HAL open science

Musique versus ville

Jacques Amblard

To cite this version:

Jacques Amblard. Musique versus ville. 2019. hal-02301916

HAL Id: hal-02301916

https://hal.science/hal-02301916

Preprint submitted on 30 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.

Musique versus ville
Jacques Amblard

Abstract : La musique du grand répertoire s'associe rarement à l'urbanisme. La ville n'est pas son affaire *a priori*. Sa destruction l'est à la rigueur. Quand la ville devient son fait, voire son inspiration, c'est plutôt dans le domaine assez restreint, en ceci complémentaire, de la musique concrète, depuis son invention au centre du siècle précédent. Les racines profondément idéalistes de la musique sont d'abord envisagées. La ville est alors examinée en tant que symbole matérialiste par excellence.

« Caïn se jeta sur frère Abel, et le tua[1]. » Ainsi est raconté, au début de l'Ancien Testament, donc aussi de la Tora et, partant, aux fondements de notre culture judéo-chrétienne, le premier crime de sang, historique, pour les uns, légendaire, pour les autres. Or, le criminel originel, Caïn, à peine son forfait commis – deux paragraphes de nos livres sacrés plus loin – devient aussi le premier fondateur de ville. « Caïn connut sa femme ; elle conçut, et enfanta Hénoc. Il bâtit ensuite une ville, et il donna à cette ville le nom de son fils Hénoc[2]. » La première cité est donc le fruit du premier assassin. Aussi, la bible dans son ensemble gardera une méfiance envers le concept d'urbanité. Ce dernier sera symbolisé par Babylone, ou Babel.

Or, le propos de ce texte sera de montrer que la musique gardera une méfiance similaire, et singulière, envers le paradigme urbain. On en terminera avec des exemples de musique électroacoustique qui, exceptions à notre règle, comblent au contraire ce vide relatif, laissé en friche, ou quasiment, par des siècles d'histoire musicale étonnamment idéaliste.

Une tradition implicitement hostile à la ville

[1] Genèse 4, 8.
[2] Genèse 4, 17.

Que la pensée biblique et la pensée musicale se rejoignent dans une défiance idéaliste envers le matérialisme foncier, évident, de toute urbanité, ne serait-ce qu'en tant que concentration de matériaux, cela ne doit pas tant nous étonner. Car magie et musique sont probablement liées aux fondements de l'une comme de l'autre. Pour André Michel, la musique, « 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[3] ». Pour ceux qui penseraient qu'il s'agit là d'une vision traditionaliste, voire ancienne, ou même anthropologique de la musique, et que depuis, elle aurait pu s'ancrer dans un consensus plus rationaliste, à l'instar de la philosophie occidentale, on peut douter même de cette opinion, avec Danielle Cohen-Lévinas qui écrit, encore vers 1986 : « Le dialogue avec une entité plus qu'humaine est une caractéristique de la création musicale contemporaine[4] ». Ainsi, la musique adopterait, depuis toujours, et conserverait encore, une posture généralement non seulement idéaliste mais peut-être même théosophique. Adorno, pourtant marxiste, donc *a fortiori* matérialiste – à moins qu'on voit précisément en lui une hybridation idéaliste du marxisme le plus radical et révolutionnaire – verra en toute musique un principe étonnant sous sa plume, quasi théologique : « comparé au langage, la musique est un langage d'un genre complètement différent. C'est là que se cache son aspect théologique. […] Son idée est la forme du nom de Dieu. C'est une prière démystifiée, libérée de la magie de faire survenir quoi que ce soit, le fait humain (futile comme toujours), pour nommer le Nom lui-même[5] ». Mais cette théologie intrinsèque serait permise car « en diaspora », cachée, dissimulée, « prière », peut-être, mais « prière démystifiée ». Certes, Nietzsche déclare que « Dieu est mort » et cela à plusieurs reprises[6]. Or, paradoxalement, si Dieu est mort, le divin, lui, est encore vivant, dans son œuvre, et justement souvent associé à la

---

[3] *Psychanalyse de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 228.
[4] *La voix au-delà du chant*, Paris, éd. Michel de Maule, 1987, p. 75.
[5] « Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren » (« Music, language and composition », in *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 114).
[6] Voir par exemple *Also sprach Zarathustra* (1885), « Prologue de Zarathoustra », 2, ou *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), livre troisième, § 125 : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? »

musique et à la danse[7], comme si la magie avait dû officiellement mourir, officieusement s'exiler, migrant du substantif, trop voyant, vers l'adjectif, refuge plus discret. Mais « l'âme, ça n'existe pas. », glisse le philosophe dans la seconde version de *Nietzsche contra Wagner* (1888)[8]. Or plus loin dans la même œuvre : « Mon âme, un luth[9] ». Si l'âme existe donc à la rigueur, c'est : cachée dans le sujet musique.

Nul doute, dans ces conditions, que la méfiance envers le matérialisme urbain touchera la musique dans sa métaphysique fondamentale. Quand Hegel classifie les arts (dans ses *Cours d'esthétique*, prononcés entre 1818 et 1829, et dont la publication s'achève en 1838), il expédie d'abord ceux qui gravitent le plus loin de sa téléologie (« l'esprit »). Il traite donc d'abord le cas de l'architecture, art de la ville par excellence. Il en termine, à l'opposé, avec la musique et la poésie. Claudel, certes poète théosophe, dès l'amorce de la seconde version (1894-98) de sa pièce *La ville* (1893), décrit une cité, à sa façon essentialiste. Or ce sont les matières humaines les plus prosaïques qui emportent vite le champ sémantique urbain.

LAMBERT : La ville.

Il montre la ville étalée devant eux. Toutes les lumières dont allumées. – Silence.

AVARE : Ça bouge ! Ça vit ! Ces longues lignes de lumière
En long et en large indiquent les canaux où coule la matière humaine.
Ça parle !
Ils grouillent ensemble, âmes et membres, confondant leurs haleines et leurs excréments[10].

Les excréments représentent bien, ce que confirme Freud (dans l'équivalent excrément = argent), le cœur du matérialisme. Or, qu'écrit Poulenc, dans une lettre du 29 juillet 1923, à propos des *Mariés de la tour Eiffel* (1921), œuvre collective du Groupe des Six, œuvre dont il faut souligner le titre urbain, banal du point de vue touristique, et pourtant exceptionnel du point de vue musical : « toujours de la merde… hormis l'ouverture d'Auric ».

Creusons l'exemple de Paris. Le rayonnement de cette ville, à l'échelle internationale, est exceptionnel. Pourtant, combien d'œuvres du grand répertoire se nomment « Paris », lui font référence, ou lui sont dédicacées ? Bien peu. Il existe une

[7] Nietzsche écrit par exemple dans *Der Fall Wagner* : « ce qui est bon est léger. Tout ce qui est divin marche d'un pas délicat ». *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21

[8] *Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1974 – Folio, p. 63.

[9] *Idem*, p. 66.

[10] *La ville* (seconde version), Paris, Mercure de France, 2015, p. 8.

symphonie de Mozart[11]. Mais le style classique baigne dans la philosophie des lumières, dans la raison, les formes géométriques, idées plus favorables aux régularités urbaines, si l'on oublie peut-être le naturalisme de Rousseau.

Le genre de la chanson a davantage célébré la « ville lumière », dès *Les cris de Paris* (1529) de Janequin (imités au siècle suivant par *The cries of London* d'Orlando Gibbons). Mais il ne s'agit précisément plus de musique pure. La référence est faite par le texte, non les notes de musique. Quant à la chanson moderne, l'une de ses spécificités attendues est de célébrer son *lieu de diffusion*, lié au haut-parleur, au gramophone, à l'électricité, à la technologie, donc à la ville. La chanson moderne apparaît ainsi moins naturaliste, idéaliste, plus matérialiste, aussi dans son inféodation aux modes, en soi urbaines, voire longtemps, d'ailleurs, parisiennes à l'échelle internationale. On relève donc au moins *Sous les ponts de Paris* (1913), *J'ai deux amours* (1930), *April in Paris* (1932), *The last time I saw Paris* (1940), *À Paris* (1946), *Pigalle* (1946), *Mademoiselle de Paris* (1948), *Le gamin de Paris* (1951), *Sous le ciel de Paris* (1951), *Paris canaille* (1953), *I love Paris* (1953), *Paris en colère* (1966), *Il est cinq heures, Paris s'éveille* (1968).

Les revues parisiennes qui titrent « Paris » peu ou prou sont plus nombreuses encore. De fait, il s'agit de musique légère, musique de ballet (érotique), qu'on pourrait qualifier, en soi, de touristique, et ainsi indexée à Paris, donc à une ville, comme destination, pôle, concept de centrisme économique *per se*. Ces revues apparaissent dès *Ça c'est Paris* (1912), avec Maurice Chevalier, mais semblent trouver l'heure apogée dans l'entre-deux-guerres, à travers *Pa-ri-ki danse* (1919, Mistinguett), *Paris qui jazz* (1920), *Bonjours Paris* (1924), *Paris qui chante* (1925), *Paris* (1927), *Tout Paris* (1928), *Paris qui remue* (1930, Joséphine Baker), *Paris qui brille* (1931), *Tout Paris chante* (1935, Tino Rossi), *Paris en joie* (1937), *Amours de Paris* (1937), *Féerie de Paris* (1938), ou *Fleurs de Paris* (1938). Ces revues prolongent, en un sens, certaines opérettes à succès d'Offenbach qui exaltent, déjà, mais de façon rare et précisément sensationnelle à leur création, Paris comme centre du monde et lieu de dépense, débauche, bref, comme une Babylone modernisée. Citons *Mesdames de la Halle* (1858) avec ses personnages pittoresques de Raflafla, Beurrefondu, Croûte-au-pot, Ciboulette ; et surtout *La vie parisienne* (1866) dont l'air du (touriste) Brésilien est célèbre : « je suis brésilien, j'ai de l'or… » (avant de le dépenser –

[11] Symphonie n°31 (1778), dite « Paris ». Citons d'autres « dédicaces symphoniques urbaines » par Mozart : Symphonies n°36 (1783) « Linz », n°38 (1786) « Prague » ; ou Haydn : Symphonies n°92 (1789) « Oxford », n°104 (1795) « Londres ».

prestement – dans les folles nuits de la capitale). On reste dans l'orbe : ville, or, matière.

Villes célestes, naturalisées, ou… détruites

La position de la musique écrite (« savante ») est généralement tout autre, à l'opposé, surtout quand elle n'emprunte pas au comique de certaines chansons (Janequin) ou opérettes (Offenbach). Lorsque la musique instrumentale (« pure ») tente de peindre un lieu, il s'agit plus volontiers d'un site naturel. On imite d'abord la nature. Selon Lucrèce, la musique serait même née en tâchant d'imiter les oiseaux, donc la nature[12]. Ce sont les *Quatre saisons* (1725) de Vivaldi, la *Symphonie pastorale* (1805-8) de Beethoven. Car, comme le résume John Cage, « la musique, c'est l'écologie[13] ». La plupart des pièces de Ravel, de Debussy, font référence, explicitement, à la nature, rappelle Danièle Pistone[14]. Il s'agit souvent de l'eau, précise Daniel Durney. Le musicologue cite alors les titres « Reflets dans l'eau », « La mer », « Poissons d'or », « Ondines », « Sirènes », « Une barque sur l'océan », « Jeux d'eau[15] »… Quand Debussy « décrit » – rarement – un édifice non pas naturel mais humain, par exemple une cathédrale, celle-ci est… engloutie[16]. Hasard ? Pas selon nous. La musique célèbre facilement le travail de la nature et détruit (engloutit) aussi aisément celui des hommes. Une cathédrale est une tour de Babel comme une autre, pour ce Debussy athée et, de toute façon, mauvais catholique, mais en soi théosophe, ou au moins écologiste radical, même malgré lui, en tant que musicien : ennemi des villes.

De même, que promet Jean-François Zygel à *La ville*, œuvre symphonique qu'il compose en 1995 ? La destruction. Cette apocalypse occupe le finale. Et ce n'est pas Dresde qui inspire à Richard Strauss ses *Métamorphoses* (1945). Ce sont plus précisément les ruines de Dresde. Ton de Leuw écrit non pas de quelconques élégies urbaines mais *Élégies pour les villes détruites* (1994). Steve Reich, dans *City life* (1995) utilise des enregistrements des pompiers secouristes, après l'attentat du World Trade Center en 1993. La musique détruit la ville, parfois

---

[12] Le poète latin (né vers 99, mort vers 50 avant J.-C.) chante ainsi : « Le ramage limpide des oiseaux fut imité avec la bouche bien avant qu'on sût unir à l'harmonie des vers celle des chants, et par leur accord charmer les oreilles ». (*De la nature*, V, v. 1379-83).

[13] *For the Birds* (entretien avec Daniel Charles), Boston/Londres, Marion Boyars, 1981, p. 229.

[14] « L'impressionnisme musical et l'esprit fin de siècle », in *Revue Internationale de Musique Française*, n°5, juin 1981, p. 13.

[15] « L'eau dans la musique impressionniste », in *Revue Internationale de Musique Française*, n°5, juin 1981, p. 43.

[16] *La cathédrale engloutie* (1910) est le dixième des 24 préludes pour piano.

l'anéantit, si besoin est, de façon herméneutique, tout en déplorant la tragédie, bien entendu, au premier plan du discours. La culture, l'histoire, l'usage a corrigé *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (1867) en *Les maîtres chanteurs* : la ville a disparu. Est-ce seulement pour l'abréviation ?

Ces exemples d'œuvres, parmi tant d'autres, dont les divers « carnavals[17] » musicaux, parfois sous couvert de déploraisons, ne font qu'exécuter, en un sens, le programme final de la Bible, celui de son dernier livre, l'Apocalypse de Jean. Ce programme consiste notamment à mettre à bas la « grande prostituée », allias « Babylone la grande, la mère des impudiques et des abominations de la terre[18] », allias toute « grande ville, qui a la royauté sur les rois de la terre[19] ».

Les compositeurs croyants, en fait de ville, célèbreront plus volontiers une seule et autre cité de cette Apocalypse. La raison en est, selon nous, qu'il s'agit d'une construction non humaine, non matérielle. C'est la « Jérusalem céleste » qui vient à la fin du livre de Jean. Messiaen, compositeur catholique, illuminé, parfois même dit théologien[20], consacre plusieurs œuvres à ce sujet, notamment *Couleurs de la cité céleste* (1963), « Zion park et la cité céleste » (Des canyons aux étoiles, 1971-4, XII), *La ville d'en haut* (1987), « L'oiseau-Lyre et la ville fiancée (*Éclairs sur l'Au-delà*, 1988-91, III). Cette démarche « descriptive » revient cependant, du même coup, au programme privilégié de la musique, la nature, puisque ces villes résonnent, pour Messiaen, soit de la voix du Père, soit de chants d'oiseaux, et certes pas de bruits de moteurs à explosion.

Si une ville apparaît, au cœur du sujet musique, elle sera donc facilement idéalisée, naturalisée, on pourrait d'ailleurs dire « musicalisée ». Quand Berlioz, également écrivain, signe la nouvelle de science-fiction *Euphonia. La ville musicale* (1852), il décrit une cité qui, en fait de métropole, semble surtout l'inverse. Cette « ville », en réalité, est un groupe d'humains, harmonieusement disposés dans une nature idéale, notamment le fond du Vésuve alors pacifié par un lac aux eaux pures.

Il semble qu'en ceci fondamentalement magique encore, la musique, en fait de ville parfois décrite, en choisira le résumé alchimique : ses éléments, sa terre, ses arbres, son eau… Que

---

[17] Citons l'anonyme *Carnaval de Venise*, *Carnaval* (1835) ou *Le carnaval de Vienne* (1839), tous deux de Schumann. Le sujet urbain, pour la musique, doit-il s'accompagner au moins d'un élément prétendument joyeux, festif, en réalité peut-être perturbateur (le carnaval qui détourne, voire « inverse » la sociologie d'un lieu) ?

[18] Apocalypse 17, 5.

[19] Apocalypse 17, 18.

[20] Voir à ce sujet, par exemple, l'ensemble du chapitre 5 de notre ouvrage *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.

choisit Respighi de décrire en fait de Rome, à l'époque bientôt mussolinienne où trouver une musique nationale – donc romaine – semblera la grande affaire ? Son Colysée ? Son forum ? Non. Il décrit sa relative « nature », eau, conifères. Il se montre alors partiellement debussyste, en composant les *Fontaines de Rome* (1916) et *Les pins de Rome* (1924).

Même *Les cris de Paris* (1529), sus-cités, en fait de célébration urbaine, constituent aussi, en un sens, une relative naturalisation potagère, bref, une ruralisation de la capitale, vue comme un marché, donc, sinon comme une nature, du moins une nature morte. Et Offenbach, finalement, en commencera aussi par là dans *Mesdames de la Halle* dont une femme, allégorie – comique ou non – de la nature et non de la ville, porte un nom de végétal : Ciboulette. Aucun personnage, en revanche, ne s'y nomme Réverbère ou Fiacre. La ville ne semble guère pouvoir, aux yeux de la musique, même comique, même prosaïque et légère, engendrer de folklore sémantique joyeux et spontané. Son matériau, même vif et varié, lui est-il trop étranger ?

Au fond, pour conclure cette partie, quand la musique, en cela poétesse, croit voir une ville, il s'agit, en réalité, souvent, d'un édifice naturel. C'est ce qu'écrit Pierre-Albert Cingria. Le poète, d'abord, traverse des villes aux allures supposées aussi idéales que leurs noms : « Peu après la nuit est venue. J'ai ainsi traversé Haasly, Pfifli, Œrlikon, Olieticon. […] Enfin il n'y eut plus de chemin, ni sentier, ni rien. Si, pourtant, dans le ciel, une sorte d'auréole : comme est cela que font toutes les lumières d'une ville. Je hâtai le pas vers ce point dans de grosses mottes de terre labourée et gelée.

Ce n'était pas une ville. C'était la lune[21]. »

Ville et musique concrète

Au début du XXème siècle, « bruitisme » et « sonorisme » se déclarent eux-mêmes « musique ». La « musique futuriste » de Luigi Russolo est un agencement de bruits concrets, produits par des machines sonores, les *intonarumori*. Le matérialisme relatif d'une telle démarche est évidemment dans cette concrétion. Or, quelle est la première source d'inspiration de Russolo dans sa première œuvre connue ? La ville. Il compose « Réveil d'une ville » : *Risveglio di una citta* (1913).

Il ne semble pas étonnant que John Cage, qui poursuit cette démarche sonoriste, avec d'autres moyens techniques, s'inspire davantage, lui aussi, du milieu urbain que ses collègues. Sont ainsi composés *Marriage at the Eiffel Tower* (1939), *The city wears a*

[21] *La Grande Ourse* (probablement entre 1927 et 1929) Paris, Gallimard, 2000 (première édition), p. 28.

slouch hat (1942), *Sounds of Venice* (1959). Dans un interwiew filmé, donné à la fin de sa vie, disponible facilement sur Youtube, il confie que selon lui, Mozart, Beethoven composent une musique ennuyeuse, « répétitive ». Or, le son du trafique automobile, dans les rues de New York, selon lui, est une musique éternellement renouvelée et inventive. Ce jugement provocateur, à dessein, ressemble à un manifeste de musique matérialiste, donc favorable aux sons urbains, contre une musique idéaliste représentée par deux de ses plus illustres représentants. Deux conceptions de la musique, ici, s'affrontent clairement. On ré-évoquera cette surprenante dichotomie plus loin.

Pierre Henry, comme Pierre Schaeffer, représente le pendant français de ces esthétiques musicales matérialistes et assumées comme telles puisque, au départ, à la Libération, Schaeffer nomme ses expériences « musique concrète ». Cette veine électro-bruitiste française, durant les années 1950, après sa fusion avec la musique électronique, devient « musique électroacoustique ». Mais le paradigme reste le même. Ce sont ces musiciens, d'abord boudés par Boulez, qui promeuvent l'idée de la poésie sonore urbaine. La ville y devient un sujet d'inspiration privilégié car précisément particulier à – sinon presque exclusif de – cette esthétique au sein des autres avant-gardismes. Pierre Henry compose donc « naturellement » *La ville. Die Stadt. Metropolis Paris* (1984). Puis vient *Berlin. Symphonie d'une grande ville* (1985). Les symphonies classiques citées ci-dessus, elles, ne pouvaient être symphonies d'aucune ville, même si composées dans telle ou telle cité devenant ainsi dédicataire. « La symphonie d'une ville » semble un concept typiquement électroacoustique. La ville, peut-être même, en tant que confluent, réservoir, richesse sonore, polyphonie prosaïque en soi, paraît seule à pouvoir donner sa dimension soi-disant « symphonique » à cette esthétique. Pierre Henry ne s'en tient donc pas là. Il compose aussi *Tokyo 2002* (1998) puis *Dans la rue* (2000). Tokyo ne constitue-t-il pas un fantasme de profondeur urbaine, ultra moderniste, à l'échelle internationale ?

Cage est souvent confisqué par les plasticiens comme l'un des leurs. Les musiciens « idéalistes » (non bruitistes), même au sein de la musique contemporaine la plus avant-gardiste, auront, au contraire, tendance à le rejeter. Boulez, à propos de l'Américain, parle de « philosophie teintée d'orientalisme qui masque une faiblesse fondamentale de la technique de composition[22] ». Au contraire, pour les plasticiens, au moins ceux de Fluxus, il est un modèle, voire *le* modèle. Et ce n'est pas Boulez, mais les vidéastes, avec d'autres cinéastes, qui généraliseront, comme les

[22] Cité par Stan Godlovitch, *Musical performance. A philosophical study*, London, Routledge, 1998, p. 122.

électroacousticiens, l'idée que l'empreinte sonore d'une ville, en soi, est musique, « symphonie », ou « chanson ». Il n'est qu'à citer l'exemple étudié par notre collègue Tiphaine Larroque, lors de ce même colloque, la vidéo *Hong Kong song* (1989) de Robert Cahen, à la suite, par exemple, relève-t-elle, du film *Berlin, une symphonie de la grande ville* (1927) de Dziga Vertov.

Il se profile donc une typologie, voire une dichotomie curieuse, dans ce sujet. S'opposent idéalisme et matérialisme, Abel et Caïn, Mozart et Cage, nature et culture, magie et rationalisme, musique et arts plastiques (alliés au cinéma et à la musique électroacoustique). La ville semble un sujet évident *a priori*. Pourtant, l'histoire de la musique l'a relativement marginalisé. Quand elle ne l'a finalement plus rejeté, c'est au sein d'une esthétique qui, elle, semble marginale à la majorité des musiciens, et habituelle aux plasticiens quand ils se proposent de produire – couramment depuis les années 2000 – un art sonore. Le mystère révélé par ces constats est celui d'un art – la musique – qui, en secret, depuis des millénaires, perpétue une philosophie purement et simplement hostile à tout urbanisme. La musique, en ceci, est restée biblique, apocalyptique. Sinon, elle est devenue électroacoustique. Dans quel camp se situe-t-on, chacun, au sein de cette étonnante dichotomie, quand il semble finalement – c'était le propos de ce texte – qu'en choisir un serait curieusement mais historiquement nécessaire, alors même que l'un ou l'autre de ces choix serait impossible à l'homme moderne, qui ne pourra pas plus renoncer à sa « grande musique » qu'à ses « grandes villes » ? Voilà un paradoxe qui, comme bien d'autres avis pessimistes actuels[23], souligne l'extrême tension qui mine les structures (dont les villes seraient les extériorisations monstrueuses ?) de notre époque.

[23] Ceci, trop vaste, ne peut se documenter ici. On pense notamment aux travaux de Bernard Stiegler, Alain Badiou, Alain Giffard, ou Francis Fukuyama qui titrait simplement, dès 1992 : *La fin de l'histoire et le dernier homme*.