

Et puis après...

Laurent Feneyrou
musicologue, CNRS



1968 avait commencé outre-Rhin en 1967. Les contestations de l'arme nucléaire, des structures de l'université, de la guerre du Vietnam, du groupe de presse Springer ou de l'état d'urgence que la République fédérale d'Allemagne adoptera le 30 mai 1968, connaissent leur premier martyr: Benno Ohnesorg, un étudiant abattu, le 2 juin 1967, par un policier dont on apprendra en 2009 qu'il n'était pas sans lien avec les services secrets de l'autre Allemagne,

la RDA. Quel rôle social pouvait alors être, en Allemagne de l'Ouest, celui du compositeur?

Hans Werner Henze lit Karl Marx et Ernesto Che Guevara, contribue activement, en citoyen, à l'organisation d'un congrès international contre la guerre du Vietnam et pense, à la suite de Bertolt Brecht, que la rue résout les tensions politiques et sociales que l'œuvre lui suggère. Karlheinz Stockhausen publiée, lui, le 16 juin 1968,

une « lettre à la jeunesse ». « À nouveau, nous faisons la révolution. Mais cette fois, partout dans le monde. Nous établissons maintenant le but le plus élevé: une prise de conscience que l'humanité entière est en jeu. » Ainsi commence cette lettre dans laquelle Stockhausen, dix ans avant d'entreprendre le cycle *Licht*, invite à dépasser les vérités partielles de l'individu, de groupes, de partis ou de pays, quels qu'ils soient.

« Le compositeur n'a rien à dire, mais quelque chose à faire. »

C'est par ce qu'il fait que son art est politique. Soit, mais dans quelles conditions ?

La révolution n'est pas vietnamienne ou tchèque, française ou bolivienne ; elle n'est pas davantage continentale, africaine. C'est la révolution de la jeunesse pour un homme « plus haut », né de la conscience que l'humanité est un corps unique, lequel ne peut être que malade s'il est dominé ou opprimé. On mesure à peine aujourd'hui l'écho que connut l'œuvre de Stockhausen en ces années. Il fut planétaire, pareil à celui d'une icône rock. L'iconographie en témoigne, de même que cette autre donnée : du 14 mars au 14 septembre 1970, lors de l'Exposition universelle d'Osaka, une vingtaine de solistes interprétèrent tous les jours ses œuvres pendant plus de cinq heures, touchant près d'un million de visiteurs. Aucun compositeur de musique dite « savante » ne peut aujourd'hui se targuer d'une telle audience.

Si 1968 vibra, en France, de revendications sociales, communistes, trotskistes, maoïstes, gauchistes ou anarchistes, au pays de « l'art pour l'art », on chercherait en vain une œuvre à la mesure des événements, en dépit des réalisations électroniques de François Bayle ou des *Cris* de Maurice Ohana. Et cela, quand bien même Pierre Boulez envisagea, lui aussi, une œuvre à partir de slogans de ce qu'il appelait la « petite révolte de Mai » et qu'il signa, à l'été 1968, le manifeste « La révolution ici et maintenant » du groupe *Tel Quel* – un manifeste qui exhortait à la théorie marxiste-léniniste, « seule théorie révolutionnaire de notre temps ». Ce n'est pas en France, mais en Italie, que le Mai français connut les implications politiques et sociales

principales. Au-delà des protest songs qui inondaient les ondes radiophoniques et les campus universitaires, et qui n'étaient, pour d'aucuns, que de banales chansons bariolées de rouge, il revient à Luigi Nono, le plus sartrien des musiciens, de positionner le compositeur engagé : la culture a une fonction au sein de la lutte des classes – et pas seulement au-dessus d'elle. Non la tour d'ivoire, non une révolution seulement esthétique, non la condamnation anarchiste (et d'une certaine extrême gauche) de toute culture comme culture bourgeoise, non la fétichisation des moyens de production, mais le retournement des outils de la modernité technologique contre leurs implications aliénantes.

Non exemptes de violence, les luttes dans les usines, comme dans *La fabbrica illuminata*, qui se base sur des tracts syndicaux et sur les spectaculaires sons des laminoirs et des hauts fourneaux enregistrés dans l'usine Italsider de Gênes, annoncent la révolte universitaire, les étudiants reprenant à leur compte les méthodes de la classe ouvrière. Le problème est donc stratégique. L'organisation du rapport entre mouvement étudiant et lutte ouvrière se développe-t-elle selon une logique d'avant-garde ou n'est-elle pas plutôt un fait de masse ? Nono fait le pari, risqué, de la masse et se rend dans les usines, avec Claudio Abbado et Maurizio Pollini, y donne certaines de ses œuvres, discute avec les ouvriers de leurs conditions de travail, comme de la manière dont la musique peut en rendre compte, tandis que des cars de militants investissent La Scala, en 1975, pour la création de son action scénique

Al gran sole carico d'amore, sur la Commune de Paris et la révolution russe de 1905.

On ne mythifiera rien de cet engagement. L'incompréhension éclate, souvent. En février 1975, des sifflets accueillent une bande de la cantate *Il canto sospeso*, lors de la rencontre « Musique pour la liberté », organisée par la Fédération de la jeunesse communiste italienne au Palais des sports de Rome. Nono s'avance et prononce quelques mots, renversant la situation et gagnant l'enthousiasme de la salle : « Camarades, c'est un fait culturel et politique de grande importance. Je me rends compte des raisons des sifflets et aussi d'une certaine difficulté. Mais nous, communistes, nous devons être convaincus, conscients, que nous devons utiliser tous les moyens à la disposition de la culture. Nous devons utiliser tous les moyens et pas seulement les guitares. Des guitares aux chants politiques, à la musique électronique et à la musique instrumentale. Et ne pas céder à des triomphalismes faciles ni aux simplifications politiques des textes. La culture communiste est un fait sérieux. C'est un fait qui, comme le disait Gramsci, engage la grande intelligence. C'est peut-être difficile, mais souvenez-vous que nous avons besoin de toute notre intelligence et de tous les moyens à notre disposition si nous voulons réaliser l'hégémonie culturelle de la classe ouvrière. »

Qu'en est-il aujourd'hui, cinquante ans plus tard ?

L'engagement politique et social du compositeur, par la conscience aiguë de la situation dans laquelle il œuvre,

par ses textes et paratextes, par son matériau et ses processus musicaux, par son maniement critique des outils électroniques et informatiques, par le choix de ses collaborateurs et celui, bien illusoire, de ceux auxquels il s'adresse, par les motivations de son art enfin, a certes décliné. Mais une revendication qui se résume aux titres ou aux livrets, aux slogans ou aux programmes, aux modes de diffusion de l'œuvre pour vérifier la validité et la portée de celle-ci, à l'intention du compositeur s'érigeant lui-même en apôtre ou en prophète, sinon à l'idéologie, cette ultime sécularisation de l'eschatologie chrétienne, est politiquement inopérante, socialement contestable et esthétiquement moralisatrice. Comme le déclare Helmut Lachenmann: « Le compositeur n'a rien à dire, mais quelque chose à faire. » C'est par ce qu'il fait que son art est politique. Soit, mais dans quelles conditions? Les ruines de l'universalisme manifestent le naufrage des utopies, ces non-lieux *stricto sensu*, tandis que la société actuelle, hypertopique, institue l'affaiblissement des normes et des lois, à la faveur de règlements d'emblée promis à l'obsolescence. Les mutations sociologiques, la fragilisation des desseins communs, la dépolitisation du politique par la culture et le marché, les litanies sur la fin de l'histoire, de la lutte des classes, sinon des classes, l'incessante évaluation et les contrôles

exercés par l'économie mondialisée et des États à l'occasion réduits à n'être qu'instruments techniques, l'élévation des seuils de violence, l'instauration de l'état d'exception, désormais structurel, et la suspension théologique de l'histoire qui s'y rapporte croisent une aptitude accrue de l'art à assimiler sa propre négation. Nous adoubons alors, non l'abstraction de la toile ou du concert, mais les formes narratives et plus flexibles de l'installation et de la performance. Le décloisonnement des genres comme le mélange des âges, des styles et des systèmes, en une insouciance licence, exalte le carnaval des simulacres et des hybrides anhistoriques. Ce qui était vécu s'est ainsi éloigné en une représentation, en une image, dans un présent perpétuel qui entend oublier le passé et qui ne donne plus l'impression de songer à un avenir, saisi en somme, sinon reclus dans sa circularité ou son ressassement. Ou, comme l'écrit Giorgio Agamben: « Là où le monde réel s'est transformé en une image et où les images deviennent réelles, la puissance pratique de l'homme se détache d'elle-même et se présente comme un monde en soi. » Sous couvert d'écoute, de tolérance, d'ouverture à l'autre et de refus de l'autorité, sinon de convivialité, la communication sociale se transforme sous nos yeux, et à nos oreilles, en marchandise, où tout peut être remis en cause, à l'exception de l'image.

Salvatore Sciarrino et Francesco Filidei, et avec eux ceux que l'on appelle, avec tendresse et amusement, les *Lachenmannini* (ces compositeurs italiens adeptes du maître de Stuttgart) assument la tension vive entre le proche et le distant du monde connexionniste, en réseau, où l'immobilité des uns est la condition des profits que d'autres tirent de leur aptitude à se déplacer. Dialectiques, ils sont les musiciens de la *lontananza*. Nous y avons gagné la subversion et oublié les « masses ».

→

Référence aux manifestations
n°21, n°24, n°28 et n°34

Il revient à Luigi Nono, le plus sartrien des musiciens, de positionner le compositeur engagé: la culture a une fonction au sein de la lutte des classes – et pas seulement au-dessus d'elle.