi que fut nommée *a posteriori* l'invention de la musique concrète, qui date de 1948, en référence à la Révolution de 1848.

¹⁶ Cf. Makis Solomos, « Bruits “entonnés” et sons “convenables”. Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits », *Musique et bruit = Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°7, Éditions Delatour, 2008, p. 133-157.

peur d'affronter l'inconnu ; l'*elektronische Musik* du studio de Cologne, où l'on synthétise des sons (Stockhausen, Eimert et Meyer-Eppler).

Exemple 1. Couverture du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (Paris, Seuil, 1966).

2.3. Révolution des techniques compositionnelles

Complémentaire à la révolution du matériau est la révolution des techniques compositionnelles. La génération de 1925 invente d'innombrables techniques radicalement nouvelles, lesquelles, parce qu'elles vont souvent de pair avec un important travail de théorisation, ont été accusées d'« intellectualisme » (ce qui était déjà le cas du dodécaphonisme schönbergien)¹⁷. Une de ces techniques, le sérialisme, fut considérée par une grande partie de l'avant-garde comme le nouveau *langage* universel. Mais on se rendit compte assez vite que l'idée même de langage était devenu problématique, du fait de la prolifération du matériau. Pour citer Pierre Boulez, l'un des principaux artisans de la révolution sérielle, dans un texte du début des années 1970 :

« L'évolution du matériau musical tendait à désagréger l'idée même que l'on pouvait se faire du langage. [...] La transformation du matériau [...] a rejeté dans l'oubli certaines théories trop hâtives ou trop circonscrites. Leur valeur intrinsèque a attiré l'attention sur des phénomènes musicaux extrêmement anarchiques, qui trouvaient difficilement place dans des schémas préconçus pour un matériau "abstrait". Cette anarchie n'a pu que s'amplifier, étant donné d'une part, la segmentation de l'expérience individuelle, d'autre part, les proliférations des points de vue sur la réalisation sonore »¹⁸.

C'est pourquoi, il convient, avec le recul, de parler de « technique » plutôt que de « langage » sériel – ce qui vaut également pour les autres procédés compositionnels nouveaux dont il est question ici. La technique sérielle (celle de la génération de 1925, qu'on appelle aussi « sérialisme intégral ») révolutionne la composition musicale à deux niveaux. D'une part, elle travaille par couches, par « paramètres », qu'elle fait proliférer (hauteur, rythme, intensité, timbre, mais aussi modes d'attaques, tempi, position spatiale, etc.), lesquels fragmentent le continuum sonore (les évolutions des paramètres ne coïncidant pas nécessairement), et auxquels elle applique le principe sériel. D'autre part, elle se sert de ce dernier non seulement pour renouveler le matériau, mais aussi pour créer de nouvelles structures.

Parmi les techniques concurrentes ou parallèles au sérialisme, citons d'abord la technique des masses sonores et la musique « stochastique » de Xenakis. Partant de l'idée que les élaborations complexes du sérialisme aboutissent à des textures où l'oreille ne perçoit pas

¹⁷ Les écrits des compositeurs de la génération de 1925 sont très nombreux et parfois difficiles à lire du fait de leur très important travail théorique : citons seulement *Musiques formelles* (Xenakis, 1963), *Penser la musique aujourd'hui* (Boulez, 1963) ou le *Traité des objets musicaux* (Schaeffer, 1966).

¹⁸ Pierre Boulez, « Perspective-prospective » (1974), in Brigitte Ouvry-Vial (éd.), *Recherche et création. Vers de nouveaux chemins*, Paris, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1992, p. 126.

la structuration sérielle, mais des ensembles aléatoires de points sonores¹⁹, ce dernier propose d'introduire les probabilités pour composer, ce qu'il fait dès *Pithoprakta* (1955-56). Par la suite, il révolutionnera à nouveau l'univers des techniques compositionnelles en s'intéressant à la question de la « formalisation » (explicitation des règles de la composition pour, éventuellement, les confier à l'ordinateur) et aux relations avec les sciences et les mathématiques (application à la musique de la théorie des ensembles, des groupes, etc.), mais aussi en développant des techniques purement sonores comme celle du processus. En relation avec la notion de masse et de surface sonore, on peut aussi mentionner le premier Ligeti, qui développe la technique de la micropolyphonie et de l'illusionnisme sonore. Par ailleurs, le hasard empirique est au centre de nombreuses préoccupations, de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970. Ainsi, il donne naissance à la problématique de l'« œuvre ouverte », où l'interprète peut notamment agencer différemment la structure extérieure de l'œuvre, comme dans les célèbres *Archipel* (1967-70) d'André Boucourechliev. Ou encore, il détermine une grande partie des techniques de Cage (hasard dans les procédés compositionnels ou « indétermination » de la partition) (cf. **exemple 2**).

Exemple 2. John Cage, *Concert pour piano* (1958, partie de piano), une œuvre « indéterminée ». © Éditions Peters.

Une dernière révolution passe par une relation étroite entre les deux révolutions mentionnées (du matériau et des techniques). Il s'agit du recentrement de la musique sur l'idée de *son composé*, où la musique tend à ne plus être l'art de composer *avec des sons*, mais l'art de composer *les sons*. On peut déjà la déceler chez Debussy et ses accords-sons (agrégats qui s'entendent comme accords, mais dont le degré important de défonctionnalisation ainsi que leur composition interne fait qu'ils peuvent être perçus comme de la synthèse sonore avant la lettre). Les premières synthèses du son permettront à Stockhausen d'écrire, en 1953, que « tout son existant, tout bruit est un mélange [...] d'ondes sinusoïdales – un *spectre*. Les proportions numériques, intervalliques et des dynamiques de ces ondes déterminent les caractéristiques de chaque spectre. Elles déterminent le timbre. Et ainsi, pour la première fois, il était possible en musique de *composer*, dans le sens véritable de ce mot, les *timbres*, c'est-à-dire de les synthétiser à partir d'éléments et, en faisant cela, de laisser agir le principe structurel d'une musique également dans les proportions sonores »²⁰.

3. ... À LA RÉVOLUTION POLITIQUE

3.1. « Art libre » et Guerre froide

¹⁹ Cf. Iannis Xenakis, « La crise de la musique sérielle » (1955), repris in Iannis Xenakis, *Kéleütha*, textes réunis par Alain Galliani, préface et notes de Benoît Gibson, Paris, L'Arche, 1994, p. 39-43.

²⁰ Karlheinz Stockhausen, « Arbeitsbericht 1953 : Die Entstehung der Elektronischen Musik », in Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Elektronischen und Instrumentalen Musik*, volume 1, Cologne, Dumont Schauberg, 1963, p. 42.

Qu'en est-il au niveau politique ? La génération de 1925, à qui le qualificatif de « révolutionnaire » convient si bien dès qu'il est question de musical, l'est-elle également au niveau politique ? Pour répondre à cette question, il convient de distinguer deux époques : durant la première se développe la notion d'« art libre » ; la seconde commence à partir du milieu des années 1960.

Aux lendemains de la seconde guerre mondiale, les conditions semblent réunies, dans certains pays occidentaux, pour que se tisse l'alliance, qu'avait déjà connue l'Allemagne des années 1920, entre progressisme artistique et progressisme politique – pour que se noue le lien entre révolution musicale et révolution politique. Mais cette alliance est de très courte durée, du fait des évolutions politiques qui conduisent à la Guerre froide. D'une part, les artistes engagés dans le progressisme politique subiront les attaques des pouvoirs politiques qui, après la phase libérale de l'immédiat après guerre, deviennent conservateurs. Aux USA, le maccarthysme oblige les artistes à taire ou à trahir leurs éventuelles sympathies politiques²¹. En Europe occidentale, du fait de la très forte présence dans l'opposition des partis communistes – lesquels prendront souvent le pouvoir au niveau local –, la répression est bien moins présente. D'autre part, dans le clan politique des progressistes, la Guerre froide conduit à une double réalité. D'abord, au niveau strictement politique, la révolution n'est plus à l'ordre du jour, puisque les partis communistes se réclament certes encore de la révolution dans leur rhétorique, mais, dans l'action, ont pour consigne – Yalta oblige – de se contenter de constituer une opposition forte. D'autre part, la doctrine du « réalisme socialiste », qui devient rapidement le credo esthétique des partis communistes, oblige les artistes à choisir entre le progressisme politique et le progressisme artistique. En effet, cette doctrine, définie en URSS et rapidement diffusée à l'Ouest, accuse de « formalisme » les recherches artistiques d'avant-garde²². Elle pousse donc les artistes qui ne veulent pas rompre avec le communisme à se délester de ces dernières – en France, c'est par exemple le cas de musiciens comme Serge Nigg (1924-2008) ou Jean-Louis Martinet (1912), qui comptent parmi les premiers promoteurs du sérialisme, mais qui rompent avec ce dernier dès 1948²³. Inversement, les

²¹ Le cas le plus célèbre est celui de Conlon Nancarrow (1912-1997) qui, en 1937, partit en Espagne combattre Franco au sein de la brigade Abraham Lincoln. De retour aux États-Unis en 1939, il apprend que le gouvernement américain ne renouvelle pas les passeports des Américains partis dans les Brigades internationales. Aussi, il s'exile au Mexique, où il passera le restant de sa vie, et où, sans doute du fait d'exécutions musicales rares, il composera une musique à proprement parler injouable par des interprètes : une musique pour piano mécanique, ce qui lui permettra l'exploration de superpositions métriques très complexes.

²² Cette doctrine fut énoncée par Andreï Jdanov – l'idéologue à la culture de l'URSS – en 1948. Réunissant les musiciens soviétiques, il accusa de « formalisme » tous ceux qui penchaient vers le progressisme artistique : « Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangères aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une "élite" ! » (Andreï Jdanov, « Sur la musique », in Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, traduction française, Paris, Éditions de la Nouvelle critique, 1950, p. 81).

²³ Serge Nigg, après avoir été l'élève de Messiaen, avait suivi l'enseignement de René Leibowitz (l'initiateur du dodécaphonisme en France) et s'était engagé dans la voie du dodécaphonisme dès 1946. Mais, en octobre 1948, dans un entretien accordé aux *Lettres françaises*, il explique pourquoi, restant fidèle au progressisme (en fait, le Parti communiste), il doit désormais « se détourner des voies de l'individualisme épuisant, et se libérer des tentations de la recherche pure » (cité par Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956)*, Paris L'Harmattan, 2000, p. 79). Moins connu, Jean-Louis Martinet a suivi pratiquement le même itinéraire. Voici ce qu'il dit à propos de sa rupture avec l'avant-garde : en 1947, « une prise de conscience politique m'a

artistes qui souhaitent continuer leurs recherches d'avant-garde rompent avec les partis communistes ou bien s'en font « compagnons de route », c'est-à-dire conservent leurs distances.

La première musique contemporaine sera donc révolutionnaire au niveau de son contenu musical, mais, au niveau politique, restera ambiguë. Au niveau des positions politiques de ses tenants, on rencontre en réalité trois cas de figure. Il y a d'abord des musiciens comme Olivier Messiaen, qui sont conservateurs. Viennent ensuite des compositeurs apolitiques tels que Stockhausen²⁴. Enfin, on trouve les progressistes politiques, à l'instar de Xenakis²⁵. En ce qui concerne ces derniers, on a vu que, réalisme socialiste oblige, ils rompent avec leur engagement politique ou bien ils le mettent en sourdine. Cependant, loin de nuire à leur « engagement » musical (modernité), cela ne fait que le décupler : ces musiciens mettent en œuvre une sorte de *transfert*. En effet, tout se passe comme si le progressisme artistique – la révolution musicale – prenait désormais en charge, par des moyens proprement musicaux, la révolution politique. C'est sans doute pourquoi, souvent, ces musiciens seront les plus révolutionnaires au niveau strictement musical : ils pratiquent deux révolutions en une. La philosophie de la musique d'Adorno, bien que forgée deux décennies auparavant et à propos d'un univers musical différent (cf. *supra*), rend compte à merveille de ce transfert : c'est à travers la musique elle-même, nous dit Adorno, que le musicien s'oppose au capitalisme et préfigure l'utopie d'une société juste. Les apolitiques, eux, sont souvent portés par l'idée abstraite de progrès (c'est le cas du jeune Stockhausen). Lors de la reconstruction de l'après-guerre, la croyance au progrès est plus que jamais à l'ordre du jour, un progrès pensé comme apolitique et linéaire, suffisamment abstrait pour pouvoir s'identifier à cette expansion, et basé notamment sur les progrès précis de la technologie : par ses extraordinaires avancées, la première musique contemporaine constitue, pour ses défenseurs, la preuve vivante de ce progrès. Quant au cas des conservateurs (politiquement), la situation est moins tenable, et c'est pourquoi un Oliver Messiaen quittera assez vite la sphère de l'avant-garde.

Il serait intéressant, si l'on voulait poursuivre l'analyse des relations entre musique et politique, d'analyser le concept d'« art libre » – synonyme, dans les années 1950, d'art moderne et donc de recherches artistiques d'avant-garde – dans sa relation à la Guerre froide.

conduit tout naturellement au Socialisme et, bien qu'il ait été trahi dans les faits, ce que nous ignorions à l'époque, cet idéal m'est apparu comme le seul pouvant assumer le plein épanouissement de l'individu et régénérer notre vieille civilisation occidentale. [...] En même temps, j'acquis la conviction que la musique atonale, qui se perd dans les ténèbres du chromatisme avec Schönberg et Berg, était issue du courant pessimiste de la pensée du postromantisme allemand qui prend sa source chez Schopenhauer et Wagner » (<http://www.musimem.com/martinet-autobio.htm>). En somme, le choix n'était pas seulement politique, il pouvait aussi reposer sur un jugement de goût.

²⁴ Le passé familial de Stockhausen résume le drame du jeune Allemand moyen de l'époque : son père, leader local du parti nazi, est porté disparu à la fin de la guerre ; sa mère, dépressive, est tuée par les nazis (dans le cadre des « euthanasies » de malades mentaux et autres bouches inutiles) peu avant la fin de la guerre. Le choix de l'apolitisme est une manière de fuir l'histoire.

²⁵ Engagé dans la Résistance, puis dans la Guerre civile du côté des anciens Résistants qui combattent les anciens Collaborateurs lesquels sont aidés par les Britanniques (le partage de Yalta avait « donné » la Grèce à la Grande Bretagne), Xenakis, après avoir été grièvement blessé, quittera clandestinement la Grèce et s'installera en France en 1947. Le gouvernement grec issu de la victoire des seconds contre les premiers le condamnera à mort par contumace.

En effet, on est parfois étonné d'apprendre que des gouvernements très conservateurs en Occident financèrent le développement de l'art moderne²⁶. La raison de ce soutien est simple : le concept d'art libre avait une finalité idéologique. En effet, il agissait comme vitrine du « monde libre », c'est-à-dire du monde capitaliste, vis-à-vis des pays socialistes : par sa présence, l'art libre attestait, idéologiquement, de la « liberté » qui était supposée régner dans les sociétés capitalistes. Les artistes tirèrent bien entendu profit de cette surveillance relativement discrète : ils poussèrent jusqu'à l'inouï les recherches d'avant-garde et c'est ainsi qu'est née la musique contemporaine.

3.2. Révolution des pratiques musicales

À partir du milieu des années 1960, la situation change. L'immobilisme généré par la Guerre froide est balayé par le vent des révoltes qui grondent : marches contre la guerre (du Vietnam), mouvements pour la paix, soulèvement des étudiants, mouvements de la minorité afro-américaine... Les causes de ce mouvement très varié et riche sont multiples, et il ne nous incombe pas de les analyser. Par contre, il est très important de constater que, au sein de la musique contemporaine, ce mouvement a pour effet de libérer l'énergie politique des artistes politiquement progressistes qui, comme il a été dit, avaient été obligés de s'auto-censurer durant les années 1950 : de John Cage à Luigi Nono, une partie de la génération de 1925 est désormais également traversée par une révolte d'ordre politique.

Le visage prédominant de cette révolte n'est pas ouvertement politique : il est davantage social. Ainsi, l'essentiel de cette seconde révolution (la première étant la révolution proprement musicale) porte sur les *pratiques musicales*. C'est le cas, pour commencer, de la notion d'« œuvre ouverte », qui conteste l'idée d'œuvre d'art figée. Pour modeste qu'elle soit, cette révolte contribue – notamment dans ses développements des années 1970 – à transformer les relations entre compositeur et interprète – ainsi, certains compositeurs de la seconde génération, tels que Vinko Globokar (1934), sont d'abord des interprètes. Plus profonde est peut-être la révolution de la pratique de l'écoute que nombre de musiciens tentent. La plus aboutie est sans doute celle opérée par John Cage. Ce dernier réussit à recentrer la musique tout entière sur le processus d'écoute ; avec lui, le compositeur devient un virtuose de l'écoute, « capable de trouver le sens dans n'importe quel son »²⁷. On pourrait aussi ajouter, avec Carmen Pardo, que Cage invente un nouveau type d'écoute, l'écoute « oblique »²⁸. Par ailleurs, certaines des pratiques issues de la première musique contemporaine – notamment durant les années 1970 – révolutionnent la pédagogie de la musique, ne serait-ce qu'en introduisant de la nouveauté dans un domaine qui fut, pendant longtemps – si l'on excepte l'aventure des méthodes dites « actives » – figé.

²⁶ C'est le cas notamment des États-Unis. Cf. par exemple Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany From the Zero Hour to Reunification* (University of California Press, 2006), qui montre comment, dans l'Allemagne de l'après-guerre, la musique nouvelle fut considérablement soutenue par le gouvernement américain.

²⁷ Susumu Shono, « Une poétique d'écoute », *Revue d'esthétique* n°13-14-15, 1987-88, p. 453.

²⁸ Cf. Carmen Pardo, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, préface de Daniel Charles, Paris, L'Harmattan, 2007.

La plus visible des révolutions de la pratique musicale concerne l'institution du concert. En citant encore Cage, on pensera à ses *Musicircus*, où le compositeur américain demande à des musiciens (professionnels ou amateurs) de se réunir dans un même lieu à la même heure et de pratiquer chacun (ou en formations collectives) leur propre musique, dans une simultanéité non calculée, que d'aucuns jugeraient cacophonique²⁹. On pensera également aux œuvres travaillant la notion d'espace, notamment aux essais de Xenakis durant le milieu des années 1960, où des œuvres orchestrales sont jouées avec une distribution spatiale inédite des musiciens : l'orchestre est *dans* la salle et le public est dispersé au milieu de l'orchestre. Ainsi, dans *Terretektorh* (1965-66, pour orchestre de 88 musiciens, cf. **exemple 3**), où le mouvement spatial est élaboré à l'aide de spirales logarithmiques ou archimédiennes, « des mouvements ataxiques ou ordonnés de masses sonores roulant les unes contre les autres, par vagues, etc., seront possibles. *Terretektorh* est donc un “sonotron” : un accélérateur de particules sonores, un désintégreur de masses sonores, un synthétiseur. Il met le son et la musique autour de l'homme, tout près de lui. Il déchire le rideau psychologique et auditif qui sépare l'auditeur des musiciens placés loin sur une scène-piédestal, placée elle-même la plupart du temps dans une boîte. Le musicien de l'orchestre retrouve sa responsabilité d'artiste, d'individu », écrit le compositeur^{30 31}. Peut-être plus révolutionnaire fut la décision de Luigi Nono de faire jouer à plusieurs reprises sa pièce *La fabbrica illuminata* dans des usines et d'ouvrir des discussions avec les ouvriers. Cette œuvre, composée en 1966 pour soprano et bande magnétique est fondée, en partie, sur des enregistrements effectués dans une usine³², enregistrements retravaillés dans le studio de phonologie de la Rai de Milan.

Exemple 3. Disposition de l'orchestre de *Terretektorh* de Iannis Xenakis. © Éditions Salabert.

3.3. La révolution politique

« Le camarade Luigi Pestalozza et moi vivons depuis peu une expérience très significative : à l'invitation de cercles culturels ouvriers, nous présentons certaines de mes compositions, surtout *La fabbrica illuminata* [...] et nous discutons ensemble. [...] Les discussions qui suivent, avec les ouvriers, sont extrêmement significatives : volonté et capacité de comprendre pourquoi et comment la musique peut faire siens des thèmes de la vie et de la lutte ouvrière, et désir de connaître techniquement le processus compositionnel [...]. Les ouvriers : souvent sans la moindre “préparation” académique, culturelle et musicale, et soumis au bombardement consumériste et évasif de la Rai et des

²⁹ Cf. Charles Junkerman « “nEw / foRms of living together”: The Model of the Musicircus », in Marjorie Perloff, Charles Junkerman (éd.), *John Cage. Composed in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 57.

³⁰ Iannis Xenakis, pochette du disque ERATO STU 70529.

³¹ Bien entendu, cette répartition spatiale incongrue déplut à nombre de critiques : lors de la création de l'œuvre, K.H. Ruppel (« Royan will ein Zentrum moderner Musik werden », *Melos* n°33, 1966, p.159) écrivait qu'il fallait complimenter le public qui, « comme l'auteur de cet article, était situé entre une clarinette et une contrebasse, devant un alto et derrière un trombone ». À l'inverse, selon de nombreux témoignages historiques, le public fut enthousiasmé.

³² L'usine Italsider – l'une des sociétés sidérurgiques les plus importantes d'Europe, qui a traversé tout le XX^e siècle – de Cornigliano (quartier Ouest de Gênes). La pièce porte en dédicace : « Aux ouvriers de l'Italsider – Gênes ».

différents festivals de chansons. Mais contraints, dans la vie et le travail, techniquement, à l'avant-garde : de nouveaux moyens techniques de production et de travail. L'analyse technique et esthétique est le véhicule de leur compréhension : les procédés de travail et de composition dans le studio électronique et l'analyse phonétique et sémantique du texte par rapport à son devenir musical, ils les perçoivent facilement. Le rapport son-bruit et la structure sonore du phénomène acoustique ne représentent pas pour eux un problème, comme pour le public bourgeois qui fréquente le plus souvent les salles de concert — que ce problème soit véritable ou artificiel. Une constante dans leurs réactions : "En écoutant cette musique, composée avec nos sons-bruits et avec ce que nous disons, nous nous rendons compte de notre état d'aliénation dans l'usine. Nous travaillons comme des robots mécanisés, et nous ne percevons presque plus la violence de la situation sonore et humaine. Nous la redécouvrons et nous en prenons conscience, à travers la musique" »³³,

écrit Luigi Nono à l'issue d'un des « concerts » dans une usine. La logique de son propos, même si elle paraît aujourd'hui quelque peu mécanique, est forte. Appliquant le matérialisme dialectique (la philosophie marxiste) à la lettre, Nono explique que les ouvriers sont bien plus sensibles que les bourgeois à la musique contemporaine, du fait de la *technique*. En effet, tant la musique contemporaine que le prolétariat sont à l'« avant-garde » dans le domaine de la technique, car ils emploient les techniques les plus avancées dans leurs domaines respectifs (travail à la chaîne pour les uns, studios de musique électroacoustique pour le compositeur). Bien entendu, le raisonnement ne s'arrête pas là : l'essentiel du propos est de montrer que, du fait de cette proximité, la musique peut, par ses propres moyens (la technique en question), *témoigner* de la condition ouvrière et de son aliénation, et c'est pourquoi précisément, les ouvriers la comprennent immédiatement, sans aucune éducation. Le communiste Nono (cf. **exemple 4**) pense ainsi accomplir un vieux rêve de la musique contemporaine : pouvoir changer de public. En effet, la musique contemporaine a révolutionné le langage musical, mais son public est resté la bourgeoisie – certes, la bourgeoisie éclairée en règle générale, c'est-à-dire pouvant développer des sympathies politiques du côté des progressistes modérés, mais la bourgeoisie tout de même. Une musique moderne dont le public serait le prolétariat, outre le fait qu'elle gagnerait en masse d'auditeurs, voilà une révolution politico-musicale qui reste à accomplir...

Exemple 4. Actions musico-politiques de Luigi Nono en 1968 : composition de *Contrappunto dialettico alla mente* et participation à la protestation contre la Biennale d'arte contemporanea © Fondazione Archivio Luigi Nono.

Dans les années 1970, de nombreux musiciens emprunteront le chemin de la révolution politique ou, du moins, de la révolution des pratiques musicales, parallèlement à leurs recherches proprement musicales d'avant-garde. Ils rêveront d'une société nouvelle, libre, ainsi que d'un public différent pour leur musique – les notions de prolétariat et d'ouvrier seront moins porteuses, et on parlera plus facilement de « jeunes », de minorités, etc., et, en tout cas, de non-bourgeois –, mettant ainsi l'identité entre révolution musicale et révolution politique à l'ordre du jour. Mais ce sera le fait, majoritairement, d'une nouvelle génération de musiciens et non pas de la génération de 1925 ; par ailleurs, on sait que cette époque durera peu longtemps (jusqu'au milieu des années 1970 ou un peu plus), car déjà s'annonce la phase « post-révolutionnaire » de la musique contemporaine...

³³ Luigi Nono, « Le musicien à l'usine » (1966), in Luigi Nono, *Écrits*, textes traduits de l'italien et de l'allemand par Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007, p. 238-239.

