



HAL
open science

MUSIQUE ET SOCIÉTÉ. NOTES SUR ADORNO ET LA MUSIQUE DES ANNÉES 50

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. MUSIQUE ET SOCIÉTÉ. NOTES SUR ADORNO ET LA MUSIQUE DES ANNÉES 50. Hugues Dufourt; Joël-Marie Fauquet. La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception, Mardaga, p. 119-132, 1996. hal-01202914v1

HAL Id: hal-01202914

<https://hal.science/hal-01202914v1>

Submitted on 21 Sep 2015 (v1), last revised 23 Sep 2015 (v2)

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.

MUSIQUE ET SOCIÉTÉ. NOTES SUR ADORNO ET LA MUSIQUE DES ANNÉES 50

Makis Solomos

La question des relations entre la musique et la société constitue l'objet d'innombrables études; en outre, elle recoupe des questions encore plus générales —celle de la relation musique-nature, celle du débat entre les "formalistes" et les "expressionnistes", pour n'en citer que deux. On se contentera donc ici d'exposer les idées de Theodor W. Adorno sur la question, puis de tenter de l'aborder par rapport à un cadre précis, l'avant-garde musicale des années 50.

Sur les vingt trois volumes des *Gesammelte Schriften* d'Adorno, onze sont consacrés à la musique¹. C'est dire que la production musico-théorique du philosophe "critique" (au sens de la "théorie critique" développée par l'Ecole de Francfort) et élève d'Alban Berg fut plus qu'abondante. Or, cette production a pour centre de gravité les relations musique-société: l'un de ses premiers écrits développés sur la musique et publié en 1932, s'intitule "Sur la situation sociale de la musique"²; son dernier grand travail, la *Théorie Esthétique* (paru après sa mort, en 1970)³, se conclut sur le chapitre "Société"; par ailleurs, son livre sur Wagner⁴ (de même probablement que ses deux autres monographies musicales achevées, sur Mahler et Berg⁵) a pour but, "au lieu de juxtaposer stérilement musique et interprétation sociale, d'ébaucher du

¹Frankfurt am Main, Surhrkamp, 1971-1986. Les trois derniers volumes, portant sur la musique, ne sont pas encore parus.

²"Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", publié dans dans la revue de l'Ecole de Francfort, le *Zeitschrift für Sozialforschung* (repris dans les *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, vol.18, 1984, pp.729-777).

³Traduction de M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982.

⁴Le livre sur Wagner (*Essai sur Wagner*, traduction de H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966), rédigé en 1937-38, fut publié en 1952; il suscita des réactions virulentes.

⁵Le livre sur Mahler (*Mahler. Une physionomie musicale*, traduction de J.-L. Leleu et Th. Leydenbach, Paris, éd. de Minuit, 1976) parut à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur, en 1960; il permit de réinterpréter radicalement Mahler que, à l'époque, les traditionnalistes récupéraient à leur compte et que l'avant-garde rejetait. L'ouvrage *Alban Berg. Le maître de la transition infinie* (Paris, Gallimard, 1989) fut publié un an avant la mort d'Adorno, en 1968.

moins des modèles de leur unité concrète"⁶; ou encore, l'écrit sur Schönberg contenu dans la *Philosophie de la nouvelle musique* ⁷, rédigé en 1940-41 et qui constitue l'équivalent de la *Théorie Esthétique* pour la "nouvelle musique" (l'avant-garde de l'avant-guerre), s'achève à la façon de cette dernière (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* ⁸ —qui aurait pu aussi s'intituler "fondements d'une sociologie non-positiviste de la musique"— et qui nous servira ici pour exposer sa vision des relations entre la musique et la société.

Le choix de l'avant-garde des années 50 pour aborder ces relations dans un cadre précis est aussi fondé sur Adorno. Né en 1903, celui-ci s'est fait le défenseur de la première modernité musicale, celle de Schönberg. Or, face à la seconde modernité, c'est-à-dire aux développements musicaux de l'immédiat après-guerre (mais, déjà aussi, de Webern, qui constitua la transition entre le dodécaphonisme de Schönberg et le sérialisme de la génération de Darmstadt), Adorno est resté sceptique. Il a suivi de près ces développements (il a participé à certains des séminaires de Darmstadt où, à la fin des années 50 et au début des années 60, se réunissaient les jeunes Boulez, Stockhausen, Pousseur, Berio, Nono et Ligeti), mais, tout en avouant sa position délicate⁹, il a pris des positions souvent tranchées (dans des conférences comme "Musique et nouvelle musique"¹⁰, "Vers une musique informelle"¹¹ ou "Modernité"¹², sur lesquelles nous nous baserons), les comparant parfois défavorablement à la première modernité musicale. Par rapport à la question qui nous intéresse ici, sur les relations musique-société, son jugement sur Schönberg est nettement positif: "L'isolement de la musique radicale nouvelle ne provient pas de son contenu asocial, mais de son contenu

⁶*Introduction à la sociologie de la musique*, traduction de V. Barras et C. Russi, Genève, Contrechamps, 1994, p.69.

⁷Traduction de H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962. J'utiliserai désormais l'abréviation *PNM*.

⁸*Op. cit.* J'utiliserai désormais l'abréviation *ISM*.

⁹"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 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": c'est par ces phrases qu'Adorno commençait une conférence de 1961 ("Vers une musique informelle", dans *Quasi una fantasia*, traduction de J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, pp.291-292).

¹⁰Lue en 1960 (reprise dans *Quasi una fantasia, op. cit.*, pp.271-288).

¹¹*Op. cit.*, pp.291-340.

¹²Conférence donnée pendant le semestre 1961-62 et qui a servi à l'élaboration du onzième chapitre de *L'Introduction à la sociologie de la musique, op. cit.*, pp.183-198.

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, celui sur la musique des années 50 reste très ambigu: "Il est difficile de juger si ce qu'il y a de négatif [dans cette musique] 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 trancher" (*ISM*, p.185). Nous tenterons de démentir cette accusation d'"imitation", qui revient à affirmer que cette musique serait idéologique.

1. Une pensée socio-musicale

2. Le contenu social de la musique des années 50

3. La rationalité dans la musique des années 50

1.

Ces deux citations, ainsi que, d'emblée, l'emploi du terme "idéologie" (au sens marxiste du terme: toute position, pensée ou musique qui ne vise qu'à légitimer une situation) constituent la meilleure introduction à la pensée d'Adorno, que nous qualifierons de *socio-musicale* (ou musico-sociale). En effet, Adorno n'appréhende nullement les relations musique-société sous un angle *sociologique*, au sens que ce terme a pris lorsqu'on pense aux études que couvre la "sociologie de la musique" en tant que discipline spécialisée. Pour lui, toute musique a un contenu social: l'ignorer constitue une position idéologique, qui ne vise qu'à la "neutralisation de la conscience" (cf. *ISM*, p.68) —ainsi, ne pas comprendre que Beethoven exprime la bourgeoisie révolutionnaire, est du même ordre que de ne pas comprendre le contenu purement musical de son oeuvre (cf. *idem*). Par conséquent, la tâche véritable d'une sociologie de la musique n'est pas d'élaborer une discipline autonome —qui étudierait la musique sous un angle sociologique, au même titre que l'histoire l'aborde avec un regard historique, que la théorie en envisage les fondements musico-théoriques ou que l'esthétique l'appréhende philosophiquement—, mais d'élucider le "contenu idéologique", "l'effet idéologique de la musique", pour déboucher sur "une théorie critique de la société" (cf. *ISM*, p.228). C'est pourquoi l'*Introduction à la sociologie de la musique* ne saurait se satisfaire des études sociologiques de l'époque, essentiellement empiriques. A travers l'ouvrage, on trouvera trois autres critiques à l'égard de la sociologie empirique (dont Adorno reconnaît la nécessité): l'absence de réflexion théorique à sa base (cf. *ISM*, p.7); le fait qu'elle tend à réduire la musique à un simple stimulus, à un quelconque objet de consommation (cf. *ISM*, p.6); surtout

—car de là découlent les autres critiques—, son impasse sur le contenu proprement *musical* (cf. *ISM*, p.202).

Cette dernière critique nous permet d'aborder l'enjeu essentiel de la pensée socio-musicale d'Adorno. Elucider les relations entre la société et la musique *même*: voilà sans doute le leitmotiv de *L'Introduction à la sociologie de la musique* ainsi que, sans doute, la raison d'être de tous les écrits d'Adorno sur la musique. Adorno reconnaît que l'immatérialité de l'art des sons pose un problème quant au déchiffrement de son contenu social (cf. *ISM*, p.200). Cependant, ce n'est pas une raison pour centrer l'étude sur les aspects sociaux extérieurs à la musique en tant qu'art autonome. Ainsi, la sociologie qui focalise son discours sur la réception ou sur le marché musical ne saisit pas l'essentiel: "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); une véritable sociologie de la musique devrait déterminer les questions qu'elle pose à ces deux sphères d'après les questions "sur le contenu social de la musique et l'interprétation théorique de sa fonction" (*ISM*, pp.202-203). De même, l'analyse de l'origine sociale des compositeurs n'offre pas un grand intérêt: non seulement parce que cette origine ne se traduit pas littéralement en sons (cf. *ISM*, p.63), mais aussi, et surtout, parce que, en dernière analyse, elle est de toute façon relativement homogène (cf. *ISM*, p.64) —les compositeurs apparaissent socialement comme des "quémandeurs" et "c'est pourquoi, note Adorno dans une de ces formulations lapidaires qu'on interprète parfois comme des aphorismes, il existe tant de musique gaie" (*idem*). Enfin, reproduire à distance la pensée non-musicale d'un compositeur risque de dégénérer en idéologie —autre exemple qui peut choquer: "le pathos beethovénien de l'humanité, pensé de façon critique sur ses lieux, peut être dégradé au rang de rituel célébrant ce qui existe, tel qu'il est. Ce changement de fonction a valu à Beethoven la position d'un classique, dont il faudrait le délivrer" (*ISM*, pp.74-75).

Il s'agit donc d'appréhender le contenu social d'une oeuvre dans ce qu'elle a de proprement musical. C'est le sens du premier chapitre de *L'Introduction à la sociologie de la musique*¹³ qui, interprété différemment, peut prêter à des malentendus. Adorno y classe les auditeurs et leur distribue des étiquettes selon une hiérarchisation très stricte, en apparence fort élitiste: "l'expert", le "bon auditeur", le "consommateur de culture", "l'auditeur émotionnel", "l'auditeur de ressentiment", celui qui écoute "la musique comme divertissement", "celui qui est contre la musique" (cf. *ISM*, pp.10-22). Le propos d'Adorno n'est pas, nous semble-t-il, de bâtir une tour d'ivoire —les "experts" sont souvent critiqués dans son livre et il reproche à la musique de l'après-guerre d'être devenue un "domaine spécialisé" (cf. *ISM*, p.187)—, mais d'affirmer qu'une typologie des auditeurs ne peut pas être élaborée à partir de leur

¹³A l'origine de ce chapitre se trouvent les études d'Adorno de 1939 dans le cadre du *Princeton Radio Research Project*.

comportement propre: le critère doit être l'*adéquation* de leur écoute à la musique même. Les auditeurs qui s'écartent de cette adéquation ne proposent pas un autre type d'écoute: tout simplement, ils subissent la réification de l'oeuvre musicale, qui devient alors objet de consommation¹⁴.

En quoi la musique possède-t-elle un contenu social dans ce qu'elle a de proprement musical? Dans quel moment de l'oeuvre même réside l'unité du social et du musical? La musique est certes un monde différent du monde réel — elle jouit d'une autonomie; cependant, *parce qu'elle est structurée*, elle possède "une commune mesure avec le monde extérieur, la réalité sociale" (*ISM*, p.50). C'est par le biais de l'élément le plus strictement interne à la musique, la structure, que se réalise le lien avec la société. Admettre cela, c'est comprendre aussi pourquoi, pour Adorno, la sociologie de la musique ne peut se réaliser que sous la forme d'une critique sociale, pourquoi sa pensée est foncièrement socio-musicale: "Ce qu'il y a d'organisé dans les oeuvres est emprunté à l'organisation de la société; à l'endroit où elles la transcendent se situe leur protestation contre le principe d'organisation même, contre la domination sur la nature intérieure et externe" (*ISM*, p.219).

Quiconque s'intéresse au contenu social de la musique, doit donc le chercher dans son organisation interne. Or, celle-ci désigne, en fin de compte, sa complexion technique. Nous citerons, pour éclairer cette affirmation, un long extrait de *L'Introduction à la sociologie de la musique*, qui a aussi l'avantage d'offrir un exemple concret ainsi que de poser la question du comment se réalise l'unité du social et du proprement musical: "C'est pas le biais de l'état des techniques respectives que la société se reflète jusque dans les oeuvres. Entre les techniques de la production matérielle et de la production musicale règnent des affinités bien plus étroites que ce qu'admet la division scientifique du travail. La segmentation des processus de travail depuis la période de manufacture et le travail motivique-thématique depuis Bach, procédé à la fois de dissociation et de synthèse, se correspondent foncièrement; chez Beethoven en particulier, on peut légitimement parler de travail social. La dynamisation de la société par le principe bourgeois et la dynamisation de la musique relèvent de la même signification; mais la manière dont cette unité se réalise est pour l'instant tout à fait obscure" (*ISM*, p.227).

L'Introduction à la sociologie de la musique d'Adorno tente de démontrer l'unité du social et du musical (répétons-le, du proprement musical et non de tout ce qui entoure la musique); cependant, la question du *comment* se réalise cette unité n'est abordée qu'occasionnellement. Il va de soi qu'il ne saurait être question d'une primauté du social sur le musical: Adorno rejette catégoriquement la théorie du reflet (cf. *ISM*, p.208), même si, parfois — comme dans

¹⁴Ce chapitre de *L'Introduction à la sociologie de la musique* doit être compris par rapport à l'article de 1938, "Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition", traduit par M. Jimenez dans *Inharmoniques* n°3, 1988, pp.138-166.

la phrase précédemment citée—, il emprunte sa terminologie (tel élément social *se reflète, est représenté, se traduit, est imité*, etc... dans la musique). Sa pensée travaille l'analogie, voire même, le rapprochement direct grâce à l'emploi d'un vocabulaire philosophique qui décrit à la fois le social et le musical: ainsi, le fossé entre le "général" et le "particulier", dont nous reparlerons, est tout autant visible dans la musique de l'après-guerre que dans dans la société de l'époque (cf. *ISM*, p.185). Cependant, le raisonnement analogique ne répond pas à la question posée. Sur ce point, la position d'Adorno est très délicate. La seule hypothèse qu'il émet sur la manière avec laquelle se réalise l'unité du social et du musical nous semble trop générale: "La médiation de la musique et de la société advient probablement dans la substructure des processus de travail en dessous des deux domaines. Etudier cela serait la tâche d'une histoire de la musique qui réunirait sérieusement les points de vue technologique et sociologique" (*ISM*, pp.210-211).

2.

Quittons le terrain glissant du comment se réalise l'unité du social et du musical pour aborder le contenu social de la musique de l'avant-garde des années 50. Nous avons dit que, face aux développements de la jeune musique sérielle —qui se réclamait de Webern et critiquait Schönberg— Adorno est resté sceptique. Bien sûr, il l'a défendue ardemment et a su renverser un grand nombre des critiques que lui adressaient les conservateurs (par exemple, sur la question de la "deshumanisation" de la musique électronique¹⁵, qu'on ne confondra pas avec celle de l'abdication du sujet dont il sera question par la suite). Cependant, de la conférence "Musique et nouvelle musique" (1960)¹⁶ au chapitre "Modernité" (1961-62) de *L'Introduction à la sociologie de la musique* en passant par la conférence "Vers une musique informelle" (1961)¹⁷, on observe un durcissement de son ton, bien que les critiques qu'il adresse à la jeune musique de l'époque aient souvent été déjà formulées à l'encontre de Schönberg.

L'idée de base autour de laquelle s'articulent ces critiques a déjà été énoncée: Adorno soupçonne la jeune musique d'être tentée par l'"imitation" pure et simple de la société. En d'autres termes, elle aurait cessé de s'opposer à celle-ci, de proposer un monde qui continuerait à résister: "En elle disparaît [...] la part d'utopie, l'insatiabilité à l'égard de ce qui

¹⁵"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" ("Musique et nouvelle musique", *op. cit.*, p.286).

¹⁶*Op. cit.* J'utiliserai désormais l'abréviation *MNV*.

¹⁷*Op. cit.* J'utiliserai désormais l'abréviation *VMI*.

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).

Les raisons de cette résignation sont multiples. Parmi les plus extérieures à la musique, on peut citer avec Adorno le fait que, dans les années 50, 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", 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). Cependant, si on a suivi l'exposé de la pensée socio-musicale d'Adorno —pour laquelle il s'agit de cerner le contenu social de la musique dans sa structure interne et non dans les facteurs extérieurs—, on comprendra aisément que c'est dans la complexion technique des oeuvres des années 50 qu'il faudra rechercher ces raisons.

Est d'abord mise en cause ce que nous nommons la *spatialisation* de la musique¹⁸. A de multiples reprises, Adorno reproche à la nouvelle musique sa staticité, une critique que tout auditeur fait immédiatement sienne dès la première écoute d'oeuvres comme *Zeitmasse* (1955-56) de Stockhausen, *Polyphonie X* (1950-51) de Boulez ou même, *Il canto sospeso* (1956) de Nono et *Pithoprakta* (1954-55) de Xenakis, deux des chefs-d'oeuvres de l'époque. Car ces compositions 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 oeuvres entièrement repliées sur l'instant¹⁹. Par ailleurs, et c'est pourquoi nous parlons de spatialisation, l'espace métaphorique -et physique, dès la fin des années 50 (pensons à *Gruppen* (1955-57) de Stockhausen)— prend une importance capitale. En témoignent 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". En outre, 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

¹⁸Sur cette notion, cf. mon article à paraître "L'espace-son. Notes sur la spatialisation de la musique et l'émergence du son".

¹⁹Cf. son oeuvre *Kontakte* (1958-60) et son article "Momentform" (1960), *Contrechamps* n°9, 1988, p.110.

en l'absence de règles universelles dans la nouvelle musique; ils font partie intégrante de sa musique. La preuve en est qu'il est alors possible de comparer le compositeur à un sculpteur²⁰: il ne développe plus (dans le temps) un thème, mais il sculpte de l'intérieur le son.

La staticité, la spatialisation de la musique découlent —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 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. Barraqué²¹ 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". 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 sa musique, la staticité comme refus de développer et la tendance de l'harmonie à se muer en sonorité²² constituent la matérialisation musicale de la réactivation idéologique du mythe et sont, par conséquent, à l'image d'une pensée qui a renoncé à l'utopie sociale. Dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, il va même jusqu'à rapprocher Schönberg de Stravinsky sur ce point: "Chez tous les deux, la musique menace de se figer

²⁰Ainsi, Stockhausen emploie, à propos de son oeuvre *Carré* (1959-60), 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.

²¹"*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes", *Analyse musicale* n°12, 1988, p.62.

²²Cf. *Essai sur Wagner, op. cit.*, chap. "Sonorité".

dans l'espace", écrit-il (*PNM*, p.80). Aussi, on pourrait se demander si la spatialisation, dans les oeuvres des années 50, 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 d'"imiter" l'ordre social est fondée sur la constatation que, dans ses procédés compositionnels et à l'image de la société, s'accroît le fossé entre le général (le tout) et le particulier (le détail): "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"²³, 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 XXème siècle (pensons aux enchaînements harmoniques non-fonctionnels de Debussy ou aux collages de Stravinsky²⁴); 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 dodécaphonique et une forme conventionnelle. Pour résoudre cette dernière, le sérialisme en est venu à un *aplanissement* total: en 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 abandonné 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*,

²³Cf. *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, p.35.

²⁴Ces 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" (*Mahler. Une physionomie musicale, op. cit.*, pp.58-59); la musique de Mahler "rejette l'action lissante et harmonisante du travail de médiation" (*ibid*, pp.119-120).

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 littéralement interprétée comme "imitation" de la (fausse) rationalité du monde administré dans ce que nous nommerons la tendance, très évidente dans les années 50, vers une *techno-musique*²⁵. 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 dernière²⁶ -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 —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, 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

²⁵Cf. le chap.I de ma thèse de doctorat (*A propos des premières oeuvres de I. Xenakis. Pour une approche historique du phénomène de l'émergence du son*, Université de Paris IV, 1993), d'où sont extraites les lignes qui suivent.

²⁶Je me réfère 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).

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)²⁷.

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?", s'interroge Xenakis²⁸ 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)²⁹ et écrivait un article intitulé "A la limite du pays fertile" (1955)³⁰ —, dans cette quête d'une "structuralité de la structure" (pour reprendre les termes qu'emploiera J. Derrida³¹ ultérieurement pour distinguer la notion structuraliste de structure de celle qui prévalait par le passé), les jeunes compositeurs des années 50 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.

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 revendiqué 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

²⁷On 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 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).

²⁸*Musiques Formelles* (1963), réédition: Paris, Stock, 1981, p.33.

²⁹"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).

³⁰Repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp.205-222.

³¹Cf. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.409.

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 des années 50, 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 conventionnelles 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 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 des années 50 est caractérisée par le surajout d'une intention à des systèmes autorégulés. F. Lerdahl³² 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", évoquant une oeuvre de Boulez pourtant bien moins automatisée que *Structures*. Boulez³³ le reconnaît implicitement, lorsqu'il commente l'ensemble de son oeuvre: 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"³⁴. 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 des années 50, 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

³²"Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", *Contrechamps* n°10, 1989, p.27.

³³Cf. *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, pp.386-388.

³⁴Pour prendre un exemple, l'enveloppe peut structurer un "paramètre extérieur" comme le registre et "la perception d'une telle enveloppe fera appel à des critères de jugement très sommaires, mais très efficaces, qui permettront à l'auditeur de s'orienter avant même que le contenu lui soit clair; à une seconde écoute, conscient de l'enveloppe qu'il a repérée, il pourra se concentrer sur des spécificités plus profondément déterminantes" (*ibid*, p.386).

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 distinguer³⁵.

3.

Les critiques d'Adorno de l'avant-garde musicale des années 50 tournent autour, on l'aura constaté, de la question de la rationalisation de la musique. La staticité de la jeune musique de l'époque (qui signifie, au niveau de son contenu social, le renoncement à changer la société) découle du fait que, pour Adorno, la rationalité intégrale à laquelle elle tend est sans doute incompatible avec la dimension du temps. Le fossé qu'elle met en jeu entre le général et le particulier -analogue à celui qui règne dans la société- est aussi une conséquence de sa volonté d'aboutir à une œuvre intégralement construite. Enfin, elle met en œuvre le même renversement de la raison que la société: les moyens s'érigent en fin. En somme, l'art musical de l'après-guerre aurait tendance à déployer la fausse rationalité -une rationalité instrumentale- du monde administré, d'où le fait qu'il aurait cessé de s'y opposer.

Ces critiques sont pertinentes —et nous les avons même accentuées, en parlant de "spatialisation" et de tendance vers une "techno-musique". Incontestablement, des œuvres comme la *Deuxième sonate pour piano* (1948) et *Structures* (livre I, 1951-52), comme *Kreuzspiel* (1951) et *Zeitmasse* (1955-56), comme *Achorripsis* (1956-57) et *Morsima-Amorsima* (1956-62) —pour ne citer que des œuvres de trois compositeurs, Boulez, Stockhausen et Xenakis, dont la composition s'étale sur toute la décennie en question—, ont quelque chose d'une *Aufklärung* qui aurait débouché sur l'adjectif *illuminé* dans son sens péjoratif! Mais qu'en est-il du *Marteau sans maître* (1953-55), du *Gesang der Jüngliche* (1955-56), de *Pithoprakta* (1954-55), trois œuvres des mêmes compositeurs? Ces compositions ne constituent pas seulement des chefs-d'œuvre au sein d'un univers indifférencié. Elles 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

³⁵Plus 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", écrit Hughes Dufourt (*Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p.124).

Xenakis du simple fait de la chronologie. Encore moins marquent-elles un tournant dans la problématisation musicale.

La réussite de ces oeuvres signifie que, en elles, certaines conditions sont réunies pour un dépassement de la fausse rationalité, de la raison instrumentale, pour l'instauration d'un rapport avec la société qui ne tienne pas de l'"imitation". Confirmer cette hypothèse reviendrait à laver la jeune musique des années 50 du soupçon adornien d'un renoncement à la contestation, d'une participation active (ou, du moins, d'une soumission) au monde administré. Il serait difficile dans l'état actuel de la recherche d'accomplir cette tâche -une tâche urgente à une époque (plus de trente ans après les écrits d'Adorno dont il était question précédemment) où la critique de l'avant-garde de l'après-guerre sert encore, en grande partie, à légitimer des oeuvres qui, elles, ont nettement franchi le cap de la soumission, à produire de l'idéologie et à renouer étrangement avec la critique conservatrice de l'époque d'Adorno.

La critique adornienne de la raison instrumentale (à l'oeuvre dans la société comme dans la musique des années 50), sa critique du mouvement historique de renversement de l'*Aufklärung*, ne l'a pas conduit à renoncer à la possibilité même de la raison. Écoutons un long extrait d'une des trois conférences que nous citons précédemment: "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'oeuvre 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 qu'il 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).

Les oeuvres réussies des années 50 vont, nous semble-t-il, dans ce sens. Non pas que, en elles, disparaissent la spatialisation (la staticité), le fossé entre le général et le particulier ou l'élément le plus saisissant de la raison devenue instrumentale, c'est-à-dire le monde des langages artificiels (dans lequel est englouti le sujet). Tout au contraire, c'est à travers l'exacerbation de ces trois éléments qu'émerge une "musique informelle" au sens adornien du terme -une expression qu'il serait sans doute préférable d'abandonner pour ne pas la confondre avec le mot d'ordre du même nom étudié par les historiens.

Prenons l'exemple du *Marteau sans maître*. Cette oeuvre définit un univers très spatialisé, où l'extrême staticité tend à produire des flots fragmentaires qui, condensés, prennent parfois l'allure du geste. En elle, de même que dans toute oeuvre de Boulez comme il a déjà été dit, il est impossible de distinguer l'essentiel du détail du fait de l'engendrement sériel qui tient d'une fonctionnalité technique. Enfin, le langage compositionnel du *Marteau*, d'une complexité extraordinaire³⁶, est un pur langage artificiel (ce qui ne signifie pas qu'il soit historiquement arbitraire). En somme, la réussite du *Marteau* ne peut être expliquée comme un succès obtenu *malgré* les trois critiques adorniennes (bien sûr, elle tient aussi, mais seulement en partie, aux éléments surajoutés auxquels se réfère Lerdahl)³⁷.

Cette réussite tient au fait que, le dernier élément incriminé, l'extrême technicisation (l'évolution accomplie vers une techno-musique au sens où, pour prendre un exemple, le travail intervallique, qui constituait par le passé un moyen, est devenu, en apparence, une fin en soi), conduit à une indifférenciation totale. De ce fait, les dimensions traditionnelles du son, sur lesquelles portent encore les procédés sériels (séries de hauteurs, de rythmes, etc...), perdent totalement leur pertinence en tant que dimensions autonomes. En même temps, consciemment ou non, la musique du *Marteau* est clairement orientée vers ce qui caractérise tout Boulez: les "éclats", les "résonances". Ceux-ci surviennent à la manière d'un *surplus sensible*.

Surplus: les dimensions du son, parce qu'elles ont perdu leur autonomie, convergent et il en résulte une totalité intégralement construite, que nous nommons "sonorité", en tant que synonyme de la ramification intérieure de l'espace acoustique global. On doit pouvoir écouter *Le Marteau sans maître* comme succession de sonorités, sans chercher à percevoir les séries, bien que ce sont celles-ci qui les déterminent. En somme, les dimensions et les séries qui les structurent sont devenues des *moyens pour construire des sonorités*. Il y a donc, en quelque sorte, un dépassement de la raison instrumentale: bien que Boulez traite les moyens (les séries) comme des fins en soi —il ne compose pas consciemment des sonorités—, l'émergence par excès de la sonorité impose une autre analyse, une autre audition de sa musique. Certes, ce n'est pas le cas de toute oeuvre sérielle. C'est peut-être là que réside la différence entre une oeuvre sérielle réussie et les autres: dans ces dernières, la fétichisation

³⁶"Quoique ce soit une oeuvre d'une communication beaucoup plus facile, plus séduisante que le livre de *Structures* ou *Polyphonie*, la technique y est beaucoup plus poussée et plus savante. [...] Une analyse technique du *Marteau sans maître* serait certainement beaucoup plus difficile que celle de *Polyphonie* parce que, s'il y a une direction très nette, très stricte, il y a place à partir de cette direction stricte et de disciplines globales, pour ce que j'appelle l'*indiscipline locale*: globalement, il y a une discipline, une direction; localement, il y a une indiscipline, une liberté de choix, de décision, de refus" (Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, op. cit., p.84). On lira l'analyse très détaillée du *Marteau* par Lev Koblyakov, *Pierre Boulez. A World of Harmony*, London, Harwood Academic Publishers, 1990.

³⁷Cf. *supra*.

des moyens n'est pas dépassée — le traitement sériel ne contribue pas à la composition de sonorités.

Sensible: l'impossibilité de comprendre le travail proprement sériel (puisqu'il tient du langage artificiel) conduit l'auditeur à abandonner toute prétention à la saisie de l'oeuvre. S'il en est saisi, c'est en s'y immergeant, en y découvrant de l'intérieur un univers qui, à travers son hypertechnicisation, échappe totalement au monde des sensations réifiées pour les réinventer de toute pièce. Voici les dires d'un autre jeune compositeur de l'époque, H. Pousseur³⁸, à propos des *Structures* de Boulez, dires qu'il serait encore plus facile d'invoquer à propos du *Marteau*: "Si [...] nous écoutons la troisième pièce du premier cahier des *Structures* de Pierre Boulez [...] nous entendons des sortes de cohortes sonores, statistiques et de densité variable [...]. Si le charme de cette pièce est cependant incontestable, il s'agit beaucoup moins du charme d'une "géométrie" parfaitement claire et translucide, que d'un charme plus mystérieux, exercé par beaucoup de formes distributives rencontrées dans la nature, comme le lent déplacement de nuages en lambeaux, comme l'éparpillement du gravier au fond d'un ruisseau de montagne ou comme le jaillissement d'une vague se brisant sur quelque rivage rocaillieux"!

Ces quelques éléments³⁹ ne constituent pour l'instant que l'ébauche d'une tentative de suggérer en quoi, dans les oeuvres réussies des années 50, la rationalisation poussée de la musique n'est pas l'"imitation" de la fausse rationalité du monde administré, en quoi elle offre au contraire la promesse d'une musique qui, non seulement résiste à la réification, mais, en outre, propose un monde humain. Savoir si un tel monde s'est finalement accompli dans la musique postérieure serait une autre question!

³⁸"La question de l'"ordre" dans la musique nouvelle" (1963), repris dans *Musique, sémantique, société*, Tournai, Casterman, 1972, pp.78-79.

³⁹On se reportera, pour une analyse plus détaillée de ce que je nomme "sonorité" à propos de Boulez, à ma communication "L'interrelation conception-perception dans le *Marteau sans Maître*. Esquisse d'un modèle d'analyse", dans *Actes de la 3ème Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*, Liège, ESCOM, 1994, pp.205-206. Pour des développements plus soutenus de cette notion (en rapport avec l'idée d'une rationalisation poussée de la musique), à propos principalement de l'oeuvre Xenakis, cf. la première partie de ma thèse de doctorat, *op. cit.*