



HAL
open science

“ L’œuvre esthétique ” comme œuvre limite. Le culte du génie en cause souterraine.

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

Jacques Amblard. “ L’œuvre esthétique ” comme œuvre limite. Le culte du génie en cause souterraine.. 2019. hal-02293615

HAL Id: hal-02293615

<https://hal.science/hal-02293615>

Preprint submitted on 20 Sep 2019

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.

**« L'œuvre esthétique » comme œuvre limite.
Le culte du génie en cause souterraine.**

Texte publié dans *Les limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 245-253.

Version modifiée.

Dans un texte préalable¹, dont nous résumons ici les grandes lignes, nous entendons par « œuvre esthétique » une œuvre double produite en deux étapes, l'œuvre musicale à laquelle est octroyé un commentaire esthétique écrit, délivré par le compositeur lui-même ou le musicographe. Nous évoquons, au sein de cette œuvre double, une « lutte des catégories créatives », musique et esthétique. Marc Jimenez concluait son ouvrage *L'esthétique contemporaine* en écrivant que « la réflexion esthétique sera toujours le lieu de passage obligé entre cette œuvre parfois hermétique, souvent muette, toujours énigmatique, et le public² ». Or, cette apparente « complétude harmonieuse » entre art et esthétique cache peut-être une concurrence entre ces deux derniers qui émergent plus ou moins dans l'œuvre esthétique unique qu'ils partagent désormais. Si cette imbrication bipartite, dans l'œuvre esthétique, ne se fait pas sans friction interne

¹ Voir Jacques Amblard, « L'œuvre esthétique ou l'esthétique musicale comme art, concurrent de son objet d'étude », in *Art et mutations. Les nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 11-19.

² Marc Jimenez, *op. cit.*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 118.

profonde, c'est en fait que musique et esthétique ne sont peut-être pas autant catégories séparées qu'il pourrait sembler. L'esthétique, considérée comme une science humaine, ou une branche de la philosophie, pourrait aussi bien être appréhendée comme un art, subjectif par essence, art littéraire et « parasite », au sens littéral du terme, de l'art proprement dit. En effet, il n'y a peut-être pas de rationalité (de vrai) dans l'esthétique, mais au départ, du beau, non pas de la science mais de l'art. Baumgarten n'écrit pas que l'esthétique est le « penser de la beauté » mais précisément l'inverse, la « beauté du penser³ ». S'il faut bien considérer que Baumgarten est « l'inventeur » de l'esthétique, on ne peut que conclure à l'aspect fondamentalement subjectif d'une discipline qui ne prend pas le beau comme sujet d'étude, comme point de départ, mais comme paradigme interne, point d'arrivée, et qui s'érige ainsi elle-même au rang d'art, de « poésie du penser ». Que cet art spécifique, partant, puisse adopter les autres arts comme sujet, et même « matériau », ne serait alors au départ qu'une incidence. Dès lors Nelson Goodman s'acharne peut-être à tort à réhabiliter l'esthétique aux yeux des scientifiques⁴, en tant que discipline objective, Martin Seel fait peut-être l'erreur d'imaginer l'existence d'une « rationalité esthétique⁵ ». Quand il critique les commentaires de la musique contemporaine comme « autant de simulacres de rationalité⁶ », Hugues Dufourt n'envisage peut-être pas assez la possibilité que le but de l'esthétique ne soit pas la rationalité mais justement son simulacre, en ce que l'art est précisément le « simulacre en beauté du réel » et que l'esthétique, s'il s'agit d'un art, chercherait peut-être la « beauté de la rationalité » plutôt que la rationalité elle-même.

Or, les auteurs de l'œuvre esthétique – remarquons-nous finalement – ne seraient pas seulement le musicien et son commentateur. L'œuvre esthétique ne serait pas autonome dans l'écrit, écrit de la partition puis du

³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988, p. 135.

⁴ dans son ouvrage *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Chambon, 1990.

⁵ Voir le début de l'ouvrage de Martin Seel, *L'art de diviser, le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993.

⁶ « En autant de simulacres de rationalité, chacun de ces mouvements érigeait en valeur et en signe d'intelligence le refus permanent d'appartenir à son époque. » Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 142

commentaire, en ce qu'elle se perdrait peut-être à présent dans la tradition orale. De nos jours chacun semble esthète, chacun peut développer oralement son idée au sujet de la musique. Il fut peut-être un temps où l'on eût pu entendre une personne dire qu'elle « ne s'intéressait pas à la musique ». Ce temps semble révolu. Cette idée de « l'œuvre esthétique orale », dont l'aspect collectif s'est intensifié au-delà de toute mesure, voit une preuve fragile dans le fait suivant : certaines œuvres de l'avant-garde, même déjà anciennes, atteignent à l'universalité non plus au sens kantien de leur « valeur universelle », ni même au sens de la valeur universelle de « l'œuvre esthétique écrite » dont elles sont à l'origine, mais au sens de leur poids culturel, du « discours esthétique » universel dont elles font l'objet. L'exemple des œuvres de Boulez, à ce sujet, semble intéressant. Il est possible que, parmi les personnes qui tiennent un discours esthétique à la faveur ou à l'encontre de celles-ci, peu aient entendu ces œuvres. Les œuvres de Boulez (du point de vue de leur réception), profondément ancrées dans notre culture nationale, parallèlement à ce qu'elles sont en soi, sont peut-être devenues autre chose dans le même temps, « échos virtuels d'elles mêmes » d'une importance considérable du point de vue de la culture, des œuvres non pas musicales, ni même esthétiques, mais « esthétiques orales ». La « communication de l'art » qui y est mise en jeu ne serait plus assurée, au cours d'une seule étape, dans le sens des musiciens vers le public, ni même dans celui de l'œuvre esthétique (construite « sur » Boulez) vers le lecteur, mais au cours d'un grand nombre d'étapes, par ouï-dire. Chaque personne qui se fait le relais de ce vaste bouche à oreille y ajoute sa propre conception esthétique, fait « œuvre ». Le « concept Boulez » ressemble à une œuvre collective à l'échelle de l'élite intellectuelle de la France entière. On atteint là, en un sens, à l'aboutissement d'une dialectique historique, dont le moteur serait la jouissance, et dont nous ébauchions les deux premières étapes, thèse et antithèse, dans l'œuvre musicale et l'œuvre esthétique, dont encore la synthèse serait peut-être l'œuvre esthétique orale dont l'auteur serait tout un chacun. Le discours habituel sur la « crise » de l'art contemporain qui recèle toujours une frustration face à une jouissance artistique dite perdue, cache peut-être l'inverse d'une crise,

l'épanouissement d'un « art » différent, « art » dans un sens considérablement élargi, « art » improvisé du discours esthétique généralisé.

Or cet épanouissement, s'il s'agit bien du *moteur* de cette dialectique historique, serait alors non pas l'effet du retranchement de l'art dans sa négativité, mais la cause même de ce retranchement. En effet, où voir un moteur fondamental à l'histoire de la musique ailleurs qu'en amont de tout autre phénomène musical ? Dès lors la musique est peut-être devenue d'autant plus complexe qu'on a aimé parler d'elle ou indirectement de son commentaire. Ainsi lorsque du célèbre aphorisme de *Huis clos* de Sartre (« l'enfer, c'est les autres »), Boulez conçoit ce surprenant corollaire : « on n'échappe pas à la bienveillance [des autres]⁷ », le compositeur écrit peut-être ainsi qu'on n'échappe pas à « l'avidité » du public, avidité à jouir des perspectives de discours esthétiques rendues possibles par le matériau fourni par le compositeur, matériau en fait détourné, ignoré. Le compositeur pâtit de ne plus surprendre le public lui-même « esthète », lui-même artiste, et venant chercher sa matière première au concert (ou même indirectement en se renseignant au sujet de la répercussion « émotionnelle » du concert), matière pour laquelle seule il éprouve cette « bienveillance ». L'angoisse de l'artiste face à cette avidité fut peut-être l'une des raisons historiques de la négativité — du retrait — de l'art, alors même que ce retrait ne pouvait qu'attiser plus encore la curiosité du public. Lorsque Cage souhaite qu'il y ait des « réactions indignées dans le public⁸ », lors de l'exécution de son *Concerto pour piano* (1958), il y a donc peut-être davantage qu'une volonté d'atteindre au « génie subversif », il y a sans doute la volonté de diriger la future propagation du discours esthétique, de s'imposer en tant qu'auteur de cette propagation dans son ensemble, ne serait-ce que propagation d'indignation, et de contrôler finalement l'œuvre esthétique collective à lui-seul, à travers ses interprètes (les protagonistes de l'« oui-dire »), restant ainsi artiste unique en tant que seule entité pensante, « l'indignation » se faisant le reflet d'une non-pensée fragile et subordonnée.

L'importance de l'œuvre esthétique orale, appartenant à tout un chacun, ne semble pas avoir encore donné toute sa mesure. Elle aboutira peut-être,

⁷ Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 561.

⁸ Voir Mauricio Kagel, *Tam tam*, Paris, Christian Bourgois, 1983, pp. 108-109.

dans un futur lointain, si la « délocalisation » de la notion d'auteur atteignait son paroxysme, par exemple, à la suppression des droits d'auteurs (phénomène qui semble déjà amorcé par la diffusion anarchique des œuvres musicales sur Internet, ainsi que par la prolifération des commentaires esthétiques écrits par des particuliers sur les sites, ce qui fait naître l'impression que tout un chacun est auteur), si l'œuvre devient purement esthétique et si l'œuvre esthétique appartient au *public seul*, ce que Gérard Genette semble proche de penser⁹.

Reste à examiner les causes de ce moteur historique hypothétique, les causes de cette « jouissance profonde » associée au discours sur l'art. Une remarque simple serait de dire qu'on ne peut réfréner un discours consacré à ce qu'une société a de plus cher. Si l'art est devenu important au point que le public s'en soit totalement emparé, jusqu'à souhaiter devenir artiste lui-même absolument, n'est-ce pas le signe qu'il a simplement remplacé, dans la société moderne, la notion de sacré ? C'est en tout cas l'idée que nous tenterons maintenant de développer.

Jean-Marie Schaeffer pense que c'est « le mouvement romantique [qui fut] le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art¹⁰ ». Le culte dont parle Schaeffer est donc celui du génie. Or, il semble qu'il y a d'autant plus culte que le christianisme, au XIXe siècle, semble perdre de sa ferveur en occident, ce qui aboutit à la déclaration de la mort de Dieu par Nietzsche. Le culte du génie en art semble avoir, dès lors, d'autant plus discrètement relégué celui de Dieu qu'il a commencé par imiter ce dernier. On dit le « divin Mozart », précisément à partir du début du XIXe siècle. Puis Mallarmé choisit des termes résonant d'autant plus fortement – même sous licence poétique – qu'ils s'appliquent à un contemporain alors disparu seulement depuis trois ans, évoquant le « Dieu Richard Wagner irradiant un sacré¹¹ ». Le *Voyage artistique à Bayreuth* d'Alfred Lavignac, paru en 1897, débute par une célèbre profession de foi : « on va à Bayreuth comme on

⁹ La réflexion esthétique de Genette expose que seul le sujet est capable d'apprécier l'œuvre, laquelle n'a dès lors aucune valeur objective (voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. 2, La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997). Dès lors la valeur de l'œuvre, ce que l'on peut appeler l'œuvre esthétique, est créée par tout un chacun.

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

¹¹ Dans le poème *Hommage* (1886).

veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin [le terme est intéressant] devrait y aller à genoux¹² ». Plus tard, Debussy parlera de « Bach, dieu bienveillant auquel les musiciens devraient adresser une prière avant de se mettre au travail, pour se préserver de la médiocrité¹³ ». Ou l'on pense aux génies qui « entourent » Dieu comme ses saints. Berlioz, dans son court roman intitulé *Euphonia ou la ville musicale*, véritable nouvelle futuriste, rêve d'une société idéale dont le calendrier ne serait pas rythmé par le culte des saints chrétiens (désormais « obsolètes ») mais par celui des grands compositeurs¹⁴. Le compositeur Ildebrando Pizzetti considérait Monteverdi et Palestrina comme des « saints et des prophètes¹⁵ ». Plus tard, Kagel intitulera l'une de ses oeuvres, ironiquement ou non, « La passion selon Saint Bach (1985) ».

La notion de génie semble se renforcer dans certaines périodes historiques exemptes de « foi » monothéiste, dans la Rome Antique où apparaît le concept de « genius », à la Renaissance où l'humanisme prométhéen commence à prévaloir sur la foi, puis surtout à la fin du XVIIIe siècle (dans *La critique de la faculté de juger* de Kant) et jusqu'à nos jours¹⁶. Si les compositeurs du XIXe siècle, dans leurs écrits (notamment Liszt dans son *Chopin*)¹⁷, définissent le génie comme « supérieur à son

¹² *Op. cit.*, Paris, Delagrave, 1897, p. 1.

¹³ cité par Jean-Jacques Eideldinger dans *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000, p. 44.

¹⁴ Berlioz relate ainsi notamment une « fête de Gluck » (*Euphonia ou la ville musicale*, extrait des *Soirées de l'orchestre*, Paris, Stock, 1980, p. 332).

¹⁵ « L'infezione musicale ottocentesca, lettera aperta a Francesco Malipiero », in *Il pianoforte*, 1922, cité par Jürg Stenzl dans « Ildebrando Pizzetti et le manifeste de 1932, in *Résistances et utopies sonores*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Cdmc, 2005, p. 19.

¹⁶ Le fait que la musique religieuse soit un genre en voie de disparition au XXe siècle est un signe de l'athéisme officiel des compositeurs. Font figure d'exception notoire : une bonne part de l'œuvre de Messiaen ou de Penderecki, certaines pièces tardives de Poulenc, les requiems de Duruflé (1966) ou de quantité de compositeurs postmodernes (Schnittke, Gorecki, Tavener, entre autres œuvres religieuses) – mais la mort est le premier sujet que l'on cède à la religion. La foi a sans doute conduit Messiaen à une vision personnelle, relative, du génie : « Le musicien [...] peut, dans une certaine mesure, s'approcher de l'au-delà ; et, comme dit Saint Thomas : la musique nous porte à Dieu, "par défaut de vérité", jusqu'au jour où Lui-même nous éblouira, "par excès de vérité" » (*Hommage à Olivier Messiaen*, La Recherche Artistique, novembre/décembre 1978, p. 3).

¹⁷ Dans cette monographie (Paris, Correa, 1941), Liszt décrit « l'homme-génie » en général comme un homme visionnaire en avance sur son époque et incompris par elle. Il donne ce titre lyrique à un autre ouvrage : *Chopin il n'appartenait qu'à un égal... de*

époque », souvent méconnu par cette dernière, mais peu à peu reconnu par la postérité, au moins le culte du génie lui-même, deux siècles plus tard, a-t-il assurément été consacré par l'histoire. Notre culture moderne dissimule peut-être son polythéisme, sa communion dans l'adoration des grands artistes morts ou plus rarement vivants. Car davantage qu'une admiration, ou un sentiment de reconnaissance, c'est bien une « dévotion » qui semble due au très grand artiste, depuis l'époque où Schumann écrivait pour saluer l'entrée de Chopin sur la scène musicale : « Chapeaux bas, messieurs, un génie ». L'artiste, depuis le romantisme, devient parfois sommité dans l'échelle sociale, sommité à laquelle le prince lui-même est dévoué — Louis II de Wittelsbach est dévoué à Wagner quand c'était Haydn, au contraire, qui seulement un siècle auparavant, était « dévoué » au prince Esterházy¹⁸. Or, à quel pouvoir suprême un monarque comme Louis II, si jeune et influençable fût-il, monarque tout de même, pouvait-il faire allégeance, sinon à un pouvoir spirituel ?

Aussi apparaît littéralement « blasphématoire » la fin du roman *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard. L'écrivain autrichien y relate la vie d'un vieil esthète, homme donc entièrement dévoué au culte de la beauté artistique et de ceux qui la font naître, qui lorsqu'il perd sa femme, éprouve un tel désarroi qu'appelant alors ses « dieux » à l'aide (les génies qu'il a toujours littéralement « adorés »), constate avec une douloureuse stupéfaction que ceux-ci ne lui sont d'aucune consolation face au drame qui le déchire. Il les renie alors, ces « soi-disant *Immortels*¹⁹ », et les qualifie tous, Shakespeare compris, de « répugnants²⁰ ». Le choc produit par ce mot, à notre époque où le lecteur ne sourcille pourtant plus facilement, nous permet de comprendre que l'art est peut-être réellement le dernier bastion du sentiment du sacré,

pénétrer ainsi [sic : ainsi] les mystérieux comportements du génie (pour la traduction française, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963).

¹⁸ La critique de ce type de considérations de pouvoir, parasites du processus artistique, a conduit certains artistes contemporains, non désireux d'être qualifiés d'ambitieux, à se définir modestement comme « artisans ». « Ne me voyez pas comme un compositeur : je suis un artisan qui spéculé sur des fréquences », disait Varèse (cité par Hugues Dufourt dans *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 98).

¹⁹ Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 201-202.

²⁰ *Idem.*

celui de notre époque dès lors *prétendument* matérialiste : Bernhard a bel et bien commis un « blasphème²¹ ».

Il semble beaucoup plus facile à Socrate, à une époque décidément tout autre, de dire qu' « Hésiode aussi bien qu'Homère [...] ont mis en œuvre pour les hommes des contes mensongers²² ». Le philosophe rétablit alors la « vérité » : les dieux ne se font pas la guerre entre eux, ils ne se métamorphosent pas, etc. La poésie apparaît alors d'autant moins sacrée, pour le philosophe, que le culte des habitants de l'Olympe, à l'époque, semble toujours fervent²³.

Être immortel intéresse toujours la modernité la plus ouvertement matérialiste qui ne renonce au surnaturel qu'en théorie²⁴ : est immortel celui qui vit dans le souvenir des vivants. Pour ce faire, le seul choix restant à « l'homme matérialiste moderne » semble de faire œuvre de génie afin de « vivre, après sa mort, dans le plus grand nombre d'esprits possible ». Or, le « salut », dans ce qui semble être ce culte inconscient, n'est donc pas accordé à tout le monde, et semble proportionnel aux nombre de systèmes pensants où se « réincarne un esprit ». Dans une telle perspective, il semble naturel que tout un chacun ait souhaité devenir génie, ou ne serait-ce qu'artiste, au moins dans une œuvre esthétique orale : pour tenter

²¹ Ce blasphème semble avoir été préparé par une autre littérature autrichienne, légèrement antérieure. On pourrait remarquer les prémices d'une critique de la sacralisation de l'art dans *La fuite dans fin* de Josef Roth ainsi que dans plusieurs passages de *L'homme sans qualités* de Robert Musil.

²² Platon, *La république*, II, 377 d. Le fait que Hésiode et Homère soient morts entre deux et quatre siècles avant Socrate n'inspire pas davantage de dévotion à ce dernier que s'ils eussent été ses contemporains.

²³ Socrate continue alors : « Bien plutôt, arrive-t-il qu'un poète chante les malheurs de Niobé [...], ceux des Pélopidés, ceux de Troie, telle autre semblable abomination », et dès lors, continue le dialecticien, « il ne faudra pas permettre qu'on les dise œuvre de la Divinité (*Idem*, II, 380 a) ». De fait, les « malheurs de Niobé » sont ceux d'une femme qui ne croyant pas en l'existence des dieux, se voit très durement châtiée par ceux-ci en voyant mourir tous ses enfants. Chanter les malheurs de Niobé, d'après Socrate, revient pour le poète à compatir à ceux-ci, et dès lors à renier avec Niobé l'existence des dieux, certainement pour se substituer à eux dans le cadre de ce que Marx eût pu appelé une « lutte des classes » appliquée au domaine spirituel.

²⁴ « Le dialogue avec une entité plus qu'humaine est une caractéristique de la création musicale contemporaine [...] » dit Danielle Cohen-Lévinas (*La voix au-delà du chant*, Paris, éd. Michel de Maule, 1987, p. 75). André Michel précise : « Il est urgent que le psychanalyste comprenne que l'Art, qui fut originellement une forme de la magie des primitifs, est, chez nous, non seulement un produit déjà évolué de cette magie première, mais une magie supérieure » (*Psychanalyse de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 228).

d'atteindre, tant que faire se peut, au « salut » moderne. De ce point de vue, de par l'enchevêtrement avec les idées associées au sacré, l'esthétique devient simplement éthique.

Or, le terme « d'éthique » appelle celui de « morale », lequel appelle à son tour celui de « mérite ». Si l'art profondément éthique de notre époque dispenserait plus ou moins d'immortalité, ce serait alors selon des critères qui devraient s'apparenter à un « mérite » quelconque de l'artiste. Si être un génie ne peut jamais être certain, surtout du vivant de l'artiste lequel, pour être sacralisé, doit attendre sa « résurrection » dans un grand nombre de pensées qui lui survivent, il *faut* du moins « cultiver son génie », espérer pouvoir « tendre » au génie. Les musiciens expressionnistes donnent le ton de cette démarche. La violence du son s'identifie à celle de la volonté de l'artiste, violente, d'atteindre à l'immortalité. Il y aurait donc là une mise en abyme permanente. L'expressionnisme eût alors cherché non pas le beau, ni même le vrai, mais le « bon », l'art méritant. L'éthique y aurait donc bien remplacé l'esthétique. Ce n'est pas seulement que le génie, concept farouche, « impulsif et discontinu²⁵ », pour citer Boulez, dans tous les cas « transgresse la règle » selon les mots de Kant dans *La critique de la faculté de juger*²⁶, œuvre qui semble avoir gravé les « tables de lois » du nouveau culte. C'est surtout que le XXe siècle transforme la simple constatation d'état de Kant en devoir *a priori* incombant à chacun, ce devoir découlant de cette nouvelle éthique remplaçant l'esthétique. Varèse, encouragé par Busoni à trouver des formes « personnelles en premier lieu²⁷ », écrit finalement que « la base même de la création est l'irrespect²⁸ », dès lors irrespect profondément éthique. Xenakis affirme que « l'exigence de l'originalité oblige à concevoir un univers différent du nôtre, dans sa totalité

²⁵ « L'histoire des œuvres de Schönberg dénote une invention impulsive, discontinue, bref, "géniale", au sens le plus conventionnellement romantique du terme. » Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 287.

²⁶ Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 49.

²⁷ Busoni disait au jeune Varèse : « La musique est née libre et son destin est de conquérir la liberté » (rapporté par Edgar Varèse dans une lettre à Odile Vivier, propos cités par celle-ci dans son *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 20). Busoni conseillera alors au jeune musicien : « cherchez vos propres formes. Ne vous laissez pas assujettir par les formes connues, révolues ; travaillez sur la possibilité de formes nouvelles, personnelles en premier lieu » (*Idem*, p. 50).

²⁸ « Varèse », in *Histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Paris, Fayard, 1985, p. 1099.

comme dans son détail. Tâche peut-être surhumaine²⁹ ». Mais tâche également extrêmement valorisée à son époque, « surhumaine » c'est-à-dire presque divine, et dont les détracteurs seront alors soupçonnés, par Xenakis, de « débilité mentale³⁰ », et formuleront d'ailleurs des jugements aussi violents à l'encontre de leur accusateur, chacun jugeant au nom de sa propre « chapelle » dans un univers littéralement schismatique. L'œuvre esthétique dont nous parlions préalablement, en tout état de cause, pourra maintenant être appelée « œuvre éthique ».

Sans doute, culte du génie, avidité pour tout un chacun à faire œuvre, et historicisme vont de pair. Le génie était le visionnaire, l'oracle d'une histoire appréhendée comme écrite à l'avance. L'historicisme croit implicitement au destin, comme l'explique Popper, et donc à la magie³¹. Boulez objecte, se faisant peut-être ainsi juge et partie, qu'il y a « incompatibilité entre la volonté de faire histoire et le fait de l'importance historique elle-même³² ». Boulez condamne « ce désir d'immortalité³³ », cette « prétention³⁴ » qui consiste pour l'artiste à souhaiter « se regarder assumer un destin historique³⁵ », tâche impossible quand « le futur ne se réalise jamais tel que les hommes l'ont imaginé³⁶ ». Certes mais peut-être y a-t-il là, de la part de Boulez, pour suivre le raisonnement développé ci-dessus (concernant ce compositeur), une simple volonté de décourager tout un chacun à devenir artiste de « l'œuvre éthique orale » parasite de la sienne. Pour Xenakis cependant, si les prévisions de « l'homme-génie » s'avéraient fausses, l'intérêt de celles-ci serait néanmoins tel que Xenakis

²⁹ Iannis Xenakis, *Musique et originalité*, Paris, Séguier, 1996, p. 12.

³⁰ « Le courant abstrait est tellement puissant et tellement important que ses détracteurs, dans le domaine des arts, paraissent atteints de débilité mentale ». *Idem*, p. 22.

³¹ « L'historicisme est un mouvement très ancien. Ses formes les plus antiques, comme les doctrines des cycles vitaux des cités et des races, précèdent même la conception téléologique primitive selon laquelle il y a des intentions cachées derrière les décrets du destin. Bien que cette divination des intentions cachées soit bien éloignée de la manière de penser scientifique, elle a laissé des traces indubitables sur les théories historicistes même les plus modernes. Toutes les variantes de l'historicisme traduisent le sentiment d'être emporté vers l'avenir par des forces irrésistibles. » Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, 1956 (1988 pour l'édition de poche, p. 200).

³² Voir Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 291.

³³ *Idem*.

³⁴ *Ibid*.

³⁵ *Ibid*.

³⁶ *Ibid*.

rêverait que l'on pût fabriquer, génétiquement si nécessaire, l'état d'esprit de l'auditeur du futur propre à reconnaître ces dernières comme justes³⁷. « L'homme génie » ressemblerait, dans ce cas précis, à quelque chef de secte dont la seule doctrine, même erronée, justifierait la manipulation sans limites de ses adeptes, pour suivre notre comparaison entre le culte de l'art et les cultes religieux.

Si l'éthique du génie, au début du siècle, accordait à l'art une importance sans précédent, ainsi que des « valeurs » précises et extrêmement codifiées, dès lors, selon la formule absolutiste du marxisme : « la fin justifie les moyens », formule dont aucune critique sérieuse, précisément à l'époque, ne peut encore être formulée par l'expérience ; le génie artistique doit alors trouver tous les moyens de son déploiement, et notamment s'associer au génie des sciences. Positiviste, en effet, le génie incombe alors autant, sinon plus, à la science qu'à l'art³⁸. Einstein est le « l'homme-génie » par excellence, au même titre que Mozart ou que Léonard de Vinci lequel est précisément à la fois artiste et scientifique (ingénieur). C'est sans doute après la seconde guerre mondiale, lorsque les sciences sont rendues responsables de l'explosion de la bombe atomique, que le principe du génie, valeur éthique, quitte peu à peu la science contemporaine pour ne plus guère incomber qu'au seul art. Avant cette crise, cependant, l'esprit de la science et son génie supérieur — parce qu'éthique — règne peut-être même sur celui de l'art. « La musique est l'art-science³⁹ », se flatte alors Varèse, dont les titres d'œuvres (« Ionisation », « Hyperprism », « Intégrales », « Poème électronique », etc.) sont un hommage permanent à l'univers scientifique. Et lorsque le compositeur dit que « la base même de la création est l'irrespect⁴⁰ » il ajoute aussitôt que « la base même de la création est

³⁷ « Si, par des moyens à venir, par des biotechnologies déjà en route, on arrivait à transformer ces structures mentales et leur hérédité, donc les règles de fonctionnement du cerveau qui sont basées aujourd'hui sur des prémisses, sur la ou les logiques etc., si l'on arrivait à les modifier, l'on parviendrait, comme par une sorte de miracle, à une autre vision de notre univers actuel, vision qui serait bâtie sur des théories et savoir-faire impensables aujourd'hui. » Iannis Xenakis, *Musique et originalité*, Paris, Séguier, 1996, p. 34.

³⁸ Pierre Barbaud semble même parler de génie de la machine en disant que « jamais un homme de génie, pour aussi exceptionnel qu'il soit, ne pourra remplacer une machine électronique » (cité dans *La musique au XXe siècle*, Lausanne, Grammont, 1975, p. 130).

³⁹ Cité par Fernand Ouellette dans *Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 37.

⁴⁰ *op. cit.*

l'expérimentation ». Entendons toute expérimentation dût-elle avoir lieu en laboratoire. « Génie » et « scientisme » sont donc historiquement liés au XXe siècle. Au départ, les compositeurs ne différencient pas encore science et industrie, aussi la production de masse de l'art est-elle prophétisée avec optimisme⁴¹. Or l'éthique du génie, à partir des années 60⁴², rejettera finalement la production de masse et l'ère du disque qui encouragent la concurrence accablante des musiques populaires. À l'époque, tout en ne s'interdisant pas la supposition de la mort de la grande musique, Adorno, selon Jean-Marie Schaeffer, conserve cependant une part de l'état d'esprit élitiste de cette dernière, c'est-à-dire le « non » opposé à la musique « commerciale » populaire, à « l'art culinaire », à « l'industrie culturelle⁴³ ».

Cette industrie culturelle a sans doute, elle aussi, encouragé tout un chacun à devenir artiste soi-même dans l'œuvre éthique orale, cela en mettant les œuvres musicales à la disposition de tous, et ainsi en offrant à tout un chacun son matériau de base, à partir duquel son œuvre propre pouvait s'épanouir. C'est ainsi que le concept du génie, et à travers lui, le glissement de la notion de sacré, a encore indirectement renforcé l'édification de l'œuvre éthique généralisée : par le culte momentané des sciences, la corrélation (provisoire) de ces dernières à l'art, aboutissant au moins à l'industrie culturelle et à la culture de masse. Pour autant, de même que le culte effréné des sciences fut momentané, on ne peut que supposer que celui de l'art le sera aussi. Il semble possible, par exemple, que ce dernier se dissolve dans le culte de l'individu pour lui-même, si tout un chacun est « souhaité » et dès lors « supposé » artiste. On aboutirait ainsi à une « implosion du culte de l'art » dans la masse ou plutôt, de façon

⁴¹ En 1908, Busoni disait à Varèse : « Je suis à peu près convaincu que dans la nouvelle musique authentique, les machines seront nécessaires, et qu'elles auront un rôle important. Peut-être même que l'industrie aura son rôle à jouer dans la démarche et la métamorphose de l'esthétique » (Voir Odile Vivier, *op. cit.*, p. 20).

⁴² Hugues Dufourt estime, plus généralement, que c'est « après la seconde guerre mondiale » qu'eut lieu la « dichotomie entre consommation de masse et production d'avant-garde » (Voir Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 81).

⁴³ « Les marxistes critiques, tels que Benjamin ou Adorno, font également leurs poncifs de la sacralisation de l'Art. La polémique puritaine contre l'« art culinaire » ou l'« industrie culturelle », omniprésente dans toutes les esthétiques inspirées par l'école de Francfort, ne trouve son plein sens que dans la perspective du postulat de la puissance intrinsèquement critique et subversive de l'art « véritable ». » Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 347.

parallèle dans un nombre d'individus considérable. Dans une telle perspective, c'est le développement de l'esthétique, paradoxalement, qui aura atteint à une telle dévalorisation finale de l'art, ce qui montrerait alors définitivement que celle-ci ne fut jamais au service de celui-là, mais bien sa concurrente, comme nous le développons plus haut, et finalement donc davantage, son ennemie. L'aboutissement de cette dialectique conduirait peut-être l'art à retrouver sa place « marginale » d'autrefois, au sein d'une société future dès lors occupée d'un autre culte, à nouveau religieux s'il faut suivre Malraux⁴⁴, ou tout autre peut-être.

Jacques Amblard.

Bibliographie sélective [facultative, toutes les références d'édition des sources étant déjà en notes].

AMBLARD, Jacques, « L'œuvre esthétique ou l'esthétique musicale comme art, concurrent de son objet d'étude », in *Art et mutations. Les nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 11-19.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988.

BERLIOZ, Hector, *Euphonia ou la ville musicale*, extrait des *Soirées de l'orchestre*, Paris, Stock, 1980.

BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. 2, La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Chambon, 1990.

JIMENEZ, Marc, *L'Esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999.

KAGEL, Mauricio, *Tam tam*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

KANT, Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, in *Œuvres philosophiques*, tome II, Paris, Gallimard, 1985.

⁴⁴ « Le XXI^e siècle sera religieux ou ne sera pas », prophétisait l'écrivain.

SEEL, Martin, *L'art de diviser, le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, 1993.

VIVIER, Odile, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973.

XENAKIS, Iannis, *Musique et originalité*, Paris, Séguier, 1996.