

Theodor W. Adorno

Philosophie  
de la nouvelle  
musique

TRADUIT DE L'ALLEMAND  
PAR HANS HILDENBRAND  
ET ALEX LINDENBERG

Gallimard

Cet ouvrage a initialement paru dans la « Bibliothèque des Idées » en 1962.

#### AVANT-PROPOS

*Ce livre comprend deux études écrites à sept ans d'intervalle, et une introduction. La composition et le caractère de l'ensemble peuvent justifier quelques explications liminaires.*

*En 1938, l'auteur publia dans la Zeitschrift für Sozialforschung un essai « Sur le caractère fétichiste de la musique et la régression de l'audition » (Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens) où il se proposait un triple objectif : indiquer le changement de fonction de la musique actuelle, montrer les transformations internes que subissent les phénomènes musicaux comme tels dans le contexte de la production commercialisée de masse, et signaler comment certaines modifications anthropologiques dans cette société standardisée s'étendent jusqu'à la structure de l'audition musicale. Déjà à ce moment-là, l'auteur avait l'intention d'impliquer dans l'investigation dialectique, le stade de la composition même, qui décide toujours de celui de la musique. Il avait devant les yeux la violence de la totalité sociale s'exerçant jusque dans les domaines qui, comme celui de la musique, semblent à part. Il ne pouvait se leurrer sur le fait que l'art qui a façonné son esprit n'échappera pas, même sous sa forme pure et intransigeante, à la réification régnant partout, mais que cet art, justement dans l'effort de défendre son intégrité, produit à partir de lui-même des caractères de cette même nature à laquelle il s'oppose. L'auteur se posait comme tâche de rendre compte des antinomies objectives dans lesquelles se laisse nécessairement prendre un art qui veut — au milieu d'une*

Titre original :

PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK

© 1958 by Europäische Verlagsanstalt Köln.  
Alle Rechte jetzt beim Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

© 1962 Éditions Gallimard.

réalité hétéronome — rester vraiment fidèle à sa propre exigence sans prêter attention aux conséquences, antinomies que l'on ne peut surmonter qu'en les portant sans illusion à leur paroxysme.

C'est de telles réflexions que naquit l'ouvrage sur Schönberg, écrit seulement en 1940-1941. Il demeura alors inédit et, en dehors du cercle très restreint de l'Institut für Sozialforschung de New York, n'était accessible qu'à très peu de gens. Aujourd'hui, il paraît sous sa forme originale avec seulement quelques adjonctions qui se réfèrent aux seules œuvres tardives de Schönberg.

Toutefois, après la guerre, quand l'auteur décida de publier l'ouvrage en Allemagne, il lui sembla nécessaire d'ajouter à l'étude sur Schönberg une autre sur Stravinsky. Si le livre avait vraiment quelque chose à dire sur la musique nouvelle dans son ensemble, il était nécessaire que sa méthode, opposée aux généralisations et aux classifications, fût employée au-delà de l'étude d'une école particulière, fût-elle la seule qui rendit justice aux actuelles possibilités objectives du matériau musical en affrontant avec intransigeance les difficultés de celui-ci. Il s'imposait que nous analysions les procédés techniques de Stravinsky, diamétralement opposés à l'école viennoise, non seulement parce qu'ils font autorité dans l'opinion publique, non seulement en raison de leur niveau de composition (le concept de niveau lui-même ne peut être posé comme principe de façon dogmatique, il faut l'envisager encore comme « goût »), mais surtout aussi pour supprimer une échappatoire facile. Celle-ci consisterait à croire que, si le progrès logique de la musique menait aux antinomies, y changerait quelque chose la restauration du passé, la révocation consciente de la ratio musicale. Aucune critique du progrès n'est légitime, à moins qu'elle ne signale le moment réactionnaire de ce dernier dans la sujétion générale, excluant ainsi inexorablement tout abus au service du statu quo. Le retour positif de ce qui est tombé en décadence, se révèle complice des tendances destructives de notre époque plus radicalement encore que ce que l'on avait stigmatisé comme destructif. L'ordre qui se proclame lui-même n'est rien d'autre que le masque du

chaos. Donc si précisément l'étude sur l'intransigeant expressionniste Schönberg déroule ses réflexions sur le plan de l'objectivité musicale et qu'en revanche celle sur l'antipsychologique Stravinsky soulève la question du sujet mutilé sur lequel son œuvre est taillée, alors encore ici exerce son action un motif dialectique.

L'auteur ne voudrait pas jarder les traits provocateurs de sa tentative. Il semble certainement cynique, après tout ce qui s'est passé en Europe et tout ce qui menace toujours, de perdre du temps et de l'énergie intellectuelle à déchiffrer des problèmes ésotériques de la technique moderne de la composition. En outre, les opiniâtres analyses esthétiques contenues dans ce texte donnent trop souvent l'impression de prendre directement pour objet cette réalité qui les néglige. Mais peut-être cette entreprise excentrique jettera-t-elle quelque lumière sur un état dont les manifestations connues ne sont que le masque et dont la protestation s'élève uniquement là où la complicité du public soupçonne une simple extravagance. Et il ne s'agit que de musique. Comment donc doit être fait un monde où déjà les problèmes du contrepoint témoignent de conflits insolubles? Combien fondamentalement la vie est-elle aujourd'hui bouleversée, si son tremblement et sa roideur se réfléchissent encore là où ne parvient plus aucune nécessité empirique, dans une sphère dont les hommes pensent qu'elle leur accorde un asile devant la pression terrifiante du normal, et qui ne tient pourtant sa promesse à eux faite qu'en refusant ce qu'ils attendent d'elle?

L'introduction contient des réflexions qui sont à la base des deux parties. Elle doit mettre en relief l'unité de l'ensemble; cependant, les différences entre la partie nouvelle et l'ancienne, en particulier les différences stylistiques, restent entières.

Pendant la période qui sépare les deux parties du livre, la collaboration de l'auteur avec Max Horkheimer, qui s'étend sur plus de vingt ans, s'est développée en une philosophie commune. Il est vrai, l'auteur est seul responsable de ce qui concerne la matière musicale, mais il serait difficile de distinguer à qui appartient tel ou tel concept théorique. Le livre veut être compris comme une digression

*à la Dialektik der Aufklärung, et ce qui en lui pourrait attester la persévérance, la confiance dans la force adju-vante de la négation déterminée, est dû à la solidarité intellectuelle et humaine de Horkheimer.*

Los Angeles, Californie, le 1<sup>er</sup> juillet 1948.

***Introduction***

Car dans l'art, nous n'avons pas affaire à un jeu simplement agréable et utile, mais... au déploiement de la vérité.

Hegel, *Esthétique*, III.

**CHOIX DU SUJET.** « L'histoire philosophique comme science de l'origine est la forme qui, à partir des extrêmes opposés, des excès apparents de l'évolution, fait apparaître la configuration de l'idée comme la configuration de la totalité caractérisée par la possibilité d'une coexistence riche de sens de telles oppositions. » Le principe suivi par Walter Benjamin dans son traité sur la tragédie allemande pour des raisons relatives à la critique de la connaissance, peut se justifier à partir de l'objet même, si l'on entend soumettre la musique nouvelle à une analyse philosophique se limitant essentiellement à considérer ses deux protagonistes que rien ne lie. En effet, l'essence de cette musique s'exprime uniquement dans les extrêmes : eux seuls permettent de reconnaître son contenu de vérité. « Le chemin du milieu, écrit Schönberg dans la préface de ses *Satires* pour chœur, c'est le seul qui ne mène pas à Rome. » C'est pour cette raison et non par un respect fallacieux des grandes personnalités, que nous examinons exclusivement ces deux auteurs. Si l'on voulait passer en revue toute la production, non pas chronologiquement mais qualitativement nouvelle, y compris toutes les transitions et tous les compromis, on finirait par inévitablement tomber de nouveau sur ces extrêmes, dans la mesure où l'on ne se contenterait pas d'une simple description ou d'une appréciation de spécialiste. Cela n'implique pas nécessairement un jugement sur la valeur ou même sur l'importance représentative de la production qui se situe entre les deux

extrêmes. Béla Bartók s'est efforcé à certains égards de concilier Schönberg et Stravinsky<sup>1</sup>, et, en densité et plénitude, ses meilleures œuvres sont probablement supérieures à la production de ce dernier. La deuxième génération néo-classique, Hindemith et Milhaud notamment, s'est alignée sur la tendance générale de l'époque avec moins de scrupules, de sorte qu'en apparence du moins, elle l'a réfléchi avec plus de fidélité que ne l'a fait le chef de l'école par son conformisme latent s'exagérant par là jusqu'à l'absurde. Pourtant l'étude de cette génération déboucherait nécessairement sur celle des deux innovateurs. Non parce que la priorité historique leur appartient et que tout le reste dérive d'eux, mais parce que, eux seuls, par leur rigueur intransigeante, ils ont porté si loin les impulsions inhérentes à leurs œuvres, qu'elles sont apparues comme les idées de la chose même. Cela s'est passé dans les constellations spécifiques de leurs procédés techniques et non dans le dessein général des styles. Ce sont précisément ces styles qui, guidés par des slogans culturels tapageurs, admettent, dans leur généralité, ces atténuations falsificatrices sabotant la logique de l'idée non programmatique et purement immanente aux choses. Mais c'est d'elle que s'occupe l'investigation philosophique de l'art et non des concepts stylistiques, même si elle touche de près à ceux-ci. La vérité ou la non-vérité de Schönberg ou de Stravinsky est indéterminable par le simple examen de catégories comme l'atonalité, la technique dodécaphonique, le néo-classicisme, mais par la seule cristallisation concrète de telles catégories dans la tessiture de la musique en soi. Les catégories stylistiques préconçues sont accessibles; en revanche, elles n'expriment pas par elles-mêmes la complexion de l'œuvre, et restent sans obligation en deçà de la configuration esthétique. Au contraire, si l'on examine le néo-classicisme, par exemple, en cherchant à déterminer quelle détresse des œuvres pousse celles-ci vers tel ou tel style, ou à savoir quel

1. Cf. René Leibowitz, *Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine*, in *Les Temps modernes*, 2<sup>e</sup> année, Paris oct. 1947, pp. 705 sqq.

rapport existe entre d'une part l'idéal stylistique, et d'autre part le matériau de l'œuvre et sa totalité constructive, il devient alors virtuellement possible de résoudre aussi le problème de la légitimité du style.

NOUVEAU CONFORMISME. La production qui se situe entre les extrêmes, en fait ne demande pas tant aujourd'hui à être analysée par rapport à eux, mais par sa grisaille rend la spéculation superflue. L'histoire du nouveau mouvement musical ne tolère plus la « coexistence riche de sens des oppositions ». Depuis la décennie héroïque autour de la Première Guerre mondiale, elle est dans son ensemble histoire de la déchéance, régression dans le traditionnel. La peinture moderne s'est détournée du figuratif, ce qui en elle marque la même rupture que l'atonalité en musique, et cela était déterminé par la défensive contre la marchandise artistique mécanisée, avant tout contre la photographie. A l'origine, la musique radicale n'a pas réagi autrement contre la dépravation commerciale de l'idiome traditionnel; elle a été l'antithèse de l'industrie culturelle qui envahissait son domaine. Il a fallu, il est vrai, plus de temps dans la musique pour arriver à une production commerciale de masse que dans la littérature et les arts plastiques. L'aspect aconceptuel et abstrait de la musique, qui depuis Schopenhauer lui a servi de référence auprès des philosophies irrationalistes, la rendait rétive à la *ratio* de la vénalité. C'est seulement à l'époque du film sonore, de la radio et des slogans publicitaires mis en musique, que la musique précisément dans son irrationalité a été accaparée par la *ratio* commerciale. Mais devenue totalitaire, l'administration industrielle du patrimoine culturel étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique. La toute-puissance des mécanismes de distribution, dont disposent la camelote esthétique et les biens culturels dépravés, comme aussi les prédispositions socialement créées chez les auditeurs, ont, dans la société industrielle au stade tardif, amené la musique radicale à un isolement complet. Cela devient pour les auteurs qui veulent vivre prétexte social et

moral à une fausse paix. Il se dégage un type musical qui, nonobstant sa prétention inébranlable au sérieux et au moderne, s'assimile à la culture de masse par une débilité mentale calculée. La génération de Hindemith avait encore du talent et du métier. Son modérantisme se montrait surtout d'une souplesse intellectuelle sans principe; les musiciens composaient au jour le jour en finissant par supprimer en même temps que leur programme futile tout ce qui pouvait déplaire de leur musique. Ils aboutirent à la routine respectable du néo-académisme que l'on ne saurait reprocher à la troisième génération. La connivence avec l'auditeur, en guise d'humanité, commence à désagréger les normes techniques qu'avait atteintes la composition d'avant-garde. Ce qui était valable avant la rupture, à savoir la constitution d'une cohérence musicale au moyen de la tonalité, est irréparablement perdu. La troisième génération ne croit pas aux accords parfaits serviles, qu'elle écrit avec un clignement d'œil, et d'autre part des moyens sonores élimés ne sauraient davantage être utilisés délibérément pour une autre musique que pour une musique creuse. Mais à la conséquence qu'entraîne le nouvel idiome récompensant l'effort extrême de la conscience artistique par l'échec total sur le marché, les compositeurs de la troisième génération entendent se dérober. Cela ne réussit pas. La violence historique, la « furie de la disparition <sup>1</sup> » interdit le compromis en esthétique, de même qu'il est condamné sans retour en politique. Tandis que ces compositeurs cherchent un abri auprès de ce qu'a une vieille réputation en prétendant avoir assez de ce que le langage de l'ignorance appelait « expérimentation », ils se livrent dans leur inconscience à ce qui leur semble le pire : l'anarchie. La recherche du temps perdu non seulement ne trouve pas le chemin du retour, mais perd aussi toute consistance; une conservation arbitraire du dépassé compromet ce qu'elle veut conserver et se raidit avec mauvaise conscience contre le neuf. Par-delà toutes les frontières,

1. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*.

les épigones, ennemis irréductibles des épigones, se ressemblent par leurs mélanges débiles de routine et d'impuissance. Chostakovitch, à tort rappelé à l'ordre comme bolchevik de la culture par les autorités de sa patrie, les disciples si vifs de l'ambassadrice pédagogique de Stravinsky, en Angleterre Benjamin Britten et son indigence tapageuse — tous, ils ont en commun un goût pour le mauvais goût, une simplicité due à une mauvaise formation, une immaturité qui se croit décan-tée, tous manquent de capacité technique. Enfin, en Allemagne, la Chambre musicale du Reich a laissé derrière elle un monceau de décombres : le style de tout le monde après la Seconde Guerre mondiale, c'est l'éclectisme du brisé.

**FAUSSE CONSCIENCE MUSICALE.** Stravinsky occupe une place extrême dans le mouvement de la musique nouvelle aussi dans la mesure où l'on peut constater la capitulation de ce mouvement en suivant le cours que prend la musique du compositeur d'une œuvre à l'autre, comme par sa propre pesanteur. Mais aujourd'hui se révèle un aspect dont il n'est pas directement responsable et qui s'annonce seulement de façon latente dans les modifications de sa manière de procéder : l'effondrement de tous les critères pour juger de la valeur d'une œuvre musicale, tels qu'ils s'étaient sédimentés depuis le début de l'ère bourgeoise. Pour la première fois, on lance partout des dilettantes en guise de grands compositeurs. La centralisation économique très poussée de la vie musicale leur assure de force l'approbation publique. Il y a vingt ans, la gloire fabriquée d'Elgar semblait un phénomène local et celle de Sibelius un cas exceptionnel d'ignorance critique. Des phénomènes d'un pareil niveau, fussent-ils parfois plus libéraux dans l'usage des dissonances, sont aujourd'hui la norme. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la grande musique a refusé d'être un moyen. Par la rigueur de son évolution, la musique est entrée en contradiction avec les besoins manipulés et se suffisant à eux-mêmes du public bourgeois. Au petit nombre de connaisseurs se substituait

la foule de ceux qui peuvent se payer une place et veulent prouver aux autres le haut niveau de leur culture. Goût du public et qualité des œuvres divergent. La qualité s'est imposée grâce à la seule stratégie de l'auteur, qui nuisait aux œuvres elles-mêmes, ou grâce à l'enthousiasme des critiques et des gens compétents. Sur tout cela, la musique moderne radicale ne pouvait plus compter. On peut juger de la qualité de chaque œuvre d'avant-garde dans les mêmes limites et d'une manière aussi concluante que s'il s'agissait d'une œuvre traditionnelle, voire peut-être mieux, parce que là aucun langage musical ne peut ôter à l'auteur la responsabilité de la justesse de l'œuvre. Cependant, les médiateurs prétendument compétents ont perdu la capacité de décider en cette matière. Depuis que la composition se mesure uniquement sur la structure propre de chaque œuvre et non sur des exigences générales et tacitement acceptées, il n'est plus possible d'« apprendre » une fois pour toutes à distinguer la bonne musique de la mauvaise. Qui veut juger doit regarder en face les problèmes et les antagonismes impermutables de chaque création en particulier, et là-dessus ne le renseignent aucune théorie générale et aucune histoire de la musique. Il n'y a guère que le compositeur d'avant-garde qui soit à la hauteur d'une pareille tâche; en revanche, il manque le plus souvent de dispositions pour la pensée discursive. Il ne peut plus compter sur un médiateur entre le public et lui-même. Les critiques mettent littéralement leur confiance dans le haut discernement du lied de Mahler : ils jugent suivant ce qu'ils comprennent ou non. Cependant les interprètes, surtout les chefs d'orchestre, se laissent toujours guider par les traits les plus saillants d'intelligibilité et d'efficacité du morceau à exécuter. En outre, c'est objectivement une illusion de croire que Beethoven serait compréhensible et que Schönberg ne le serait pas. Tandis que dans la nouvelle musique la surface déconcerte un public coupé de la production, les phénomènes les plus représentatifs de cette musique sont précisément déterminés par les

conditions sociales et anthropologiques qui sont aussi celles des auditeurs. Les dissonances, qui effraient ceux-ci, leur parlent de leur propre condition; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables. Inversement, le contenu du par trop familier est si loin de ce qui aujourd'hui pèse sur le destin des hommes, qu'il n'y a plus guère de communication entre leur propre expérience et celle dont témoigne la musique traditionnelle. Quand ils croient comprendre, ils ne font que percevoir le moulage inerte de ce qu'ils sauvegardent comme propriété sûre et qui est déjà perdu au moment où il devient propriété : pièce de musée insignifiante, neutralisée, privée de sa propre substance critique. En effet, le public ne saisit de la musique traditionnelle que le plus grossier : des thèmes faciles à retenir, des endroits d'une beauté néfaste, des atmosphères et des associations. Pour l'auditeur dressé par la radio, la cohérence musicale qui crée le sens ne reste pas moins cachée dans une sonate de jeunesse de Beethoven que dans un quatuor de Schönberg, qui du moins lui rappelle qu'il n'est pas aux anges à se délecter d'un chant agréable. Bien entendu, point n'est dit qu'une œuvre soit spontanément compréhensible seulement à son époque et ensuite livrée nécessairement à la dépravation ou à l'historisme. Mais la tendance sociale générale a consumé dans le conscient et l'inconscient des hommes cette humanité qui était autrefois à la base d'un fond musical devenu aujourd'hui courant. Et cette même tendance permet le retour gratuit de l'idée d'humanité seulement encore dans le vain cérémonial du concert, tandis que l'héritage philosophique de la grande musique est tombé en partage seulement à ce qui refuse cette succession. La vie musicale officielle déprécie le patrimoine musical en le prônant et en le galvanisant comme une chose sacrée, et elle ne fait que confirmer l'état de conscience des auditeurs en soi. Pour celui-ci, l'harmonie que le classicisme viennois a conquise par un effort de renoncement, et la nostalgie rebelle du romantisme sont devenues invariablement objets de consommation, du genre déco-

ration. En réalité, une audition adéquate des mêmes œuvres de Beethoven, dont on siffle les thèmes dans le métro, exige un effort encore beaucoup plus considérable que celle de la musique la plus avancée; il faut la débarrasser du vernis d'une fausse interprétation et des manières de réagir sclérosées. Mais puisque l'industrie culturelle a dressé ses victimes à éviter tout effort pendant les heures de loisir qui leur sont octroyées pour la consommation des biens spirituels, les gens s'accrochent avec un entêtement accru à l'apparence qui les sépare de l'essence. Le style de l'interprétation musicale aujourd'hui prédominant même dans la musique de chambre, du genre hyperbrillant, vient encore favoriser cette attitude. Non seulement les oreilles des gens sont inondées de musique légère, au point que l'autre musique les atteint juste encore comme contraste figé de la première, comme musique « classique »; non seulement les airs à la mode émoussent à tel point la faculté perceptive, qu'il n'est plus possible de se concentrer pour une audition sérieuse, les auditeurs étant distraits par les réminiscences de ces refrains stupides, mais encore la sacro-sainte musique traditionnelle elle-même s'est assimilée, par son interprétation et pour l'existence des auditeurs, à la production commerciale de masse, ce qui ne laisse pas intacte sa substance. La musique participe à ce que Clément Greenberg appelait la division de tout art en camelote et avant-garde, et la camelote, la dictature du profit sur la culture, s'est assujetti depuis longtemps la sphère particulière, socialement réservée, de la culture. C'est pourquoi, les réflexions sur le déploiement de la vérité dans le domaine de l'objectivité esthétique doivent se confiner uniquement à l'avant-garde qui est exclue de la culture officielle. Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle. Conservatrice est seulement la dénonciation de la culture officielle : celle-ci ne fait qu'encourager cette barbarie contre laquelle elle s'indigne. On pourrait presque prendre les beaux esprits pour les pires auditeurs, ces beaux esprits qui accueillent

une œuvre de Schönberg avec un prompt « je ne comprends pas ça », affirmation dont la modestie rationalise la fureur en compétence.

INTELLECTUALISME. Parmi les reproches qu'ils répètent obstinément, le plus répandu, c'est celui d'intellectualisme : la musique d'aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier. L'indigence de ces phrases saute aux yeux. On argumente comme si l'idiome sonore des derniers trois cent cinquante ans était « nature » et qu'on outrageât la nature en dépassant ce qui est devenu habitude, alors que cette habitude atteste justement la pression qu'exerce la société. La seconde nature du système tonal est apparence formée au cours de l'histoire; elle doit sa dignité de système clos et exclusif à la société basée sur l'échange, dont le propre dynamisme tend vers la totalité et dont la fongibilité s'accorde profondément avec celle de tous les éléments sonores. Encore les moyens nouveaux de la musique découlent-ils du mouvement immanent de l'ancienne dont la sépare en même temps un saut qualitatif. Prétendre donc que les œuvres importantes de la musique nouvelle sont issues de l'intellect, c'est-à-dire moins imaginées de façon sensible que celles de la musique traditionnelle, c'est simplement projeter sur elles son incompréhension. La richesse des timbres chez Schönberg et chez Berg est toujours plus grande, lorsque c'est nécessaire, comme dans la formation de chambre du *Pierrot* ou dans l'orchestre de *Lulu*, que dans les fastes sonores des impressionnistes. Et ce qui pour l'anti-intellectualisme musical — le complément de la *ratio* commerciale — s'appelle sentiment, ne fait que s'abandonner sans résistance au courant ordinaire des successions sonores. Que le populaire Tchaïkovsky qui peint même le désespoir par des couplets exprime en eux plus de sentiment que le sismographe de l'*Erwartung*<sup>1</sup> de Schönberg, c'est une idée

1. Naturellement pour l'appétit du consommateur ne compte pas tant le sentiment assumé par l'œuvre; compte celui qu'elle provoque, c'est-à-dire la

absurde. D'autre part, cette rigueur objective de la pensée musicale même, qui seule confère à la grande musique sa dignité, a toujours appelé le contrôle attentif de la conscience subjective du compositeur. L'élaboration d'une telle logique de la rigueur musicale au détriment de la perception passive des sons dans leur aspect sensuel, définit le rang artistique par rapport à la plaisanterie culinaire. Tant que la musique nouvelle, dans sa pure cristallisation, est à nouveau réflexion sur la logique de la rigueur musicale, elle s'insère dans la tradition de l'*Art de la fugue*, dans celle de Beethoven et de Brahms. Voudrait-on parler d'intellectualisme, on devrait alors incriminer avec bien plus de raison ce modernisme modéré mettant à l'essai le juste mélange d'excitation et de banalité, plutôt que le compositeur qui obéit à la loi intégrale de la construction depuis le son individuel et jusqu'au dessin de la forme, même et surtout s'il empêche par là la compréhension automatique de chaque moment pour lui-même. Néanmoins, le reproche d'intellectualisme est tenace, au point qu'au lieu de se limiter à opposer des raisons valables aux arguments des sots, il vaut mieux impliquer dans la connaissance globale, les faits sur lesquels il s'appuie. Dans les mouvements les plus inarticulés et conceptuellement les plus discutables de la conscience générale, se cache, avec le mensonge, la trace de cette négativité de la chose même, dont la détermination de l'objet ne peut pas se passer. L'art en général et la musique en particulier se montrent aujourd'hui ébranlés précisément par ce processus de l'*Aufklärung*, auquel ils par-

jouissance qu'il pense en retirer. Cette valeur émotive pratique de l'art a été toujours demandée précisément par l'*Aufklärung* prosaïque, et à une telle philosophie et à son espèce d'aristotélisme, Hegel a répondu dans les termes suivants : « L'on a demandé... quels sont les sentiments que l'art est censé évoquer; la peur par exemple et la pitié; mais comment celles-ci seraient-elles agréables? Comment la contemplation d'un malheur pourrait-elle procurer une satisfaction? Cette tendance de la réflexion remonte principalement à l'époque de Moses Mendelssohn, et l'on peut trouver dans ses écrits maintes de telles considérations. Pourtant ces recherches ne mènent pas

loin, car le sentiment est la région obtuse et indéterminée de l'esprit; ce qui est senti demeure enveloppé dans la forme de la subjectivité individuelle la plus abstraite; par conséquent, les différences du sentiment sont aussi des différences entièrement abstraites, ce ne sont pas des différences de la chose même... La réflexion sur le sentiment se limite à l'observation de l'affection subjective et de la singularité de celle-ci, au lieu de s'immerger profondément dans la chose, dans l'œuvre d'art et, en ce faisant, d'abandonner la simple subjectivité avec ses états. » (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, éd. Hotho, Berlin 1842, pp. 42 sq.)

ticipent et avec lequel coïncide leur propre progrès. Hegel exige de l'artiste le « libre développement de l'esprit, où toute superstition et croyance qui reste limitée à des formes déterminées de la représentation et réalisation, se trouve réduite à de simples aspects et moments, dont le libre esprit s'est rendu maître par le fait qu'il ne les envisage pas comme les conditions en soi et pour soi consacrées de son exposition et manière de réalisation <sup>1</sup> ». Voilà pourquoi en s'indignant contre le prétendu intellectualisme de l'esprit délivré des conditions indiscutées de son objet aussi bien que de la vérité absolue des formes traditionnelles, on impute à cet esprit, comme adversité ou comme culpabilité, ce qui objectivement se produit de toute nécessité. « On aurait cependant tort d'y voir un simple malheur accidentel, dont l'art eût été frappé du dehors par la détresse des temps, par l'esprit prosaïque, par le manque d'intérêt, etc., mais c'est la logique et l'évolution de l'art, lequel, à mesure qu'il progresse dans la représentation de la substance qui lui est immanente, contribue à se libérer lui-même du contenu représenté <sup>2</sup>. » Donner aux artistes le conseil de ne pas trop penser, alors que précisément cette liberté les renvoie irréductiblement à la réflexion, revient tout simplement à s'affliger de la naïveté perdue, affliction qu'exploite et adapte la culture de masse. De nos jours, le motif romantique primitif débouche sur la recommandation de s'incliner, en fuyant la réflexion, devant justement ces catégories et sujets traditionnels qui sont devenus caducs. Ce dont on se plaint, ce n'est pas en réalité d'une décadence partielle et guérissable par des manipulations — donc par un procédé rationnel — mais c'est de l'ombre du progrès. Son moment négatif règne si visiblement dans sa phase actuelle que, là contre, on fait appel à l'art qui de son côté se trouve pourtant sous le même signe. On s'irrite contre l'avant-garde dans une mesure si disproportionnée et qui dépasse si large-

1. Hegel, *Ästhetik*, II, éd. Hotho, pp. 233 sq.

2. Hegel, *Ästhetik*, II, éd. Hotho, p. 231.

ment sa fonction réelle dans la société industrielle au stade tardif, dans une mesure qui certes dépasse sa participation aux ostentations culturelles de cette société, parce que, dans le nouvel art, la conscience angoissée trouve verrouillée la porte par laquelle elle espérait échapper à l'*Aufklärung* totale. On s'irrite parce que l'art actuel, du moins s'il reçoit encore quelque substantialité en partage, réfléchit et rend conscient, avec intransigeance, tout ce que l'on voudrait oublier. A partir de ce fait important, on établit qu'est sans importance l'art avancé qui ne donnerait plus rien à la société. La majorité compacte exploite ce que la sobre puissance de Hegel déduisit du moment de l'histoire : « Ce qui, comme objet, par l'art ou par la pensée, s'est révélé à nos sens ou à notre esprit si parfaitement que la substance s'en trouve épuisée, que tout en est devenu extérieur et que ne subsiste plus rien d'obscur ni d'intérieur, perd son intérêt absolu <sup>1</sup>. » C'est justement cet intérêt absolu que l'art avait réquisitionné au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la prétention totalitaire des systèmes philosophiques avait suivi en enfer celle de la religion : la conception bayreuthienne de Wagner est l'extrême témoignage d'une telle *hybris*, issue de la détresse. L'art moderne dans ses représentants les plus remarquables s'en est libéré, sans toutefois renoncer pour autant à cet élément obscur pour la survie duquel craignait Hegel, en cela déjà un vrai bourgeois. En effet, l'élément obscur que le progrès de l'esprit vainc dans des attaques toujours renouvelées, s'est à chaque fois reproduit jusqu'à aujourd'hui sous une forme altérée, en vertu de la pression qu'exerce l'esprit autoritaire sur la nature intra- et extra-humaine. L'élément obscur n'est pas le pur être-en-soi-et-pour-soi, comme il apparaîtrait dans des endroits comme celui de l'*Esthétique* de Hegel. Bien plutôt il faut appliquer à l'art la doctrine de la *Phénoménologie de l'Esprit*, suivant laquelle toute donnée immédiate est déjà médiatisée en soi. En d'autres termes : quelque chose que l'autorité a pro-

1. Hegel, *Ästhetik*, II, éd. Hotho, p. 231.

duit d'abord. L'art a-t-il perdu l'immédiate certitude de soi, la confiance en ses formes et matériaux acceptés sans discussions, alors dans la « conscience de la détresse <sup>1</sup> », dans la souffrance illimitée qui s'est abattue sur les hommes et dans les traces qu'elle a laissées dans le sujet même, cet art a reçu l'apport d'un obscur qui n'interrompt pas comme un épisode l'*Aufklärung* achevée, mais couvre de son ombre la dernière phase de l'*Aufklärung* et naturellement presque exclut, en vertu de sa puissance réelle, la représentation par l'image. A mesure que la toute-puissante culture industrielle tire à soi le principe des lumières et le corrompt pour manipuler les hommes en faveur de l'obscur perpétué, l'art s'élève davantage contre la fausse clarté, oppose à l'omnipotent style du néon de notre époque, des configurations de cet obscur refoulé, et aide à éclairer uniquement en convainquant sciemment la clarté du monde de ses propres ténèbres <sup>2</sup>. C'est seulement dans une humanité apaisée, que l'art cesserait de vivre : sa mort qui menace aujourd'hui serait uniquement le triomphe de la simple existence sur la conscience lucide qui a l'audace de lui résister.

LA MUSIQUE RADICALE, PAS INVULNÉRABLE. Pourtant cette menace pèse aussi sur les quelques œuvres intransigeantes qui se réalisent encore. En réalisant en elles-mêmes l'*Aufklärung* totale, sans égard à la naïveté rouée de l'industrie culturelle, elles ne deviennent pas seulement l'antithèse, incongrue en vertu de sa vérité, du contrôle total où conduit cette industrie, mais se rapprochent en même temps de la structure essentielle de ce à quoi elles s'opposent, et entrent en contradiction avec leur propre dessein. La perte en « intérêt absolu » ne concerne pas seulement leur destin extérieur dans la société qui finalement peut faire l'économie d'une attention accordée à la révolte qu'elles expriment, tout en permettant, avec un hausse-

1. Hegel, *Ästhetik*, I, éd. Hotho, Berlin 1842, p. 37.

2. Cf. Max Horkheimer, *Neue Kunst und Massenkultur*, in *Die Umschau*, 3<sup>e</sup> année, 1948, cahier 4, pp. 459 sq.

ment d'épaule, à la musique nouvelle de végéter en tant qu'extravagance. Mais cette musique partage le sort des sectes politiques qui, pourraient-elles même incarner la forme la plus avancée de la théorie, sont poussées vers la non-vérité, sont amenées à servir le *statu quo*, en raison de leur disproportion avec la toute-puissance de fait. L'être-en-soi des œuvres, même après leur déploiement en une entière autonomie, après leur refus de servir de passe-temps, n'est pas indifférent à l'égard de la réception. L'isolement social qu'à partir de lui-même l'art ne saurait surmonter, devient un péril pour la réussite de celui-ci. Peut-être précisément en raison de son éloignement de la musique pure dont les produits les plus significatifs étaient restés depuis toujours ésotériques, Hegel a-t-il exprimé avec prudence ce qui en définitive est pour la musique une question de vie ou de mort, et cela comme conséquence de son refus de l'esthétique kantienne. Le noyau de ses arguments, non dépourvu de cette naïveté caractéristique d'un être sourd à la voix des Muses, désigne un élément décisif de cet abandon de la musique à sa propre immanence, où la conduisent nécessairement la loi de sa propre évolution et la perte de toute résonance sociale. Dans le chapitre qui traite de la musique dans le *Système des arts*, il écrit que le compositeur peut, « sans se mettre en peine d'un tel contenu, fixer son intérêt sur la structure purement musicale de son travail et sur l'ingéniosité de son architectonique. Mais de ce côté, la production musicale peut facilement devenir quelque chose qui traduit l'absence de pensée et de sentiment et à quoi n'est nécessaire nulle autre conscience profonde de la culture et de l'âme. En raison de cette absence de substantialité, nous voyons fréquemment non seulement se développer le don de la composition dès l'âge le plus tendre, mais souvent des compositeurs très doués rester aussi toute leur vie les hommes les plus inconscients et les plus pauvres en substance. Une plus grande profondeur exige qu'également dans la musique instrumentale le compositeur porte son attention des deux côtés, et sur l'expression d'un

contenu assurément indéterminé et sur la structure musicale; il sera libre de donner préférence tantôt au mélodique, tantôt à la profondeur et difficulté harmoniques, tantôt au caractéristique, ou encore de médianiser réciproquement ces éléments<sup>1</sup> ». Seulement cette « absence de pensées et de sentiments » tant blâmée, on ne peut la maîtriser à volonté au moyen du mètre et d'une substantielle plénitude : au cours de l'histoire elle s'est intensifiée au point que la musique s'est tout à fait évidée en vertu de la décomposition objective de l'idée d'expression. Pour ainsi dire, Hegel a raison contre lui-même : la contrainte historique va encore plus loin que ne le dit son *Esthétique*. Au stade actuel, l'artiste est incomparablement moins libre que Hegel ne pouvait le penser au seuil de l'ère libérale. La dissolution de tout élément préétabli n'a pas abouti à la possibilité de disposer à volonté du matériau et de la technique — c'est seulement un syncrétisme impuisant qui peut le croire, et même des créations grandioses, telle la *Huitième Symphonie* de Mahler, ont échoué dans l'illusion d'une pareille possibilité — l'artiste est devenu le simple réalisateur de ses propres intentions qui se présentent à lui comme d'inexorables exigences étrangères surgies des œuvres auxquelles il travaille<sup>2</sup>. Cette sorte de liberté que Hegel prête au compositeur et qui a trouvé sa réalisation extrême chez Beethoven que le philosophe ignorait complètement, cette liberté se rapporte nécessairement, d'une manière ou d'une autre, à des éléments préétablis dans le cadre desquels s'offrent de multiples possibilités. Par contre ce qui existe simplement de soi-même et pour soi-même ne peut pas être autrement qu'il n'est et exclut toutes ces tentatives de conciliation, dont Hegel se promettait le salut de la musique instrumentale. L'élimination

1. Hegel, *Ästhetik*, III, éd. Hotho, pp. 213 sqq.

2. Fait extrêmement surprenant, Freud aussi, dans un de ses derniers écrits, est arrivé à la même conclusion, lui, qui par ailleurs met l'accent sur le contenu subjectif et psychologique des œuvres d'art : « Malheureusement la force créatrice d'un

auteur n'obéit pas toujours à sa volonté; l'œuvre prend corps comme elle peut et se dresse souvent devant son auteur comme une création indépendante, voire étrangère. » (S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Gesammelte Werke*, Londres 1950, vol. XVI, p. 211.)

de tout élément préconçu, la réduction de la musique, pour ainsi dire, à la monade absolue, l'endurcit et affecte son contenu intime. Comme sphère autarchique, elle donne raison à la société organisée par la division en différentes branches d'activité, à la domination obstinée de l'intérêt particulier, encore reconnaissable derrière la manifestation désintéressée de la monade.

L'ANTINOMIE DE LA MUSIQUE NOUVELLE. Que toute musique sans exception, notamment la polyphonie — médium indispensable de la nouvelle musique — provienne des pratiques collectives du culte et de la danse, ce fait, l'évolution de la musique vers la liberté, n'a jamais pu tout bonnement le laisser en arrière, comme un simple « point de départ ». C'est que l'origine historique demeure un impliqué signifiant de la musique, celle-ci eût-elle depuis longtemps rompu avec toute pratique collective. La musique polyphonique dit « nous », là même où elle vit uniquement dans l'imagination du compositeur sans atteindre aucun autre être vivant. Mais la collectivité idéale, qu'elle porte encore en elle comme collectivité séparée de la collectivité empirique, entre en contradiction avec son inévitable isolement social et avec son caractère expressif particulier que lui impose cet isolement même. La possibilité d'être entendue par beaucoup se trouve à la base même de l'objectivation musicale, et là où elle est exclue, cette objectivation est nécessairement réduite à quelque chose de presque fictif, à l'arrogance du sujet esthétique qui dit « nous », tandis que c'est encore seulement « moi », et qui pourtant ne peut vraiment rien dire sans poser aussi un « nous ». L'inadéquation d'un morceau solipsistique pour grand orchestre ne tient pas seulement à la disproportion entre la masse numérique réunie sur l'estrade et les rangs vides devant lesquels on joue, mais elle témoigne que la forme comme telle dépasse nécessairement le moi sur la position duquel on l'essaye, tandis qu'en retour la musique, qui naît sur cette position et la représente, ne réussit pas à la dépasser positivement. Cette antinomie ronge

les forces de la nouvelle musique. Sa rigidité, c'est l'angoisse de l'œuvre devant le désespoir de sa propre non-vérité. Elle cherche convulsivement à lui échapper en s'absorbant dans sa propre loi, mais par là, en même temps que sa consistance, s'accroît aussi sa non-vérité. Certes, la musique pure d'aujourd'hui, celle de l'école de Schönberg, c'est tout le contraire de cette « absence de pensées et de sentiments » que Hegel redoutait en regardant probablement du coin de l'œil la virtuosité instrumentale qui, à son époque, commençait à faire ravage. En revanche s'annonce une sorte de vide d'un ordre supérieur qui n'est pas sans ressembler à la « conscience de soi malheureuse » de Hegel : « Mais ce Soi, de par sa vacuité, a laissé le contenu libre <sup>1</sup>. » La transformation des éléments expressifs de la musique en matériau, qui, d'après Schönberg, a lieu constamment à travers toute l'histoire de la musique, est aujourd'hui si radicale qu'elle met en question la possibilité de l'expression même. La rigueur de sa propre logique pétrifie toujours plus le phénomène musical; d'élément signifiant, il devient quelque chose qui simplement est là, impénétrable à soi-même. Aucune musique ne pourrait aujourd'hui proférer la cadence *Dir werde Lohn*. L'idée de « mondes meilleurs » et aussi celle d'humanité même ont perdu cette puissance sur les hommes, dont vit cette image beethovenienne. En outre, la sévérité de sa tessiture, par laquelle seule la musique peut s'affirmer contre l'ubiquité de la routine, l'a tellement durcie en elle-même que cette réalité extérieure ne l'atteint plus, qui justement lui apportait le contenu rendant la musique pure véritablement pure. Les tentatives de reconquérir le contenu par un coup de main, parce que la tessiture musicale comme telle se ferme à elles, ont recours presque toujours au matériau emprunté à l'actualité la plus superficielle et qui tire le moins à conséquence. Seules les œuvres tardives de Schönberg, qui élaborent des types expressifs et organisent les séries en fonction de ceux-ci,

1. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, éd. Aubier, t. II, p. 260.

posent de nouveau de manière substantielle le problème du « contenu », sans pourtant prétendre obtenir son unité organique par des procédés purement musicaux. Il ne reste rien d'autre à la musique avancée que d'insister sur son propre durcissement, sans concession à cet « humain » que, là où il continue à exercer son charme, elle reconnaît pour le masque de l'inhumanité. La vérité de cette musique semble résider dans le démenti qu'elle oppose, par une absence de sens organisée, au sens de la société organisée dont elle ne veut rien savoir, plutôt que dans sa capacité à revêtir par elle-même un sens positif. Dans les conditions actuelles, elle en est réduite à la négation déterminée.

DÉSENSIBILISATION. Aujourd'hui, la musique et pareillement toutes les manifestations de l'esprit objectif doivent payer leur très ancienne dette découlant du fait que l'esprit s'était séparé de la *physis*, le travail intellectuel, du travail manuel : la dette du privilège. La dialectique hégélienne du maître et de l'esclave finit par atteindre le maître supérieur, l'esprit qui domine la nature. Plus cet esprit avance vers l'autonomie, plus il s'éloigne de la relation concrète avec tout ce qu'il domine, hommes et matériau pareillement. Une fois que, dans sa propre sphère qui est celle de la libre production artistique, l'esprit domine tout jusqu'au dernier élément hétéronome, jusqu'au dernier élément matériel, il commence à tourner sur lui-même, comme emprisonné, détaché de tout ce qui s'oppose à lui, dont la pénétration seule lui avait donné son sens. La libération totale de l'esprit coïncide avec l'émasculatation de l'esprit. Son caractère fétichiste, son hypostase comme simple forme de la réflexion devient manifeste à partir du moment où il se libère du dernier lien de dépendance d'avec ce qui n'est pas soi-même esprit, mais qui en tant qu'élément sous-entendu par toutes les formes spirituelles, est le facteur qui leur confère une substantialité. La musique non conformiste n'est pas protégée de cette désensibilisation de l'esprit, de celle du moyen sans

fin. Par l'isolement, antithèse de la société, elle sauvegarde sans doute sa vérité sociale, mais l'isolement à son tour la fait se dessécher. Tout se passe comme si on lui avait retiré toute incitation à produire, voire sa propre raison d'être. Le discours le plus solitaire de l'artiste en effet vit encore du paradoxe consistant à parler aux hommes grâce à la solitude, en renonçant à une communication routinière. Sinon, il entre dans la production un facteur paralysant, destructif, aussi courageuse que soit chez l'artiste la disposition de l'esprit comme telle. Parmi les symptômes de cette paralysie, le plus étrange, c'est peut-être que la musique avancée, après avoir éloigné d'elle, par son autonomie, précisément ce large public (au sens démocratique) qu'elle avait conquis jadis grâce à cette autonomie même, se souvient de l'habitude de composer sur commande, coutume de l'ère antérieure à la révolution bourgeoise, exclusive, en vertu de sa nature même, de toute autonomie. Le nouvel usage remonte au *Pierrot* de Schönberg, et la musique que Stravinsky écrivit pour Diaghilev lui est apparentée. Presque tous les morceaux exposés qui voient le jour ne sont pas vendables sur le marché, mais sont payés par des mécènes ou par des institutions<sup>1</sup>. Le conflit entre « commande » et autonomie se manifeste dans une production rétive et pénible. Aujourd'hui, en effet, encore plus qu'à l'époque de l'absolutisme, le mécène et l'artiste — dont les rapports étaient toujours précaires — sont étrangers l'un à l'autre. Le mécène n'a aucune relation avec l'œuvre, mais il la commande, comme cas particulier de cette « obligation culturelle » qui par elle-même révèle seulement la neutralisation de la culture; pour l'artiste, au contraire, la fixation d'un délai et d'occasions déterminées suffira à étouffer la

1. Cette tendance ne se limite point à la composition d'avant-garde, mais vaut pour tout ce qui, sous la domination de la culture de masse, est taxé d'ésotérisme. En Amérique, aucun quatuor ne saurait se maintenir sans la subvention d'une université ou de riches mécènes. Là encore triomphe la tendance générale transformant en employé l'artiste

qui voit la base de l'esprit libéral d'entreprise vaciller sous ses pieds. C'est là non seulement le sort de la musique, mais celui de tous les domaines de l'esprit objectif, avant tout de la littérature. La véritable raison en réside dans la croissante concentration de l'économie et dans le dépérissement de la libre concurrence.

spontanéité, nécessaire à un pouvoir émancipé d'expression. Une harmonie historiquement préétablie règne entre la contrainte matérielle de composer sur commande, contrainte due au fait que les produits de l'artiste sont invendables, et le relâchement de la tension interne. Ce relâchement, il est vrai, rend le compositeur capable d'accomplir des tâches hétéronomes par la technique de l'œuvre autonome, conquise dans un effort indicible, mais en échange détourne de l'œuvre autonome. Quant à la tension qui se résout dans l'œuvre d'art, elle est tension entre le sujet et l'objet, entre l'intérieur et l'extérieur. Aujourd'hui, où sous la pression de l'organisation économique totalitaire, les deux sont intégrés dans une fausse identité, dans une connivence de la masse avec l'appareil du pouvoir, disparaissent en même temps que la tension, l'élan productif du compositeur ainsi que la gravitation de l'œuvre. Cette gravitation, autrefois, la donnait quasi en cadeau à l'artiste qui, aujourd'hui, n'est plus secondé par la tendance historique. Épurée, par l'*Aufklärung* achevée, de l'« idée » qui apparaît comme simple accessoire idéologique des faits musicaux, comme *vue* privée du compositeur, l'œuvre devient, justement en vertu de sa spiritualisation absolue, quelque chose qui existe aveuglément, en contradiction flagrante avec l'inévitable détermination de toute œuvre d'art comme esprit. Ce qui est encore simplement là grâce à un effort héroïque, pourrait aussi ne pas être là. Le soupçon formulé autrefois par Steuermann est plausible : le concept même de musique sérieuse — passé aujourd'hui à la musique radicale — appartiendrait à un moment déterminé de l'histoire, et à l'époque des radios et des gramophones omniprésents, l'humanité oublierait tout simplement l'expérience de la musique. Purifiée en une fin en soi, elle souffre de son inutilité non moins que les biens de consommation souffrent d'être subordonnés à des fins. Là où il n'est pas question de travail socialement utile, mais où il y va du meilleur — c'est-à-dire où il s'agit de défier l'utilité —, la division sociale du

travail<sup>1</sup> montre des traces d'une irrationalité problématique. Cette irrationalité est la conséquence immédiate du fait que la musique s'est séparée non seulement de l'« être perçu » mais de toute communication intérieure avec les idées — on pourrait presque dire, de sa séparation d'avec la philosophie. Pareille irrationalité devient évidente, dès que la musique nouvelle s'intéresse à l'esprit, à des sujets sociaux et philosophiques. Non seulement elle se montre alors gauche et désorientée, mais encore, par l'idéologie, nie les tendances résistantes au fond d'elle-même. La qualité littéraire du *Ring* de Wagner était problématique en tant qu'allégorie grossièrement montée de la négation schopenhauerienne du vouloir-vivre. Mais que le texte de l'*Anneau du Nibelung*, dont la musique passait déjà pour ésotérique, traite des faits centraux de la décadence bourgeoise qui s'amorce, c'est aussi certain que l'est le rapport le plus fécond entre la configuration musicale et la nature des idées qui la déterminent objectivement. La substance musicale de Schönberg s'avérera probablement un jour supérieure à celle de Wagner. Au contraire, comparés avec les textes de Wagner qui, pour le bien ou pour le mal, visent la totalité, ses textes sont non seulement quelque chose

1. Dans son esthétique de la musique, Hegel a opposé les dilettantes aux connaisseurs qui s'éloignent les uns des autres dans la compréhension de la musique pure. A cet effet, il a soumis à une critique aussi pénétrante qu'actuelle la manière profane d'écouter la musique et reconnu sans réserve le droit de l'auditeur compétent. Si admirable que soit cette déviation par rapport au bon sens bourgeois que par ailleurs il ne secourt que trop volontiers dans des problèmes de ce genre, Hegel n'en méconnaît pas moins la nécessité de l'écart entre ces deux types, résultant justement de la division du travail. L'art a reçu l'héritage des procédés artisanaux hautement spécialisés, au moment où l'artisanat était relayé par la production en série. Mais par là, le connaisseur — dont l'attitude contemplative devant l'art renfermait toujours quelque chose de ce goût suspect que l'*Esthétique* de Hegel a si radicalement percé à jour —, le connaisseur est devenu une non-vérité, complémentaire de la non-vérité du profane qui attend de la musique qu'elle

berce de son gazouillement le train-train quotidien. Le connaisseur s'est mué en expert, et son savoir qui seul atteint encore la chose est devenu une connaissance routinière et prétentieuse qui la tue. Partout où la technique n'est plus considérée comme fin en soi, on se heurte chez lui à un mélange d'intolérance corporative et de naïveté obtuse. Capable de contrôler n'importe quel contrepoint, il ne voit plus depuis longtemps à quoi sert le tout, et s'il sert même encore à quelque chose : l'intelligence spécialisée se mue en aveuglement, la connaissance en compte rendu pour ainsi dire administratif. L'expert qui croit tout savoir mieux que les autres, dans son zèle de faire l'apologie des biens culturels, rejoint les beaux esprits. Son geste est réactionnaire : il monopolise le progrès. Mais plus l'évolution fait du compositeur un expert, plus pénètre dans la composition intrinsèque de la musique ce que l'expert apporte comme agent d'un groupe qui s'identifie avec le privilège.

de privé et de contingent, mais encore ils s'éloignent de la musique au point de vue du style et clament, fût-ce seulement par obstination, des slogans dont l'ingénuité se voit continuellement niée par chaque phrase musicale. Par exemple : le triomphe de l'amour sur la mode. Jamais la qualité musicale n'est restée indifférente à celle du sujet : des œuvres comme *Così fan tutte* et *Euryanthe* souffrent aussi musicalement de la médiocrité de leur livret; aucun remède scénique ou littéraire ne peut les sauver. Que des œuvres dramatiques, dans lesquelles la contradiction entre l'extrême spiritualisation musicale et le sujet brut s'est accrue hors mesure et par là, à la rigueur, jusqu'à la conciliation, connaissent un meilleur sort que *Così fan tutte*, cela est inconcevable. La meilleure musique contemporaine encore peut se perdre sans nécessairement pour autant se justifier entièrement même par son refus absolu d'un succès de mauvais aloi.

DE LA MÉTHODE. On est tenté de tout expliquer immédiatement à partir de la société, c'est-à-dire du déclin de la bourgeoisie dont le médium esthétique le plus caractéristique a été la musique. Mais compromet ce procédé, l'habitude de méconnaître et de dévaluer, par une appréhension trop immédiate de la totalité, le détail que celle-ci à la fois détermine et dissout. Ce procédé va de pair avec le penchant à embrasser le parti du tout, de la tendance générale, et à condamner ce qui ne cadre pas avec elle. L'art devient ainsi un simple exposant de la société, et non pas un ferment de sa transformation. Par là est approuvée cette évolution de la conscience bourgeoise, qui rabaisse toute création spirituelle au niveau d'une simple fonction, au niveau de quelque chose qui existe seulement pour autre chose, pour en faire finalement un article de consommation. Tandis qu'en déduisant l'œuvre de cette société que renie la logique immanente de l'œuvre, on tend à briser le fétichisme de celle-ci, l'idéologie de son être-en-soi et, dans une certaine mesure, on le brise effectivement; cette déduction accepte, en revanche, tacite-

ment la réification de tout ce qui est esprit dans la société marchande; elle accepte d'utiliser le critère des biens de consommation pour juger du droit à l'existence de l'art, comme s'il était l'étalon critique de la vérité sociale en général. Ainsi cette déduction travaille sans s'en apercevoir pour le conformisme et pervertit le sens de la théorie, qui nous met en garde de ne pas l'appliquer comme on le fait de l'espèce à l'exemplaire. Dans la société bourgeoise entièrement organisée et poussée vers la totalité, le potentiel spirituel d'une société autre se trouve seulement dans ce qui ne ressemble pas à cette société. En réduisant la musique avancée à son origine et sa fonction sociales, on ne va guère plus loin que cette définition hostile et insensible à la différence, selon laquelle elle est luxe et décadence bourgeoise. C'est là le langage d'une oppression pomprière et bureaucratique. Plus souverainement il classe les œuvres, et moins il est capable de les pénétrer. La méthode dialectique, et notamment cette dialectique « remise sur ses pieds », ne peut pas consister à traiter les phénomènes particuliers comme autant d'illustrations ou exemples d'une chose déjà établie, dispensée du mouvement du concept même. C'est ainsi que la dialectique a dégénéré en religion d'État. Il faut plutôt transformer la force du concept universel en autodéploiement de l'objet concret, et résoudre l'énigme sociale de cet objet avec les forces de sa propre individuation. Par là on ne vise pas une justification sociale, mais une théorie sociale en vertu d'une explication qui cherche ce qui est esthétiquement juste ou injuste au cœur des objets. Le concept doit s'immerger dans la monade jusqu'à ce que l'essence sociale ressorte du propre dynamisme de celle-ci, et non pas la caractériser comme cas particulier du macrocosme ou en finir avec elle comme « d'en haut », selon l'expression de Husserl. Une analyse philosophique des extrêmes de la musique nouvelle, qui tienne compte aussi bien de sa situation historique que de son chimisme, se sépare selon son intention du classement sociologique aussi radicalement que d'une esthétique introduite arbitrairement de l'extérieur, à

partir d'une philosophie préordonnée. Parmi les obligations imposées par la méthode dialectique poussée jusqu'au bout, la moindre n'est pas celle de faire en sorte « que nous n'ayons pas besoin d'apporter des mesures et d'appliquer pendant l'investigation nos trouvailles et pensées; en les laissant de côté, nous arrivons à contempler la chose comme elle est en soi et pour soi-même <sup>1</sup> ». En même temps pourtant, la méthode employée se distingue aussi des activités auxquelles est réservée par coutume la « chose, telle qu'elle est en soi et pour soi ». Il s'agit de l'analyse technique descriptive, du commentaire apologétique et de la critique. L'analyse technique est partout sous-entendue et souvent proposée, mais elle a besoin qu'on lui ajoute une interprétation très détaillée, si elle doit dépasser l'inventaire d'une science morale, si elle veut exprimer le rapport entre la chose et la vérité. L'apologie, mieux venue que jamais en tant qu'antithèse de la routine se limite pourtant aux faits positifs. La critique enfin se voit bornée à la tâche de décider de la valeur ou de la non-valeur des œuvres. Ses résultats n'entrent que sporadiquement dans le traitement philosophique, comme moyen du mouvement théorique à travers la négativité, à travers l'échec esthétique compris dans sa propre nécessité. Il faut élaborer philosophiquement l'idée des œuvres et de leur cohérence, fût-ce même parfois au-delà de ce que l'œuvre d'art a réalisé. La méthode découvre les implications entre les procédés techniques et les œuvres <sup>2</sup>, sur des éléments particuliers. Elle cherche ainsi à déterminer l'idée des deux groupes de phénomènes musicaux et à la poursuivre jusqu'à ce que la logique des objets considérés se renverse en leur critique. C'est un procédé immanent : l'exactitude du phénomène, dans un sens qui est à développer seulement en rapport à ce phéno-

mène même, devient garant de sa vérité et ferment de sa non-vérité. La catégorie directrice de la contradiction a elle-même double nature : les œuvres sont réussies dans la mesure où elles donnent forme à la contradiction et où, au cours de ce processus, elles la font réapparaître dans les marques de leur imperfection, alors que d'autre part la force de la contradiction fait fi du processus créateur et détruit les œuvres. Une méthode immanente de ce genre suppose comme pôle opposé partout naturellement le savoir philosophique qui transcende l'objet. Elle ne peut pas compter, comme chez Hegel, sur la seule « pure contemplation », qui promet la vérité uniquement parce que la conception de l'identité du sujet et de l'objet soutient le tout, de sorte que la conscience contemplative est d'autant plus sûre de soi, qu'elle s'abolit plus parfaitement dans l'objet. Dans un moment historique, où la conciliation du sujet et de l'objet a été pervertie en parodie satanique, en liquidation du sujet dans l'ordre objectif, seule sert encore à la conciliation une philosophie qui dédaigne l'image trompeuse de cette conciliation et, contre l'aliénation universelle, fait valoir ce qui est aliéné sans espoir, en faveur de quoi une « chose même » ne parle plus guère. Voici la limite du procédé immanent, auquel, cependant, est tout autant défendu qu'autrefois au procédé hégélien de chercher un appui dogmatique dans la transcendence positive. Pareille à son objet, la connaissance reste enchaînée à la contradiction déterminée.

1. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*.

2. Une présentation complète du matériau ne va pas dans le sens de l'intention philosophique ni dans celui d'une théorie esthétique de la connaissance qui espère tirer davantage de la confrontation insistante avec un objet isolé que des unités caractéristiques de nombreux objets comparés entre eux. On a choisi

ce qui se montrait le plus fructueux pour l'élaboration de l'idée. Furent laissées de côté — parmi beaucoup d'autres choses — les œuvres de la très prolifique jeunesse de Schönberg. Il en manque autant dans la partie sur Stravinsky, depuis le célèbre *Oiseau de feu* jusqu'à la *Première Symphonie instrumentale*.

*Schönberg et le progrès*

Mais la pure intellection est d'abord sans contenu et bien plus pure disparition de celui-ci; mais par le mouvement négatif contre ce qu'elle a de négatif, l'intellection se réalisera et se donnera un contenu.

Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*.

ÉBRANLEMENT DE L'ŒUVRE. Jusqu'à maintenant, on n'a guère aperçu toute la portée des changements qu'a subis la musique durant les derniers trente ans. Encore ne s'agit-il pas de cette crise qu'on évoque souvent, stade de fermentation dont on pourrait prévoir la fin et qui apporterait l'ordre après le désordre. La pensée d'un renouvellement futur, ou sous forme d'œuvres grandes et achevées, ou par un accord béat entre la musique et la société, cette pensée nie simplement ce qui s'est passé et que l'on peut tout au plus étouffer, mais non pas rayer de l'histoire. Contrainte par la logique de ses propres faits, la musique, en un mouvement critique, a dissous l'idée d'œuvre achevée et rompu avec le public. En fait, ni la crise sociale, ni celle de la culture — et dans le concept de crise, on implique déjà la reconstruction administrante — aucune de ces crises n'a pu paralyser la vie musicale officielle. Dans la musique aussi, le monopole des rudes travailleurs a survécu. En face du son dans son état de dispersion, lequel son échappe au filet de la culture organisée et de ses usagers, celle-ci cependant se révèle une charlatanerie. Si la routine ne permet pas à autre chose de s'implanter, elle en rend responsable l'incapacité. Selon elle, ceux du dehors sont des scouts, des pionniers et surtout des figures tragiques. Ceux qui suivront, au contraire, sont promis à un meilleur sort; s'ils s'alignent, on les laissera entrer à l'occasion. Mais ceux-là, dehors, ne sont nullement les pionniers des œuvres futures. En effet, ils défont le concept de capacité productive et d'œuvre. Il suffit que

l'apologiste de la musique véritablement radicale veuille d'aventure se référer à la production déjà existante de l'école de Schönberg, pour qu'il renie la cause pour laquelle il prend parti. Les seules œuvres qui comptent aujourd'hui sont celles qui ne sont plus des « œuvres ». On peut le constater dans les rapports entre les résultats « arrivés » de cette école et les témoignages de ses débuts. Du monodrame *Erwartung* qui déploie l'éternité d'un instant en quatre cents mesures; des images de *Die glückliche Hand* qui changent brusquement et réabsorbent en elles toute une vie avant qu'elle ait pu s'installer dans le temps, de là est issu *Wozzeck*, le grand opéra de Berg. Mais justement un grand opéra. Il ressemble à l'*Erwartung* dans le détail aussi bien que dans la conception générale, comme représentation de l'angoisse. A *Die glückliche Hand*, par une insatiable superposition des complexes harmoniques, allégorie des multiples couches du sujet psychologique. Mais, certes, Berg n'eût pas apprécié l'idée que, dans *Wozzeck*, il eût réalisé ce qui, dans les morceaux expressionnistes de Schönberg, était présent comme simple possibilité. Cette tragédie mise en musique doit payer le prix de sa plénitude extensive et de la sagesse contemplative de son architecture. Les notations immédiates de l'expressionniste Schönberg sont médiatisées de façon qu'elles donnent de nouvelles images de l'émotion. La précision de la forme s'avère comme moyen d'absorber les chocs. La souffrance du soldat, impuissant dans la machinerie de l'injustice, s'apaise et se fige en style. On embrasse et on calme. L'explosion de l'angoisse devient présentable comme drame musical, et la musique qui réfléchit l'angoisse trouve, avec une approbation résignée, le chemin du retour au schéma de la transfiguration<sup>1</sup>.

1. Dans *Lulu* se manifeste clairement en quoi consiste cet élément apaisant. Par la cadence de la musique, Alva est devenu un jeune Allemand romanesque, et la possibilité s'est ainsi offerte de concilier de la façon la plus touchante les origines romantiques de Berg avec ses intentions de la maturité. Bien plus, le texte même est déformé dans un sens idéaliste. Le personnage de Lulu est simplifié et devient un être primitif du

sexe féminin, que la civilisation outrage. Wedekind aurait réagi avec sarcasme à ce changement. L'humanisme de Berg, en faisant de la cause de la prostituée sa propre cause, émousse en même temps la pointe qui chez la prostituée irrite la société bourgeoise. Le principe même, en vertu duquel elle est sauvée, est un principe bourgeois; celui de la fausse sublimation du sexe. Dans *Le Vase de Pandore*, les dernières paroles de Gesch-

*Wozzeck* est un « chef-d'œuvre », une œuvre de l'art traditionnel. Ce motif effaré en trente-deuxièmes, qui rappelle tant l'*Erwartung*, devient un leitmotiv qu'on peut réitérer et qu'en effet on réitère. Plus nettement il s'intègre par là au discours musical, et plus volontiers il renonce à être pris à la lettre : il se sédimente comme porteur d'expression, et la répétition émousse sa pointe. Qui loue *Wozzeck* en voyant dans cette œuvre un des premiers produits durables de la musique nouvelle, ne s'imagine pas combien son éloge compromet une pièce qui souffre de décanage. Avant tous les autres, dans une expérimentation audacieuse, Berg a appliqué ces nouveaux moyens à des œuvres de plus longue haleine. Inépuisables sont la richesse et la variété des caractères musicaux qu'égalent le grandiose de la disposition architecturale. Dans la sobre compassion qu'exprime le son, veille un défaitisme empreint de courage. Néanmoins, *Wozzeck* rétracte sa position de départ, précisément dans les points où il la développe. Les impulsions de l'œuvre, qui vivent dans ses atomes musicaux, s'insurgent contre l'œuvre qu'elles produisent. Elles ne tolèrent pas de résultat. Le rêve d'une possession artistique éternelle ne se voit pas seulement troublé du dehors par un état social menaçant; la tendance historique même des moyens refuse de le servir. La méthodologie de la nouvelle musique met en question ce que beaucoup de progressistes attendent d'elle : des œuvres achevées, que l'on peut admirer une fois pour toutes dans ces musées musicaux que sont les salles d'opéra et les salles de concert.

TENDANCE DU MATÉRIAU. Supposer une tendance historique des moyens musicaux contredit la conception usuelle du matériau musical défini du point de vue de la physique, à la rigueur du point de vue de la psychologie musicale, comme étant la totalité des sons dont le compositeur peut toujours disposer. Mais le matériau

witz qui se meurt sont : « Lulu! — Mon Angel! — Montre-toi encore une fois! — Je te suis proche, reste proche de toi — pour l'éternité!... Ah, malédiction! —

(elle meurt). » Ces dernières et décisives paroles « Ah, malédiction », Berg les a ôtées : Geschwitz meurt d'amour.

de composition en diffère autant que le langage parlé diffère des sons qui sont à sa disposition. Non seulement, il diminue et augmente au cours de l'histoire, mais tous ses traits spécifiques sont des stigmates du processus historique. La nécessité historique imprègne ces traits d'autant plus parfaitement qu'ils sont moins immédiatement déchiffrables comme caractères historiques. Au moment où l'on ne discerne plus dans un accord ce qu'il y a en lui d'expression historique, cet accord exige impérieusement que son entourage tienne compte des implications historiques qui sont devenues sa nature. Le sens des moyens musicaux ne s'épuise pas dans leur genèse, et pourtant il n'est pas possible de les en séparer. La musique ne connaît pas de droit naturel, et c'est pourquoi toute psychologie de la musique est si problématique. Dans son effort de rendre invariablement « compréhensible » la musique de toute époque, cette psychologie suppose la constance du sujet musical. Cette supposition se rattache, plus étroitement que ne voudrait l'admettre la différenciation psychologique, à la supposition d'une constance du matériau naturel. Ce que cette différenciation décrit de façon insuffisante et gratuite, il faut le rechercher dans la connaissance de la loi cinétique du matériau. Selon cette dernière, tout n'est pas possible à tout moment. Certes, il ne faut point attribuer un droit ontologique propre au matériau musical en soi et pas davantage à celui qui est filtré par le tempérament. Cela se voit par exemple dans l'argumentation de ceux qui veulent conclure, soit des rapports d'harmoniques, soit de la physiologie de l'oreille, que l'accord parfait est la condition nécessaire et universellement valable de toute conception musicale, et que pour cette raison toute musique doit être liée à lui. Cette argumentation, que Hindemith aussi a fait sienne, n'est rien qu'une superstructure des tendances réactionnaires de la composition. L'observation la convainc de mensonge, qu'une oreille évoluée est capable de saisir les rapports les plus compliqués d'harmoniques avec la même précision que ceux qui sont plus simples, sans éprouver nul besoin de « résolution » des préten-

dues dissonances. Elle se révolte plutôt spontanément contre toute résolution en la prenant pour un recul vers des manières d'audition plus primitives, de même qu'à l'époque de la basse chiffrée, les successions de quintes étaient blâmées comme une sorte de régression archaïque. Les exigences du matériau à l'égard du sujet proviennent plutôt du fait que le « matériau » lui-même, c'est de l'esprit sédimenté, quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes. En tant que subjectivité primordiale ayant perdu la conscience de sa nature antérieure, un tel esprit objectif du matériau se meut selon ses propres lois. Ayant la même origine que le processus social et constamment imprégné de ses traces, ce qui semble simple automouvement du matériau évolue dans le même sens que la société réelle, même là où les deux mouvements s'ignorent et se combattent. C'est pourquoi, la confrontation du compositeur avec le matériau est aussi confrontation avec la société, précisément dans la mesure où celle-ci a pénétré dans l'œuvre et ne s'oppose pas à la production artistique comme un élément purement extérieur et hétéronome, comme consommateur ou contradicteur. Les directives que le matériau transmet au compositeur et que celui-ci transforme en leur obéissant, se constituent dans une immanente interaction. Il est compréhensible qu'à la naissance d'une technique on ne puisse pas anticiper, si ce n'est de façon rhapsodique, sur ses stades futurs. Mais le contraire est vrai aussi. En aucun cas, le compositeur ne dispose aujourd'hui indifféremment de toutes les combinaisons sonores qui ont été utilisées jusqu'à présent. Même l'oreille la moins raffinée remarque parfaitement combien pauvres et usées sont aussi bien certaines notes chromatiques de transition dans la musique de salon du XIX<sup>e</sup> siècle que l'accord de septième diminuée. Pour l'oreille éduquée, le vague malaise se transforme en un canon prohibitif. Si tout n'est pas duperie, celui-ci exclut désormais les moyens de la tonalité, donc les moyens de toute la musique traditionnelle. Et ces accords ne sont pas simplement désuets et inactuels. Ils sont faux. Et ils ne remplissent

plus leur fonction. Le stade le plus avancé des procédés de la technique musicale assigne des tâches en comparaison desquelles les accords traditionnels se révèlent des clichés impuissants. Il y a des compositions modernes qui à l'occasion entremêlent des accords tonaux dans leur contexte. Cacophoniques, le sont alors de tels accords parfaits et non les dissonances. On peut même parfois admettre ces accords comme les représentants valables des dissonances. Toutefois responsable de leur fausseté n'est pas la seule impureté stylistique. Mais l'horizon technique, sur lequel tranchent les accords tonaux en produisant un effet détestable, englobe aujourd'hui toute la musique. Et si un contemporain travaille exclusivement avec des accords tonaux, tel Sibelius, ceux-ci sonnent aussi faux qu'elles sonnent comme enclaves dans le domaine de l'atonalité. Mais il convient de faire une réserve. De la vérité et de la fausseté des accords ne décide pas leur apparition isolée; on ne peut en juger que par rapport à l'état général de la technique. L'accord de septième diminuée, qui sonne faux dans les pièces de salon, est juste et riche d'expression, au début de la *Sonate op. 111* de Beethoven<sup>1</sup>. Dans ce morceau, non seulement cet accord n'est pas plaqué, non seulement il dérive du plan de construction de la sonate, mais encore le niveau général de la technique beethovenienne, la tension entre l'extrême dissonance pour

1. Il en va de même pour la musique nouvelle. Dans le cadre de la technique dodécaphonique, les accords, qui essentiellement redoublent à l'octave, sonnent faux. Leur exclusion compta d'abord parmi les plus importantes limitations vis-à-vis de la libre atonalité. Mais l'interdiction vaut de façon rigoureuse seulement pour l'état actuel du matériau et non pour des œuvres antérieures. Les redoublements à l'octave extrêmement nombreux de *Die glückliche Hand* sont encore toujours justes. Ils étaient techniquement nécessaires, en raison de la superposition des plans harmoniques extrêmement riches en sons, sur quoi repose la construction de cette pièce. Ces doublures sont dans la plupart des cas neutralisées, puisque les sons redoublés appartiennent à chaque fois à des complexes partiels différents, n'ont pas de rapports mutuels directs et jamais d'influence sur l'effet de l'unique accord pur » que l'on ne cherche pas du tout

à obtenir ici. Elles trouvent leur justification dans la qualité du matériau. La tonalité suspendue connaît des effets semblables à ceux de la sensible. Cela conditionne un reste tonal, c'est-à-dire le fait de considérer le son polarisateur comme « note fondamentale », à quoi correspond la possibilité de redoublements à l'octave. Aucune contrainte mécanique et même pas la précision la plus grande d'une audition attentive ne conduit à la technique de douze sons, mais seulement des tendances du matériau, qui ne coïncident jamais avec les tendances de l'œuvre isolée et souvent sont en contradiction avec elles. D'ailleurs, les compositeurs dodécaphoniques hésitent quant à savoir s'ils doivent encore, par amour de la pureté de l'écriture, éviter tous les redoublements à l'octave ou s'ils doivent les admettre de nouveau pour la grande clarté qu'ils confèrent.

lui possible et la consonance, la perspective harmonique qui s'assimile tous les événements mélodiques, la conception dynamique de la tonalité comme totalité, tous ces éléments confèrent à l'accord son poids spécifique, qu'il a perdu à travers un processus historique pourtant bien irréversible<sup>1</sup>. En tant que désuet, l'accord de septième diminuée représente, jusque dans son état de dispersion, un stade de la technique comme totalité, qui contredit le stade actuel. La vérité ou la fausseté de tout élément musical particulier fussent-elles sous la dépendance de ce stade total de la technique, ce stade cependant devient déchiffirable seulement dans les constellations déterminées des tâches de la composition. Aucun accord n'est faux « en soi », ne serait-ce que pour la bonne raison qu'il n'y a pas d'accord en soi et que chaque accord renferme en lui le tout, et aussi toute l'histoire. C'est précisément pourquoi, de son côté, la faculté de l'oreille de distinguer le juste du faux est nécessairement liée à un accord défini et non pas à la réflexion abstraite sur le niveau général de la technique. Mais à partir de là se transforme aussi l'idée que l'on se fait du compositeur, lequel perd cette liberté en grand que l'esthétique idéaliste attribue d'ordinaire à l'artiste. L'artiste n'est pas un créateur. L'époque et la société le restreignent non du dehors, mais dans l'exigence sévère d'exactitude, que ses œuvres formulent à son égard. Le stade de la technique se révèle à lui comme problème dans chaque mesure qu'il ose penser; avec chaque mesure, la tech-

1. Là où la tendance de l'évolution de la musique occidentale ne s'est pas imposée sans mélange, comme dans certaines régions agraires de l'Europe du sud-est, l'on pouvait utiliser encore sans honte du matériau tonal jusque dans le passé le plus récent. Il faut penser à l'art de Janaček, caractéristique dans sa rigueur bien que de caractère ethnique, et aussi à une bonne partie de l'œuvre de Bartók dont l'art, en dépit de son penchant pour le folklore, appartient à la musique européenne la plus avancée. Une telle musique tire sa justification du fait qu'elle a formé un canon technique sélectif et en soi exact. En contraste avec les manifestations de l'idéologie fasciste du *Blut und Boden*, la musique

authentiquement ethnique — dont le matériau, même comme en soi courant, s'organise autrement que le matériau occidental —, contient une force de distancement qui la rattache à l'avant-garde, et non à la réaction nationaliste. Elle vient en quelque sorte du dehors au secours de la critique immanente à la culture musicale, telle qu'elle s'exprime dans la musique radicale d'aujourd'hui. La musique idéologique du *Blut und Boden*, au contraire, toujours affirmative, prend parti pour la « tradition ». Et justement la tradition de toute musique officielle est suspendue, au milieu de tous les accords parfaits, par la diction musicale de Janaček, qui s'inspire du langage parlé.

nique comme totalité demande à l'artiste qu'il lui rende justice et donne la seule réponse juste qu'elle admet au moment considéré. Les compositions ne sont rien que de telles réponses, rien que des solutions à des rébus techniques, et le compositeur est la seule personne qui sache les déchiffrer et comprendre sa propre musique. Son travail se fait dans l'infiniment petit et s'accomplit dans l'exécution de ce que sa musique exige objectivement de lui. Mais pour une telle obéissance, le compositeur a besoin de désobéir; il a besoin d'indépendance et de spontanéité : si dialectique est le mouvement du matériau musical.

LA CRITIQUE SCHÖNBERGIENNE DE L'APPARENCE ET DU JEU. Mais aujourd'hui ce mouvement s'est retourné contre l'œuvre close et contre tout ce qui s'y rattache. Quand même le mal qui a saisi l'idée de l'œuvre dériverait d'un état de la société n'offrant rien d'assez nécessaire pour garantir l'harmonie d'une œuvre se suffisant à elle-même, les difficultés prohibitives de l'œuvre ne se dévoileraient pas dans la réflexion sur ce mal, mais dans le dedans obscur de l'œuvre même. Si l'on pense au symptôme le plus visible, au rétrécissement de l'extension dans le temps qui dans la musique constitue des œuvres seulement en tant qu'extensif, il faut dire qu'impuissance individuelle et incapacité à construire des formes sont les dernières à en porter la responsabilité. Aucune œuvre, mieux que les plus brèves pièces de Schönberg et de Webern, ne pourrait faire preuve de densité et de consistance dans leur structure formelle. Leur brièveté dérive justement de l'exigence d'extrême consistance. Celle-ci interdit le superfétatoire; elle se retourne ainsi contre l'extension dans le temps, qui est à la base de l'idée d'œuvre musicale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, certainement depuis Beethoven. Un coup est porté à l'œuvre, au temps et à l'apparence. S'entrelacent la critique du schéma extensif et la critique du contenu, c'est-à-dire de la phrase et de l'idéologie. La musique, contractée en un seul instant, est vraie en tant que

résultat d'une expérience négative. Elle s'adresse à la souffrance réelle<sup>1</sup>. Dans cet esprit, la musique nouvelle démolit les ornements et, en conséquence, les œuvres symétrico-extensives. Parmi les arguments qui voudraient reléguer l'incommodé Schönberg dans le passé du romantisme et de l'individualisme, pour pouvoir servir avec meilleure conscience la routine des anciennes et nouvelles collectivités, le plus répandu, c'est celui qui l'étiquète « musicien de l'*espressivo* » et stigmatise dans sa musique la « surenchère » d'un principe expressif devenu désormais caduc. Point n'est besoin ni de nier que son origine remonte à l'*espressivo* wagnérien, ni de négliger les éléments *espressivi* traditionnels de ses premières œuvres. Ces éléments sont au moins à la hauteur du vide absolu. Cependant, depuis la rupture, ou du moins depuis les *Trois pièces* pour piano op. 11, et les *Lieder* sur les textes de George op. 15, sinon déjà depuis le début, l'*espressivo* de Schönberg est qualitativement différent de l'*espressivo* romantique, précisément par cette « surenchère » qui en tire toutes les conséquences. Depuis le seuil du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique *expressive* occidentale adoptait une expression que le compositeur conférait à ses créations — et pas seulement aux créations dramatiques, comme le fait par exemple le dramaturge —, sans que les mouvements exprimés prétendent être immédiatement présents et réels dans l'œuvre. Depuis Monteverdi et jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiate, c'est-à-dire l'apparence des passions. Quand elle dépassait cette apparence et revendiquait une substantialité au-delà de l'apparence des sentiments exprimés, cette prétention ne se rattachait guère à des mouvements musicaux qui eussent dû réfléchir ceux de l'âme; elle trouvait une caution uniquement dans la totalité de la forme qui commandait aux caractères musicaux

1. « Pourquoi es-tu si bref? N'aimes-tu donc plus comme autrefois le chant? Dans les jours de l'espérance pourtant, comme adolescent, quand tu chantaïs, trouvais-tu jamais la fin? Mon bonheur est comme mon chant. — Veux-tu te

baigner, joyeux, dans le crépuscule? Lequel est tombé, la terre est froide et l'oiseau de nuit vole devant ton œil troublé. » (Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Leipzig, p. 89.)

et à leur cohésion. Il en est tout autrement chez Schönberg. Chez lui, l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes. Ils attaquent les tabous de la forme, qui soumettent de tels mouvements à leur censure, les rationalisent et les transposent en images. Les innovations formelles de Schönberg étaient apparentées au changement du contenu expressif dont elles servent à faire percer la réalité. Les premières œuvres atonales sont des « procès-verbaux », au sens où en psychanalyse on parlerait de procès-verbaux de rêves. Dans le premier livre publié sur Schönberg, Kandinsky a appelé les images de celui-ci des « actes cérébraux ». Les vestiges de cette révolution de l'expression cependant sont ces taches qui se fixent au même titre en peinture qu'en musique, contre la volonté de l'auteur, comme autant de messages du ça, troublant la surface sans pouvoir être effacées par des corrections ultérieures pas plus que les traces de sang dans le conte<sup>1</sup>. La souffrance réelle les a laissées dans l'œuvre d'art pour signifier qu'elle n'en reconnaît plus l'autonomie, et c'est leur hétéronomie qui défie la présomptueuse apparence de la musique. Cette apparence consiste dans le fait que dans toute la musique traditionnelle on emploie des éléments donnés et sédimentés en formules, comme s'ils étaient la nécessité inviolable de précisément ce cas particulier; ou bien, dans le fait que le cas particulier se présente comme s'il était identique au langage formel préétabli. Depuis le début de l'ère bourgeoise, toute la grande musique s'est contentée de simuler cette unité comme si elle n'eût jamais été brisée, et de justifier à partir de sa propre individuation la légalité générale et conventionnelle à laquelle cette unité est soumise. C'est à quoi la nouvelle musique oppose résistance. La critique de l'ornement, la critique de la convention et celle

1. De telles taches sonores, ce sont par exemple les trémolos dans la *Première pièce pour piano* op. 19, ou les mesures 10, 269, 382 de l'*Erwartung*.

de la généralité abstraite du langage musical, ces critiques ont toutes le même sens. Si la musique est privilégiée vis-à-vis des autres arts par l'absence de l'apparence, parce qu'elle ne fait pas d'images, elle a tout de même contribué selon ses forces au caractère d'apparence de l'œuvre d'art bourgeoise, en s'efforçant infatigablement de concilier ses propres tâches avec la domination des conventions. Schönberg a refusé d'aller dans le même sens, en prenant au sérieux précisément cette expression, dont la subsomption à la généralité conciliatrice constitue le premier principe de l'apparence musicale. Sa musique dément la prétendue conciliation du général et du particulier. Cette musique peut bien tirer son origine d'une propension en quelque sorte végétale; son irrégularité peut bien ressembler aux formes organiques, elle n'en est pas pour autant, jamais et nulle part, une totalité. Même Nietzsche, dans une annotation occasionnelle, a vu l'essence de la grande œuvre d'art en ce qu'elle peut être dans tous ses aspects aussi autre qu'elle n'est. Que la liberté détermine l'art suppose la validité obligatoire des conventions. Là seulement où celles-ci, *a priori* et hors de contestation, garantissent la totalité, tout pourrait en réalité être différent, précisément parce que rien ne serait différent. La plupart des pièces musicales de Mozart offriraient au compositeur d'amples alternatives sans qu'elles perdissent quelque chose pour autant. En conséquence, Nietzsche a donné son assentiment aux conventions esthétiques, et son *ultima ratio* fut le jeu ironique avec des formes dont la substantialité s'est atrophiée. Chez celui qui ne se pliait pas à cela, il flairait du plébéien et du protestant : sa lutte contre Wagner a, pour une grande part, son origine dans cette attitude. Mais c'est seulement avec Schönberg que la musique a relevé le défi nietzschéen<sup>1</sup>. Ses pièces sont les premières où réel-

1. L'origine de l'atonalité comme épuración de la musique de toute convention comporte justement par là même quelque chose de barbare, qui ébranle toujours de nouveau, dans les sorties anticulturelles de la musique de Schönberg, la surface artistiquement composée. L'accord dissonant n'est pas seulement, par rap-

port avec la consonance, plus différencié et plus avancé, mais il sonne aussi comme si le principe civilisateur de l'ordre ne l'avait pas entièrement maîtrisé, comme s'il était pour ainsi dire plus ancien que la tonalité. Par un tel côté chaotique, il arrive aux gens non avertis de confondre, selon son aspect extérieur, le style floren-

lement rien ne peut être autre qu'il ne l'est : ils sont à la fois protocole et construction. Dans ces pièces, rien n'est resté des conventions qui garantissaient la liberté du jeu. Schönberg a pris une position aussi polémique à l'égard du jeu que vis-à-vis de l'apparence. Il se dresse aussi violemment contre le savoir musical des néo-objectivistes et contre une collectivité uniformisée, que contre l'ornement romantique. Il a formulé les deux positions « la musique a le devoir non pas d'orner mais d'être vraie », et « l'art ne dérive pas de « pouvoir » mais de la « contrainte »<sup>1</sup> ». Par la négation de l'apparence et du jeu, la musique tend à la connaissance.

**DIALECTIQUE DE LA SOLITUDE.** Mais la connaissance se fonde sur le contenu expressif de la musique même. Ce que la musique radicale reconnaît, c'est la souffrance non transfigurée de l'homme dont l'impuissance s'est accrue au point qu'elle ne permet plus ni le jeu ni l'apparence. Les conflits instinctuels — la musique de Schönberg ne laisse pas de doute sur le caractère sexuel de leur genèse — ont acquis dans la musique protocolaire une puissance qui lui interdit de les amortir dans le réconfort. Dans l'expression de l'angoisse, comme « pressentiment », la musique de la phase expressionniste de Schönberg rend compte de l'impuissance. L'héroïne du monodrame *Erwartung*, c'est une femme qui, la nuit, en proie à l'épouvante des ténèbres, cherche son amant, pour finalement le trouver assas-

tin de l' « Ars Nova » — la combinaison des voix sans préoccupation d'harmonie —, avec certains produits intransigeants du « contrepoint linéaire ». Les accords complexes paraissent « faux » à l'oreille ingénue comme s'ils prouvaient une insuffisance du métier, de même que le profane trouve mal « faits » les dessins d'avant-garde. Le progrès lui-même, dans sa révolte contre les conventions, a quelque chose de l'enfant, de régressif. Les toutes premières compositions atonales de Schönberg, surtout les *Pièces* pour piano op. 11, effraient plutôt par leur caractère primitif que par leur complexité, et l'œuvre de Webern, dans tout son morcellement, voire même grâce à lui, demeure presque entièrement pri-

1. Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in *Musikalisches Taschenbuch*, Vienne 1911.

mitif. Dans cet élan, Stravinsky et Schönberg ont été pendant un instant compagnons de route. Chez Stravinsky, le caractère primitif de la phase révolutionnaire se réfère aussi au contenu expressif. L'expression d'une douleur immodérée, qu'aucune convention ne vient maîtriser, semble impolie : elle viole le tabou de la gouvernante anglaise, que Mahler rabroue lorsqu'elle conseillait : « Don't get excited. » La résistance opposée dans tous les pays à Schönberg n'est pas dans sa motivation intime tellement différente de celle que rencontra Mahler, pourtant strictement tonal. (Cf. Max Horkheimer et T. W. Adorno, in *Dialektik der Aufklärung*, 1947.)

siné. Elle est livrée à la musique en quelque sorte comme une patiente à un traitement psychanalytique. On lui arrache l'aveu de sa haine, de son désir, de sa jalousie et du pardon qu'elle accorde, et par surcroît, tout le symbolisme de l'inconscient. La musique se rappelle son droit de consoler et de s'opposer seulement au moment du délire de l'héroïne. Cependant, l'enregistrement sismographique des *chocs* traumatisants devient en même temps la loi technique de la forme musicale, qui interdit continuité et développement. Le langage musical se polarise vers ses extrêmes : et vers les gestes saccadés pour ainsi dire des convulsions corporelles, et vers l'immobilisation hagarde de celui que l'angoisse engourdit. C'est de cette polarisation que dépend l'univers formel de Webern et du Schönberg de la maturité. Elle détruit la « médiation » musicale que leur école avait auparavant portée jusqu'à un degré inattendu ; la différence entre le thème et le développement, la constance du flux harmonique, la ligne mélodique ininterrompue. Il n'est pas d'innovation technique de Schönberg qu'il ne faille ramener à cette polarisation de l'expression et qui n'en conserve la trace par-delà le cercle enchanté de l'expression. C'est cela qui peut nous aider à comprendre l'entrecroisement de la forme et du contenu dans toute la musique. Il est erroné surtout de condamner comme formaliste une articulation technique poussée. Toutes les formes musicales, et pas seulement celles de l'expressionnisme, sont des contenus sédimentés. En eux survit ce qui autrement serait oublié et qui ne serait plus capable de parler directement. Ce qui autrefois chercha refuge auprès de la forme, subsiste, anonyme, dans la durée de celle-ci. Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents. Aucun endurcissement de la forme que l'on ne puisse interpréter comme négation de la dure vie. Mais que l'angoisse de l'homme solitaire devienne canon du langage des formes esthétiques décèle quelque chose du secret de la solitude. La rancune contre l'individualisme tardif de l'art est bien mesquine, car elle méconnaît la nature sociale

de cet individualisme. Le « discours solitaire » dit plus de la tendance sociale que le discours communicatif. En insistant sur la solitude jusqu'au paroxysme, Schönberg en a révélé le caractère social. Le « drame avec musique » *Die glückliche Hand*, peut-être est-ce musicalement sa réussite la plus importante : la vision d'une totalité tient d'autant mieux debout qu'elle ne s'est jamais réalisée comme symphonie achevée. Encore que son texte ne soit qu'un expédient bien insuffisant, on ne peut pourtant pas le détacher de la musique. Ce sont précisément les raccourcis grossiers du texte qui imposent à la musique sa forme concise, et lui confèrent par là sa vigueur et sa densité. Ainsi est-ce justement la critique de cette grossièreté du texte, qui conduit au centre de la musique expressionniste. Le protagoniste, c'est le solitaire à la Strindberg, qui en amour fait l'expérience des mêmes échecs qu'il subit dans son travail. Schönberg se refuse à expliquer ce solitaire dans une perspective « psychosociologique », comme produit de la société industrielle. Mais il a noté de quelle manière les individus et la société industrielle sont dans un rapport de contradiction permanente et communiquent par l'angoisse. Le troisième tableau du drame se déroule dans un atelier où se trouvent « quelques ouvriers au labeur, en tenues réalistes de travail. L'un lime, un autre est à la machine, un troisième martèle ». Le héros entre dans l'atelier. En disant « on peut faire cela plus simplement » — critique symbolique du superflu —, il transforme, par un coup de marteau magique, un morceau d'or en une parure, tandis que pour arriver au même résultat les ouvriers ont normalement besoin de procédés compliqués fondés sur la division du travail. « Avant qu'il ne soulève le marteau pour frapper, les travailleurs se dressent en sursaut et s'appêtent à se jeter sur lui. Entre-temps, il regarde, sans faire attention à cette menace, sa main gauche soulevée... Quand le marteau tombe, les visages des ouvriers se figent de stupeur : l'enclume s'est cassée au milieu, et l'or est tombé dans la fente. L'homme se baisse, le ramasse avec la main gauche, et le lève lentement tout haut

C'est un diadème, richement orné de pierres précieuses. » L'homme chante (« simplement, sans émotion ») : « Voilà comment on fait les parures. » « Les mines des travailleurs se font menaçantes, puis méprisantes. Ils discutent entre eux et semblent de nouveau projeter un attentat contre l'homme. Celui-ci leur lance en riant la parure. Ils veulent se jeter sur lui. Il s'est tourné et ne les voit pas. » Ici la scène se termine. La naïveté objective de ces événements, c'est simplement celle de l'homme qui « ne voit pas » les travailleurs. Il est aliéné, étranger au processus réel de la production sociale, et n'est plus capable de reconnaître le rapport entre le travail et la forme de l'économie : le phénomène du travail lui paraît absolu. Que les travailleurs apparaissent sur la scène, dans le drame stylisé, en tenues réalistes, correspond à l'angoisse qu'éprouve devant la production, celui qui en est séparé. C'est la peur de l'éveil telle qu'elle domine partout le conflit expressionniste entre la fiction théâtrale et la réalité. Parce que le héros, sous l'emprise du rêve, se croit trop noble pour apercevoir les travailleurs, il pense que la menace vient d'eux, et non de cette totalité qui l'a violemment séparé d'eux. L'anarchie chaotique, produite par le système qui domine les rapports de travail entre les hommes, s'exprime par le transfert de la culpabilité sur les victimes. Mais en réalité, si ces victimes représentent une menace, ce n'est pas par leur délit, c'est plutôt parce qu'elles ripostent à l'injustice universelle qui par chaque nouvelle invention met leur existence en péril. L'aveuglement qui fait que le sujet « ne voit pas » est lui aussi de nature objective, c'est l'idéologie de classe. C'est dans cette mesure que l'aspect chaotique de *La Main heureuse* — qui n'éclaire pas ce qui n'est pas éclairé —, atteste cette honnêteté intellectuelle, que Schönberg défend contre le jeu et l'apparence. Mais la réalité du chaos n'est pas toute la réalité. En elle apparaît la loi suivant laquelle la société fondée sur l'échange se reproduit aveuglément, pardessus la tête des hommes. Cette loi implique que croît continûment le pouvoir de ceux qui disposent des autres. Le monde est chaotique pour les victimes des lois éco-

nomiques de la valeur, et de la concentration. Mais il n'est pas chaotique « en soi ». Le prend comme tel seulement le particulier qu'opprime le principe inexorable du monde. Les forces, qui rendent son monde chaotique, finalement prennent en main la réorganisation du chaos, puisque c'est leur monde. Le chaos est la fonction du cosmos, *le désordre avant l'ordre*. Chaos et système vont ensemble, aussi bien dans la société qu'en philosophie. Le monde des valeurs conçu au milieu du chaos expressionniste porte les traits de la nouvelle domination montante. L'homme de *Die glückliche Hand* ne voit pas son amante, pas plus qu'il ne voit les travailleurs; il érige sa compassion pour lui-même en royaume secret de l'esprit. C'est un Führer. Sa force exerce son action dans la musique, sa faiblesse dans le texte. La critique de la réification, qu'il représente, est réactionnaire comme celle de Wagner, puisqu'elle ne s'élève pas contre les rapports sociaux de production, mais contre la division du travail. La propre praxis de Schönberg souffre de cette confusion. Elle est grevée de tentatives poétiques par lesquelles le compositeur complète la connaissance extrêmement spécialisée de la musique. Encore en cela se renverse une tendance wagnérienne. Ce qui dans l'œuvre d'art totale est encore tenu ensemble grâce à une organisation rationnelle du processus de production artistique et à son aspect progressif se disloque, chez Schönberg, en éléments disparates. Schönberg demeure fidèle à ce qui subsiste, comme concurrent. « On peut faire cela plus simplement » que ne le font les autres. Le protagoniste de Schönberg a « autour de la taille une ceinture de corde, où pendent deux têtes de Turcs » et tient « à la main un glaive dégainé et ensanglanté ». Si dure que soit pour lui la vie en ce monde, il est tout de même l'homme de la violence. La bête d'angoisse de la fable, qui s'accroche à sa nuque, le force d'obéir. L'impuisant se résigne à son impuissance et fait aux autres le tort qu'on lui fait. Rien ne pourrait montrer plus exactement son ambiguïté historique que l'indication scénique suivant laquelle la scène « tient le milieu entre

l'atelier d'un mécanicien et celui d'un orfèvre ». Le héros, prophète de la nouvelle objectivité, doit sauver, comme artisan, la magie de l'ancien mode de production. Son geste sobre contre le superflu est bon justement pour confectionner un diadème. Siegfried, son idéal, avait au moins forgé le glaive. « La musique ne doit pas être un ornement, elle doit être vraie. » Mais l'œuvre d'art n'a encore que l'art pour objet. Elle ne peut pas échapper dans l'esthétique à l'aveuglement auquel elle appartient socialement. Aveugle, l'œuvre d'art absolue, radicalement aliénée, ne se réfère tautologiquement qu'à elle-même. Son centre symbolique, c'est l'art. Mais ainsi elle s'évide. C'est déjà à la hauteur de l'expressionnisme, que s'empare d'elle ce vide qui deviendra manifeste dans la nouvelle objectivité. Ce qu'il anticipe sur celle-ci, l'expressionnisme le partage avec le *Jugendstil* et avec l'art artisanal qui l'avaient précédé. A ces styles se rattache *Die glückliche Hand* dans des aspects comme celui du symbolisme des couleurs. C'est parce qu'elle s'était formée justement dans l'apparence, dans celle de l'individualité même, que la protestation expressionniste peut si facilement y retourner. L'expressionnisme reste, malgré lui, ce dont l'art autour de 1900 faisait ouvertement profession : solitude comme style.

LA SOLITUDE COMME STYLE. L'*Erwartung* contient vers la fin, dans un des endroits les plus exposés, aux paroles « ceux qui passent sont mille et cent » une citation musicale<sup>1</sup>. Schönberg l'a empruntée à un lied tonal antérieur, dont le thème et le contrepoint sont enchâssés avec le plus grand art dans le libre jeu des voix de l'*Erwartung*, sans nuire à l'atonalité. Le lied s'intitule *Au bord du chemin* et appartient au groupe de l'op. 6, qui est exclusivement écrit sur des poèmes du *Jugendstil*. Les paroles, qui sont du biographe de Stirner, John Hervey Mackey, arrêtent le point de rencontre entre le *Jugendstil* et l'expressionnisme, tout comme la musique

1. Mesures 411 sq., cf. 401 sq.

qui, malgré une écriture pianistique de type brahmsien, bouleverse la tonalité par des degrés secondaires chromatiques autonomes et par des heurts contrapuntiques. Le poème dit : « Ceux qui passent sont mille et cent, / Parmi eux je le cherche en vain. / Mes regards s'élançant sans repos, / Demandent au passant pressé, / Si c'est lui... / Et n'arrêtent pas de demander, / Mais personne ne répond : « Calme-toi, me voici. » / Le désir remplit les sphères de la vie, / Que le remplissement n'emplisse. / Et me voici, laissée au bord du chemin, / Tandis que passe la foule, / A la fin, aveuglé par le soleil, / Se ferme mon œil fatigué. » Voilà la formule du style de la solitude. La solitude est une solitude collective : celle des habitants des villes qui ne savent plus rien l'un de l'autre. Le geste de l'individu solitaire devient comparable; ainsi devient-il objet de citation : l'expressionnisme décèle la solitude comme destin universel<sup>1</sup>. Il cite même où rien n'est cité : le passage « vois donc, vois là-bas, le jour se lève » (*Erwartung*, mesure 389 sq.) ne nie pas le *Lausch* (ah! écoute!) du second acte de *Tristan*. Comme dans la science, la citation fait autorité. L'angoisse du solitaire qui cite cherche un soutien auprès des valeurs éprouvées. Dans les protocoles expressionnistes, elle s'est émancipée des tabous bourgeois de l'expression, mais une fois émancipée, plus rien ne l'empêche de se livrer au plus fort. La position de la monade absolue dans l'art est à la fois : et résistance contre la mauvaise socialisation, et disposition pour une socialisation encore pire.

**EXPRESSIONNISME COMME OBJECTIVITÉ.** Le renversement se produit de toute nécessité. Il dérive précisément du fait que le contenu de l'expressionnisme, le sujet absolu, n'est pas absolu. Dans son isolement,

1. Chez Alban Berg, qui fait prévaloir la tendance à la stylisation de l'expression et ne s'est jamais complètement émancipé du *Jugendstil*, depuis le *Wozzeck*, la citation apparaît de plus en plus au premier plan. La *Suite lyrique* reprend note pour note un endroit de la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky et le début du *Tristan*; une scène de *Lulu*, les premières

mesures de *Wozzeck*. En désarçonnant l'autonomie de la forme dans de telles citations, on reconnaît en même temps comme apparence sa densité monadologique. Satisfaire la forme isolée signifie accomplir ce qui était imposé à toutes les autres. L'expressionniste, en citant, se plie à la communication.

apparaît la société. Le dernier des *Chœurs d'hommes* op. 35 de Schönberg en rend compte avec simplicité : « Nie toujours que tu en fasses partie! — Tu ne restes pas isolé. » Mais une telle « union » devient évidente par le fait que les expressions pures, dans leur isolement, libèrent des éléments de l'intrasubjectif, et donc de l'objectivité esthétique. Toute rigueur expressionniste, qui défie la catégorie traditionnelle de l'œuvre d'art, comporte de nouvelles prétentions à la justesse du « pouvoir-être-ainsi-et-non-autrement », donc de l'organisation. Tandis que l'expression polarise la cohérence musicale sur ses extrêmes, la succession des extrêmes reconstitue une cohérence. Le contraste, comme loi formelle, ne présente pas moins un caractère de nécessité que le « pont modulant » de la musique traditionnelle. L'on pourrait très bien définir la technique dodécaphonique postérieure comme un système de contrastes, comme intégration des éléments disparates. Aussi longtemps que l'art se maintient à distance de la vie immédiate, il n'est pas capable de sauter par-dessus l'ombre de sa propre autonomie et de son immanence formelle. L'expressionnisme, hostile à l'œuvre, le peut encore moins, en dépit de son hostilité, parce qu'en rejetant la communication il insiste précisément sur cette autonomie qui s'affirme uniquement dans la consistance des œuvres d'art. C'est cette contradiction inévitable, qui interdit de s'en tenir à la position expressionniste. Tandis qu'il faut déterminer l'objet esthétique comme ce pur « ceci-là », il dépasse ce « ceci-là » précisément en vertu de cette détermination négative, du refus de toute subordination, auquel il est soumis comme à sa loi. En se libérant absolument de l'universalité, le particulier acquiert l'universalité précisément par sa relation polémique et fondamentale avec elle. En vertu de son propre moule, le déterminé est plus que ce résultat d'un simple isolement, dont il a reçu l'empreinte. Même les gestes de choc dans l'*Erwartung* se rapprochent de la formule sitôt qu'ils se répètent, et invoquent la forme qui les embrasse : le chant qui termine le morceau, c'est un véritable « finale ». Appelle-t-on « objectivité », la

contrainte imposant de construire avec exactitude, une telle objectivité n'est nullement un simple mouvement opposé à l'expressionnisme; c'est l'expressionnisme dans son altérité. La musique expressionniste en adoptant le principe expressif de la musique romantique traditionnelle, l'a pris tellement à la lettre qu'il a acquis un caractère protocolaire. Mais par là même, il se renverse. La musique comme protocole de l'expression n'est plus « expressive »; au-dessus d'elle, ne plane plus, dans un vague lointain, la chose exprimée, en lui prêtant le reflet de l'infini. Aussitôt que la musique fixe de façon nette et sans équivoque aucune, la chose exprimée, son propre contenu subjectif, ce contenu se fige sous son regard en devenant justement cet élément objectif dont l'existence renie son caractère purement expressif. Par son attitude protocolaire devant son objet, la musique devient elle-même « objective ». Ses explosions détruisent le rêve de la subjectivité non moins que les conventions. Les accords protocolaires brisent l'apparence subjective. Mais par là, ils finissent par ne plus remplir leur fonction expressive. Peu importe ce qu'ils reflètent de façon plus ou moins exacte comme objet, puisque c'est toujours la même subjectivité dont le charme s'évanouit devant l'exactitude du regard que l'œuvre d'art fixe sur cette subjectivité. Les accords protocolaires deviennent ainsi matériau de construction, comme dans *Die glückliche Hand* qui est à la fois : document de l'expressionnisme orthodoxe et œuvre. Par la reprise, l'*ostinato* et les harmonies tenues, par l'accord thématique lapidaire des trombones<sup>1</sup> dans la dernière scène, *Die glückliche Hand* se réclame de l'architecture. Une telle architecture nie le psychologisme musical qui pourtant s'accomplit en elle. Par là, la musique n'est pas seulement, comme le texte, réactionnaire par rapport au stade de connaissance de l'expressionnisme, mais elle le dépasse en même temps. La catégorie d'« œuvre » comme œuvre achevée étant totalité et cohérence sans fissure, ne s'épuise pas dans cette

1. Mesures 214 sq., 248 et 252.

apparence que l'expressionnisme convainc de mensonge. Elle a elle-même un double caractère. Si l'œuvre se révèle au sujet isolé et entièrement aliéné comme imposture de l'harmonie, de la conciliation en soi et avec autrui, en même temps elle est l'instance qui remet à sa place la mauvaise individualité, complément de la mauvaise société. L'individualité prend-elle une attitude critique à l'égard de l'œuvre, celle-ci adopte la même attitude à l'égard de celle-là. La contingence de l'individualité s'élève-t-elle contre la loi sociale rejetée dont cette contingence provient elle-même, l'œuvre esquisse des schémas pour surmonter la contingence. Elle prend fait et cause pour la vérité de la société contre l'individu qui se rend compte de la non-vérité de cette société et qui est lui-même cette non-vérité. Est seul présent dans les œuvres ce qui surmonte pareillement l'étroitesse du sujet et celle de l'objet. Comme conciliation apparente, elles sont le reflet de la conciliation réelle. Dans la phase expressionniste, la musique avait congédié la prétention à la totalité. Encore la musique expressionniste était-elle restée « organique »<sup>1</sup>. Toujours langage, elle était demeurée subjective et psychologique. Cela la porte de nouveau à la totalité. L'expressionnisme n'a-t-il pas adopté une attitude assez radicale à l'égard de la superstition de l'organique, alors sa liquidation a dégagé une fois de plus l'idée de l'œuvre; l'héritage de l'expressionnisme échoit nécessairement en partage aux œuvres.

ORGANISATION TOTALE DES ÉLÉMENTS. Ce qui par la suite serait possible paraît illimité. Tous les principes restrictifs de sélection de la tonalité sont tombés. La musique traditionnelle devait s'en sortir avec un

1. Expressionnisme et surréalisme divergent dans leur attitude à l'égard de l'organique. Le « déchirement » de l'expressionnisme dérive de l'irrationalité organique. Il se mesure sur le geste subit et sur l'immobilité du corps. Son rythme imite l'alternance de la veille et du sommeil. L'irrationalité surréaliste présuppose — Paul Bekker a appelé une fois l'expressionnisme de Schönberg « musique physiologique » — la désagrégation de l'unité physiologique du corps; elle est

antiorganique et se rapporte à une chose morte. Elle supprime la frontière entre le corps et le monde des objets, pour convaincre la société de la chosification du corps. Sa forme est celle du montage complètement étranger à Schönberg. Mais à mesure que la subjectivité surréaliste se prive de son droit sur le monde des objets et, dans son accusation en reconnaissant la suprématie en la dénonçant, elle est d'autant mieux disposée à accepter la forme préétablie de ce monde.

nombre extrêmement réduit de combinaisons sonores, cela particulièrement dans le vertical. Il fallait qu'elle s'arrangeât pour atteindre le spécifique toujours à nouveau par des constellations du général, qui paradoxalement le présentent comme identique à l'unique. L'œuvre entier de Beethoven est l'exégèse de ce paradoxe. En revanche, aujourd'hui, les accords se moulent sur les exigences non interchangeable de leur utilisation concrète. Aucune convention n'interdit au compositeur la sonorité dont il a besoin ici et ici seulement. Aucune convention ne le contraint de se plier à l'ancienne généralité. Avec la libération du matériau, s'est en même temps accrue la possibilité de le dominer techniquement. Tout se passe, comme si la musique s'était arrachée à la dernière et présumée contrainte naturelle, qu'exerce sa matière, comme si elle était capable de dominer cette matière librement, consciemment et avec lucidité. Le compositeur s'est émancipé en même temps que les sons. Les différentes dimensions de la musique tonale de l'Occident — mélodie, harmonie, contrepoint, forme et orchestration — se sont développées historiquement dans une relative indépendance les unes par rapport aux autres, sans plan et dans cette mesure « instinctivement ». Même là où l'une est devenue fonction de l'autre, comme par exemple durant la période romantique la mélodie fut une fonction de l'harmonie, l'une n'est pas véritablement issue de l'autre, elles se sont plutôt assimilées réciproquement. La mélodie « paraphrasait » la fonction harmonique; l'harmonie se différenciait au service des valeurs mélodiques. Encore la libération elle-même de la mélodie de son vieux caractère d'accord parfait, par le lied romantique, reste-t-elle dans le cadre de la généralité harmonique. L'aveuglement avec lequel s'est accompli l'épanouissement des forces de production musicale, surtout depuis Beethoven, aboutissait à des disproportions. Chaque fois qu'un domaine isolé du matériau a été développé dans l'élan de l'histoire, toujours d'autres domaines restaient en arrière, en convainquant de leur mensonge, dans l'unité de l'œuvre, les parties plus avancées. Pendant la période roman-

tique, cela valait avant tout pour le contrepoint qui devenait un simple cadeau à la composition homophonique. Les choses en restent soit à la combinaison extérieure des thèmes pensés homophoniquement, soit à l'habillage purement décoratif du « choral » harmonique avec des pseudo-parties. En cela Wagner, Strauss et Reger se ressemblent. Mais en même temps tout contrepoint, suivant son sens propre, consiste dans la simultanéité de voix autonomes : l'oublie-t-il, il devient alors du mauvais contrepoint. Exemples frappants, les « trop bons » contrepoints du romantisme tardif. Ils sont conçus suivant les schémas harmoniques-mélodiques. Ils exercent leur action comme voix principale encore là où ils devraient agir comme simples figures de la texture des voix. Ainsi ils rendent indistinct le dessin des voix et désavouent la construction par une afféterie importunément mélodieuse. De telles disproportions ne se limitent pas au détail technique; elles deviennent des forces historiques du tout. Car à mesure que se développent les domaines particuliers du matériau, dont certains se fondent l'un dans l'autre — comme dans le romantisme, la sonorité instrumentale et la sonorité harmonique —, se dégage clairement l'idée de cette organisation rationnelle très poussée de tout le matériau musical, qui élimine de telles disproportions. Elle participait déjà à l'œuvre d'art intégrale de Wagner; c'est Schönberg qui en achève la réalisation. Dans sa musique, toutes les dimensions non seulement sont développées d'une manière égale, mais encore elles sont produites l'une à partir de l'autre, de telle façon qu'elles convergent. Déjà dans sa phase expressionniste, Schönberg avait la vague idée d'une telle convergence, comme par exemple dans le concept de *Klangfarbenmelodie*. Ce concept dit que le simple changement instrumental de timbre, les sons restant les mêmes, peut prendre une force de mélodie sans qu'il se produise une vraie mélodie au sens proprement traditionnel du terme. Plus tard l'on cherchera un dénominateur commun pour toutes les dimensions musicales : c'est là, l'origine de la technique dodécaphonique. Son apogée, c'est la volonté

d'abolir la contradiction, fondamentale dans la musique occidentale, entre la polyphonie de la fugue et l'homophonie de la sonate. C'est la formule employée par Webern qui se référait à son dernier *Quatuor* à cordes. On a voulu interpréter Schönberg comme une synthèse de Brahms et de Wagner. Dans ses dernières œuvres, la musique vise encore plus haut. Son alchimie aimerait marier Bach et Beethoven, dans son intime principe. C'est à quoi tend la restauration du contrepoint; mais elle échoue pourtant de nouveau dans l'utopie de cette synthèse. Le caractère spécifique du contrepoint — la relation avec un *cantus firmus* donné — devient caduc. En tout cas, chez Webern, les dernières œuvres de musique de chambre ne connaissent plus de contrepoint : leurs quelques sons sont les restes qu'a laissés juste encore la fusion entre l'horizontal et le vertical : en quelque sorte, les mémoriaux de la musique qui devient muette dans l'*indifférence*<sup>1</sup>.

**DÉVELOPPEMENT TOTAL.** C'est l'opposition à l'idée d'une organisation rationnelle très poussée de l'œuvre, à l'*indifférence* entre des dimensions du matériau, qui a rendu manifeste le caractère réactionnaire des procédés comme ceux de Stravinsky et de Hindemith : réactionnaire précisément au point de vue technique, sans d'abord tenir compte de la position sociale. Le *Musikantentum*, c'est manier avec dextérité un domaine dissocié du matériau, au lieu de soumettre par esprit de rigueur toutes les couches du matériau à la même loi. Cette dextérité, dans sa naïveté obstinée aujourd'hui, est devenue agressive. L'organisation intégrale de l'œuvre d'art, qui s'oppose à celle-ci et représente aujourd'hui sa seule objectivité possible, est le produit précisément de cette subjectivité que le savoir-faire musical dénonce en raison de son caractère « contingent ». Sans doute les conventions, aujourd'hui détruites, n'étaient-elles pas toujours si extérieures à la musique. Comme en elles se sont autrefois sédimen-

tées des expériences vivantes, ainsi elles ont rempli, tant bien que mal, une fonction : une fonction organisatrice. Mais c'est justement de cette fonction que les a déchargées la subjectivité esthétique autonome, qui aspire à organiser en liberté, à partir d'elle-même, l'œuvre d'art. Le passage de l'organisation musicale à la subjectivité autonome se réalise grâce au principe technique du développement. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le développement était une petite partie de la sonate. Le dynamisme et l'éclairage subjectif s'expérimentaient sur des thèmes que l'on établissait et ensuite acceptait comme des faits. Mais avec Beethoven, le développement, la réflexion subjective du thème, qui décide du sort de celui-ci, devient centre de la structure globale. Il justifie la forme, même là où celle-ci reste préétablie comme convention, en la créant spontanément encore une fois. Un moyen plus ancien y contribue, un moyen resté pour ainsi dire en arrière, et qui révèle ses possibilités latentes seulement dans une phase postérieure. Souvent, dans la musique, des résidus du passé sont charriés au-delà du stade technique atteint à un moment considéré. Le développement se souvient de la variation. Dans la musique prébeethovenienne, à de rares exceptions près, la variation figurait au nombre des procédés techniques les plus extérieurs, comme simple déguisement d'une matière maintenue identique. Or, en rapport avec le développement, elle sert à créer des relations universelles, concrètes et non-schématiques. La variation est rendue dynamique. Sans doute maintient-elle toujours comme identique le matériau de départ que Schönberg appelle « modèle ». Tout est « pareil ». Mais le sens de cette identité se réfléchit comme non-identité. La structure du matériau de départ est telle, que le conserver signifie en même temps le transformer. Car il n'est pas du tout en soi, mais seulement en vue de la possibilité du tout<sup>1</sup>. Être fidèle à l'exigence du thème signifie aussi transformer ce dernier profondément dans tous ses éléments. En vertu de cette non-identité de

1. A comprendre simultanément en deux sens : 1<sup>o</sup> non-différence; 2<sup>o</sup> indifférence; (N. des T.).

1. Cf. T. W. Adorno, *The Radio Symphony*, in *Radio Research 1941*, New York, 1941, *passim*.

l'identité, la musique parvient à une relation absolument nouvelle avec le temps où elle se déroule à un moment donné. Elle n'est plus indifférente à l'égard du temps, puisqu'elle ne se répète pas à son gré, mais se transforme continuellement. Encore ne tombe-t-elle pas non plus en proie au simple temps, car dans cette transformation elle se maintient identique à elle-même. Le concept de classique, dans la musique, est défini par cette relation paradoxale avec le temps. Toutefois, une telle relation implique à la fois la limitation du principe de développement. La musique est capable de conjurer et d'écarter la violence vide du temps, seulement aussi longtemps qu'une chose non subordonnée à ce développement, une « chose » musicale « en soi » lui est donnée *a priori*, pour ainsi dire au sens kantien. C'est pourquoi la variation devenant parties intégrantes des œuvres les plus valables de la période dite classique de Beethoven, telle l'*Héroïque*, se contente du développement de la sonate comme d'une « partie » et respecte exposition et reprise. Mais plus tard, pour la musique, le flux vide du temps devient cependant de plus en plus menaçant, cela justement en vertu de la prépondérance croissante de ces forces dynamiques de l'expression subjective, qui détruisent les résidus conventionnels. Les caractères subjectifs de l'expression se détachent du *continuum* temporel; ils ne sont plus maîtrisables. Pour faire face à cela, le développement fondé sur la variation s'étend sur toute la sonate dont la totalité problématique doit être reconstruite par le développement général. Déjà chez Brahms, le développement, en tant que travail thématique, a pris possession de la sonate comme totalité. La subjectivation et l'objectivation s'entrecroisent. La technique brahmsienne réunit les deux tendances, de même qu'elle contraint à s'unir intermezzo lyrique et composition académique. Dans le cadre de la tonalité, Brahms rejette dans une large mesure les formules et les résidus conventionnels et crée pour ainsi dire à chaque instant de nouveau l'unité de l'œuvre, librement. Par là, cependant, il se fait également l'avocat de l'économie universelle qui rejette tous

les moments contingents de la musique et développe encore la variété la plus riche, voire justement une telle variété, à partir d'un matériel conservé identique. Il n'y a plus rien qui ne soit thématique, rien que l'on ne puisse prendre pour la dérivation d'un élément identique, aussi latent qu'il soit. En relayant la tendance de Beethoven et de Brahms, Schönberg peut se dire l'héritier de la musique classique, dans un sens assez comparable à celui du rapport entre la dialectique matérialiste et Hegel. La force cognitive de la nouvelle musique se justifie pourtant par le fait qu'elle ne recourt pas au « grand passé bourgeois », au classicisme héroïque de la période révolutionnaire, mais s'assimile la différenciation romantique, techniquement et, par là, substantiellement. Le sujet de la nouvelle musique, sur qui elle rédige procès-verbal, c'est le sujet réel, esseulé, émancipé, de la dernière période bourgeoise. Cette subjectivité réelle et le matériau qu'elle a intégralement structuré donnent à Schönberg le canon de l'objectivation esthétique. Et c'est sur ce canon que se mesure sa profondeur. Chez Beethoven puis chez Brahms, l'unité du travail motivique-thématique s'obtenait par une sorte de balance entre le dynamisme subjectif et le langage traditionnel, « tonal ». Une manipulation subjective amène le langage conventionnel à parler une nouvelle fois, sans le modifier substantiellement en tant que langage. La transformation du langage s'est réalisée dans la ligne du romantisme wagnérien au détriment de l'objectivité et de la validité de la musique même. Elle a scindé l'unité motivique-thématique en *lieder* et l'a remplacée ensuite par le leitmotiv et le programme. Schönberg a été le premier à déceler les principes d'une unité et d'une économie universelles dans un matériau à la manière wagnérienne subjectif, émancipé et nouveau. Ses œuvres apportent la preuve que plus on s'attache avec esprit de suite au nominalisme du langage musical inauguré par Wagner, plus parfaitement ce langage se laisse dominer par la raison et cela en vertu de tendances qui lui sont inhérentes et non par un goût et un tact conciliateurs. Cela se constate le mieux dans le rapport entre

harmonie et polyphonie. La polyphonie est le moyen adéquat à l'organisation de la musique émancipée. Dans l'ère de l'homophonie, les conventions harmoniques assumaient l'organisation<sup>1</sup>. Une fois, en même temps que la tonalité, celles-là disparues, chaque note qui entre seulement dans la formation d'un accord reste d'abord contingente aussi longtemps qu'elle ne se justifie pas par le discours de la conduite des voix, donc polyphoniquement. Pour compenser le fait que la tonalité perd de sa capacité d'engendrer des formes et se fige en formules, le dernier Beethoven, Brahms et, dans un certain sens, aussi Wagner ont fait appel à la polyphonie. Schönberg enfin ne maintient plus le principe de la polyphonie comme hétéronome à l'harmonie libérée, et comme principe qu'il faut d'abord concilier à chaque fois avec celle-ci; il le dévoile comme essence de l'harmonie émancipée même. L'accord singulier représentant, comme véhicule de l'expression, l'antipode de l'objectivité polyphonique dans la tradition classique-romantique, est reconnu dans sa propre polyphonie. Le moyen d'y parvenir n'est que le moyen extrême de la subjectivation romantique : la dissonance. Plus un accord est dissonant, plus il renferme en soi de sons différents les uns des autres et efficaces dans leur différence, et plus il est « polyphonique », et plus — comme l'a montré une fois Erwin Stein — chaque son acquiert déjà dans la simultanéité harmonique le caractère d'une « voix ». Il semble que la prédominance de la dissonance détruit les rapports rationnels, « logiques » à l'intérieur de la tonalité, c'est-à-dire les rapports simples d'accords parfaits. Toutefois la dissonance est plus rationnelle que la consonance dans la mesure où elle met en relief d'une manière articulée la relation, aussi complexe qu'elle soit, des sons contenus

1. Les harmonies parfaites sont à comparer aux expressions de circonstance du langage et encore plus à l'argent dans l'économie. Leur caractère abstrait les rend capables d'intervenir partout en médiatrices, et leur crise est profondément liée, dans la phase présente, à la crise de toutes les fonctions de médiation. L'allégorie dramatico-musi-

cale de Berg y fait allusion. Dans *Wozzeck* et dans *Lulu*, l'accord parfait du *do* majeur apparaît, dans des passages par ailleurs détachés de la tonalité, chaque fois qu'il est question d'argent. C'est un effet de patente banalité et de suranné. La menue monnaie du *do* majeur est dénoncée comme fausse.

en elle, au lieu d'en acquérir l'unité par la destruction de ses détails, soit par une sonorité « homogène ». La dissonance et les catégories apparentées, composantes des mélodies par intervalles « dissonants », sont toutefois les véritables véhicules du caractère protocolaire de l'expression. L'impulsion subjective, l'exigence d'une manifestation de soi authentique et directe devient ainsi l'*organon* technique de l'œuvre objective. Inversement, c'est encore cette rationalité et uniformisation du matériau, qui en premier lieu rend le matériau asservi entièrement malléable à la subjectivité. Dans la musique où chaque son particulier est déterminé de façon transparente par la construction de l'ensemble, disparaît la différence entre l'essentiel et l'accidentel. Dans tous ses moments, une telle musique est également proche du centre. Par là perdent leur sens les conventions formelles qui avaient réglé autrefois proximité et éloignement du centre. Il n'y a plus de transition inessentielle entre les éléments essentiels, les « thèmes »; par conséquent plus aucun thème ni « développement » au sens strict. Cela, on l'avait déjà remarqué dans les œuvres de la tonalité suspendue. « Dans la musique instrumentale du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut suivre partout la tendance à développer la forme musicale au moyen du travail symphonique. Beethoven a été le premier à créer, à l'aide de petits motifs, des amplifications puissantes qui se bâtissent uniformément sur un motif générateur, stimulant de l'idée. Le principe de contraste, qui domine tout art, entre dans ses droits, seulement quand l'action de l'idée du générateur a cessé. Avant Beethoven, la symphonie n'est pas encore une construction aussi unie. Les thèmes de Mozart, par exemple, renferment en eux souvent le principe d'opposition; il y a chez lui des antécédents denses et des conséquents dilués. Schönberg emploie... à nouveau ce principe d'action directe du contraste, du rapprochement des oppositions pendant le déroulement d'un thème<sup>1</sup>. » Ce procédé de construire les thèmes provient

1. Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig 1921, pp. 117 sq.

du caractère protocolaire de la musique. Les éléments du discours musical, pareils à des émotions, sont mis, sans liaison, côte à côte, d'abord comme chocs et puis comme figures de contraste. On ne croit plus que le *continuum* du temps vécu ait la force d'organiser des événements musicaux et, en tant que leur unité, de leur conférer un sens. Mais une telle discontinuité tue la dynamique musicale à laquelle elle doit sa propre existence. Une fois encore la musique arrive à dominer le temps : cependant non plus en se faisant donner de celui-ci sa plénitude, mais en le niant, grâce à la construction omniprésente, par le figement de tous les éléments musicaux. Nulle part ailleurs, on ne trouve preuve plus manifeste de la complicité entre la musique légère et la musique avancée. Le dernier Schönberg partage avec le jazz, et du reste aussi avec Stravinsky, la dissociation du temps musical<sup>1</sup>. La musique trace l'image d'un état du monde qui, pour le bien ou pour le mal, ignore l'histoire.

**IDÉE DE LA TECHNIQUE DODÉCAPHONIQUE.** Le renversement de la dynamique musicale en statique — dynamique de la structure musicale, non simple changement d'intensités qui naturellement continuent à comporter *crescendo* et *decrescendo* — explique le caractère de système curieusement rigide, que la composition de Schönberg, en vertu de la technique dodécaphonique, a acquis dans sa phase avancée. La variation, instrument du dynamisme dans la composition, devient totale. Par là elle destitue le dynamisme. Le phénomène musical ne se présente plus comme étant lui-même en développement. Le travail thématique devient simple travail préliminaire du compositeur. La variation n'apparaît même plus comme telle; tout est variation et rien n'est variation. Le procédé de la variation est ramené au matériau, et le préforme avant que ne commence vraiment la composition. C'est à cela que Schönberg fait allusion quand il appelle la structure

1. Cf. T. W. Adorno, compte rendu sur *American Jazz Music* de Wilder Hobson et sur *Jazz Hot and Hybrid* de Winthrop Sargeant, in *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. IX, 1941, n° 1, p. 173.

dodécaphonique de ses dernières œuvres, son « affaire privée ». La musique devient le résultat des processus auxquels était soumis son matériau, et qu'elle ne permet pas d'apercevoir. C'est ainsi qu'elle devient statique<sup>1</sup>. Il ne faut pas comprendre à faux la technique dodécaphonique comme une « technique de composition », comme par exemple celle de l'impressionnisme. Toutes les tentatives de l'utiliser comme telle mènent à l'absurde. Elle est comparable à une manière de disposer les couleurs sur la palette, plutôt qu'à l'exécution du travail pictural. En vérité, la composition commence seulement lorsque la disposition des douze sons est terminée. C'est pourquoi; le dodécaphonisme n'a pas facilité la composition, mais au contraire l'a rendue plus difficile. Elle exige que l'on fasse dériver chaque morceau, soit mouvement particulier, soit œuvre entière en plusieurs mouvements, d'une « figure de base » ou « série ». Par là, on comprend une répartition à chaque fois déterminée des douze sons disponibles dans le système tempéré, telle celle-ci : *ut dièse - la - si - sol - la bémol - fa dièse - si bémol - ré - mi - mi bémol - ut - fa*, qui est la série de la première composition dodécaphonique qu'a publiée Schönberg. Chaque son de la composition entière est déterminé par cette « série » : il n'y a plus de note « libre ». Mais cela signifie seulement dans quelques cas, et assez élémentaires, comme on en rencontre aux premiers temps du dodécaphonisme, que tout le long du morceau on utilise cette série toujours dans le même ordre, selon des dispositions et des rythmes variés. Un tel procédé a été élaboré, indépendamment de Schönberg, par le compositeur autrichien Mathias Hauer, et les résultats en sont d'une affligeante pauvreté<sup>2</sup>. En revanche, Schönberg intègre radicalement au

1. Par sa propension à dissimuler le travail dans le phénomène, Schönberg porte à l'extrême une vieille tendance de toute la musique bourgeoise. (Cf. T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*, traduction à paraître chez Gallimard.)

2. Ce n'est guère un hasard que les techniques mathématiques de la musique soient nées à Vienne tout comme le positivisme logique. Le goût pour les jeux de nombres est aussi caractéristique des intellectuels viennois que jouer aux échecs dans les cafés. Il a des causes sociales. En Autriche, les forces intellectuelles de production s'étaient élevées au niveau de la technique du capitalisme au stade avancé laissant en arrière les forces matérielles. C'est précisément pourquoi le calcul qui dispose des choses était devenu le rêve de l'intellectuel viennois. S'il voulait participer à la production, il devait se chercher une situation dans

matériau dodécaphonique les techniques classiques et, dans une mesure encore plus grande, les techniques archaïques de la variation. Le plus souvent, il utilise la série en quatre formes : série originale, son renversement, donc en remplaçant chaque intervalle de la série par celui de la direction opposée (à l'instar de la « fugue renversée » comme, par exemple, celle en *sol* majeur du premier volume du *Clavecin bien tempéré*); son rétrograde, dans le sens de l'ancienne pratique contrapuntique, de telle manière que la série commence par la dernière note pour se terminer avec la première; et rétrograde de son renversement. Ces quatre formes peuvent à leur tour se transposer sur tous les douze sons initiaux de la gamme chromatique, de façon que la série se prête à une composition en quarante-huit formes diverses. En outre, par un groupement symétrique de certains sons, on peut former à partir de la série des « dérivations » qui donnent des séries nouvelles et autonomes mais se rapportent cependant toujours à la série originale. Berg a employé largement ce procédé dans *Lulu*. Inversement, pour conférer une plus grande densité aux relations entre les sons, on peut subdiviser la série en cellules, de leur côté apparentées entre elles. Enfin, par analogie avec la double et triple fugue, une composition peut utiliser comme matière première deux ou plusieurs séries, au lieu de se baser sur une seule (*Troisième quatuor* op. 30 de Schönberg). La série ne se présente point seulement dans l'horizontal, mais aussi verticalement, et chaque son de la composition, sans aucune exception, acquiert une signification par la place qui lui revient dans le déroulement de la série ou d'une de ses dérivées. Ainsi s'abolit la différence entre mélodie et harmonie. Dans les cas simples, on distribue la série verticalement et horizontalement, de façon que, lorsque les douze sons sont épuisés, on la répète ou on la remplace par une de ses dérivées. Dans des cas plus compliqués, on emploie la série elle-même de façon

contrapuntique, donc simultanément en diverses formes ou transpositions. Chez Schönberg, en règle générale, les compositions de style plutôt simple, comme la *Musique d'accompagnement pour une scène de film*, sont aussi du point de vue dodécaphonique plus simples que les compositions plus complexes. Ainsi les *Variations* pour orchestre sont inépuisables aussi dans leurs combinaisons sérielles. Dodécaphoniquement, les positions d'octave sont « libres » : si la deuxième note de la série fondamentale de la valse op. 23, le *la*, fait son apparition une sixte mineure au-dessus ou une tierce majeure au-dessous du *ut* dièse, cela dépend uniquement de l'exigence de la composition. En principe, est laissée libre la structuration rythmique aussi, depuis le motif jusqu'à la forme globale. Les règles ne sont pas conçues arbitrairement. Ce sont des configurations de la contrainte historique, réfléchies dans le matériau, et en même temps, des schémas d'adaptation à cette contrainte. En elles, la conscience entreprend d'épurer la musique des résidus de l'organique caduc. Cruellement elles combattent l'apparence musicale. Mais encore les plus audacieuses manipulations dodécaphoniques sont déterminées par le stade technique du matériau. Cela ne vaut pas seulement pour le principe de la variation intégrale du tout, mais aussi pour la matière microcosmique elle-même de la musique dodécaphonique, la série. Celle-ci rationalise ce que ressent tout compositeur scrupuleux : l'intolérance à l'égard du retour prématuré de la même note, à moins qu'elle ne soit immédiatement réitérée. L'interdiction contrapuntique d'un double point culminant et le sentiment de faiblesse dans la basse de la composition harmonique, lorsqu'elle retrouve trop vite la même note, attestent cette expérience. Mais la série devient de plus en plus insistante, une fois que disparaît le schéma de la tonalité, qui légitimait la prépondérance de certains sons particuliers sur d'autres. Qui conque a manié la libre atonalité connaît le pouvoir déviateur d'une note de basse ou de mélodie qui reparait avant que toutes les autres n'aient fait également leur apparition. Elle menace d'interrompre le flux

l'industrie du Reich. Restait-il dans sa patrie, il devenait médecin, juriste ou s'adonnait au jeu des nombres, comme

à des fantasmes du pouvoir de l'argent. L'intellectuel viennois — *bitte schön!* — veut le prouver à lui-même et à autrui.

mélodique-harmonique. La technique statique du dodécaphonisme réalise l'intolérance du dynamisme musical à l'égard du retour impuissant de l'identique. Elle la sanctifie. Devient tabou le son qui revient prématurément, aussi bien que le son « libre », fortuit par rapport au tout.

DOMINATION MUSICALE SUR LA NATURE. Il en découle un système de domination sur la nature dans la musique, qui répond à une nostalgie du temps primitif de la bourgeoisie : « s'emparer » par l'organisation de tout ce qui sonne, et dissoudre le caractère magique de la musique dans la rationalité humaine. Luther appelle Josquin, mort en 1521, « le maître des notes musicales; elles ont dû faire ce qu'il voulait, tandis que les autres maîtres doivent faire ce que les notes veulent <sup>1</sup> ». Disposer consciemment du matériau naturel est à la fois : émancipation de l'homme de la contrainte naturelle dans la musique, et soumission de la nature aux fins humaines. Selon la philosophie de l'histoire de Spengler, réapparaît, à la fin de l'époque bourgeoise, le principe de l'autorité pure, qui l'a inaugurée. Spengler, par affinité élective, a le sens de la violence inhérente à toute maîtrise et de la relation entre le droit de disposer en esthétique et le même droit en politique : « Les moyens des temps présents seront longtemps encore les moyens parlementaires : élections et presse. On peut en penser ce que l'on veut, les respecter ou les mépriser, mais il faut les dominer. Bach et Mozart dominaient les moyens musicaux de leur temps. C'est la marque distinctive de toute maîtrise. Il n'en va pas autrement dans l'art de gouverner <sup>2</sup>. » Spengler prédit-il que la science avancée de l'Occident « aura tous les traits du grand art du contrepoint »; appelle-t-il « la musique infinitésimale de l'espace cosmique illimité » « nostalgie profonde » de la civilisation occidentale <sup>3</sup>, alors la technique dodécaphonique, rétro-

1. Cité d'après Richard Batka, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Stuttgart, vol. I, p. 191.

2. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München 1922, vol. II, pp. 558 sq.

3. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München 1922, vol. I, pp. 614 sq.

grade en elle-même et infinie dans son immobilité anhistorique, semble plus proche de cet idéal que Spengler et aussi Schönberg n'auront voulu l'admettre <sup>1</sup>. Proche pourtant aussi de l'idéal de la maîtrise comme domination, dont l'infinité consiste tout compte fait dans la disparition de toute hétéronomie qui ne s'intégrerait pas à son *continuum*. L'infinité, c'est l'identité pure. Mais c'est le côté oppressif de la domination sur la nature qui, en se renversant, se tourne contre l'autonomie subjective et la liberté, au nom desquelles s'exerçait la domination sur la nature. Le jeu arithmétique de la technique dodécaphonique et la contrainte qu'il exerce rappelle l'astrologie, et ce n'est certes pas simple bizarrerie si beaucoup de ses adeptes sont tombés en proie à celle-ci <sup>2</sup>. 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. La légalité dans laquelle elle s'accomplit est en même temps simplement infligée au matériau et elle le détermine sans que cette détermination soit au service d'un sens. L'exactitude d'un calcul qui « tombe juste » se substitue à ce qui, pour l'art traditionnel, s'appelait « idée » et qui assurément dans le romantisme tardif dégénéra en idéologie, en affirmation d'une substantialité métaphysique résultant du fait que la musique se mêle, par les sujets, de façon grossière, des dernières choses, sans que celles-ci soient présentées dans la confi-

1. Une des caractéristiques les plus frappantes du style tardif de Schönberg, c'est qu'il n'admet plus de conclusions. De toute manière, dans une perspective harmonique, déjà depuis la dissolution de la tonalité, il n'y avait plus de formules de conclusion. Désormais elles sont éliminées aussi du rythme. La fin tombe toujours plus souvent sur un temps faible. Elle devient interruption.

2. La musique est l'ennemie du destin. Depuis les temps les plus reculés, on lui a attribué la force de s'opposer à la mythologie, aussi bien dans l'image d'Orphée, que dans la doctrine musicale des Chinois. C'est seulement depuis Wagner que la musique a imité le destin. Comme un joueur, le compositeur dodécaphonique doit attendre le numéro qui sort

et se réjouir, si c'en est un qui donne un sens musical. Berg a parlé expressément de la joie qu'on éprouve si par hasard la série donne des rapports tonaux. Le caractère ludique devenant ainsi plus accusé, le dodécaphonisme entre une fois de plus en contact avec la musique de masse. Les premières danses dodécaphoniques de Schönberg ont ce caractère, et Berg en a été choqué à l'époque où l'on inventait la nouvelle technique. Walter Benjamin a insisté sur la différence entre l'apparence et le jeu et signalé le dépassement de l'apparence. La technique dodécaphonique aussi rejette l'apparence, le superflu. Mais dans le jeu réapparaît avec la série encore plus cette même mythologie que l'on avait chassée comme apparence.

guration pure de l'œuvre. La musique de Schönberg amalgame secrètement un élément de ce positivisme qui est essentiel chez son adversaire, Stravinsky. Son entreprise consistait à rendre la musique disponible à une expression protocolaire, et par conséquent Schönberg en a extirpé le « sens », dans la mesure où celui-ci, comme dans la tradition du classicisme viennois, prétendait résider dans le seul contexte de la facture. La facture comme telle doit être exacte, au lieu d'être emplie de sens. Le problème que donc la musique dodécaphonique pose au compositeur n'est pas : comment peut être organisé un sens musical, mais plutôt : comment l'organisation peut-elle acquérir un sens. Et ce que Schönberg a produit depuis vingt-cinq ans représente des tentatives progressives pour résoudre ce problème. Finalement, il introduit l'intention, avec presque la violence fragmentaire de la représentation allégorique, dans quelque chose de vide jusqu'à ses intimes cellules. Mais le côté dominateur de ce geste de la dernière époque répond à la nature originellement despotique du système même. L'exactitude dodécaphonique, en se débarrassant, comme d'une illusion, de tout sens étant en soi dans la chose musicale, traite la musique suivant le schéma du destin. Mais domination sur la nature et destin sont inséparables. Il se peut que le concept de destin se modèle sur l'expérience de l'autorité, issue de l'hégémonie de la nature sur l'homme. Ce qui est là, est plus fort. De là, les hommes ont appris à être eux-mêmes plus forts et à dominer la nature; dans un tel processus, le destin forcément s'est reproduit en se développant pas à pas. Forcément, puisque chaque pas lui est prescrit par la vieille prépondérance de la nature. Le destin, c'est la domination portée à l'abstraction pure, et le degré de destruction est le même que le degré d'autorité, le destin, c'est la calamité.

**RENVERSEMENT EN NON-LIBERTÉ.** La musique, tombée en proie à la dialectique de l'histoire, participe à cette dialectique. La technique dodécaphonique est

vraiment son destin. Elle asservit la musique en la libérant. Le sujet règne sur la musique par un système rationnel, pour succomber lui-même à ce système. Comme dans la technique dodécaphonique, la composition proprement dite, c'est-à-dire la productivité de la variation, fut repoussée dans le matériau, il en va de même pour la liberté tout entière du compositeur en général. Alors qu'elle se réalise en disposant du matériau à sa guise, elle en devient une détermination qui, aliénée, s'oppose au sujet, et le soumet à sa propre contrainte. La fantaisie du compositeur a-t-elle totalement soumis le matériau à la volonté constructive, alors le matériau constructif paralyse la fantaisie. Du sujet expressionniste ne demeure que la sujétion néo-objectiviste à la technique. Le sujet nie sa propre spontanéité en projetant sur le matériau historique les expériences rationnelles qu'il faisait dans la confrontation avec celui-ci. Les opérations, qui brisèrent l'aveugle despotisme du matériau sonore, deviennent, par un système de règles, aveugle seconde nature. Le sujet se subordonne à celle-ci et cherche protection, sécurité en désespérant de pouvoir, à lui seul, donner un contenu à la musique. Le précepte wagnérien exigeant d'établir les règles soi-même pour les suivre ensuite, dévoile son caractère fatal. Nulle règle ne s'avère plus répressive que celle que l'on s'est donnée soi-même. Son origine subjective devient contingence d'une thèse arbitraire, aussitôt qu'elle s'oppose positivement au sujet, comme ordre régulateur. La violence que la musique de masse inflige aux hommes, subsiste encore à son antipode social, c'est-à-dire dans la musique qui se soustrait aux hommes. Certes, il n'y a aucune règle dodécaphonique qui ne résulte nécessairement de l'expérience de la composition, à savoir de la clarification progressive du matériau naturel de la musique. Mais cette expérience avait un caractère de défense s'appuyant sur la sensibilité subjective; celle-ci exige qu'aucun son ne revienne avant que la musique n'ait épuisé tous les autres; qu'aucune note ne se fasse entendre, qui ne remplisse sa fonction motivique dans la construction de l'ensemble; qu'au-

cune harmonie ne s'emploie, qui ne se justifie clairement à l'endroit correspondant. La vérité de tous ces *desiderata* repose sur leur confrontation constante avec la configuration concrète de la musique, où ils sont appliqués. Ils indiquent de quoi il faut se garder, mais non comment faire. Le malheur arrive, aussitôt qu'on les érige en normes et qu'on les dispense de cette confrontation. Le contenu de la norme est identique à celui de l'expérience spontanée. En vertu de son objectivation cependant, il tourne en absurdité. Ce que l'oreille attentive a une fois trouvé, on le pervertit en système imaginé, sur lequel devraient abstraitement se régler les critères du juste et du faux en musique. C'est pourquoi — et justement en Amérique, où font défaut les expériences fondamentales de la musique dodécaphonique — tant de jeunes musiciens sont tout disposés à écrire dans le « système dodécaphonique »; d'où aussi la joie d'avoir trouvé un surrogat de la tonalité, comme si l'on ne pouvait même pas esthétiquement supporter la liberté et qu'il fallût lui substituer d'emblée une nouvelle sujétion. La rationalité totale de la musique, c'est sa totale organisation. Par l'organisation, la musique, libérée, voudrait rétablir la totalité perdue, la nécessité perdue d'un Beethoven. Mais cela ne peut lui réussir qu'au prix de sa propre liberté, et c'est pourquoi elle échoue. Beethoven reproduisait le sens de la tonalité depuis la liberté subjective. Le nouvel ordre de la technique dodécaphonique efface virtuellement le sujet. Les pièces privilégiées du dernier Schönberg sont obtenues contre la technique des douze sons aussi bien que grâce à elle. Grâce à elle : puisque la musique a été mise à même de se comporter avec cette froideur et cette dureté qui seules lui siéent après le déclin. Contre la technique des douze sons : puisque l'esprit qui l'a imaginée reste assez maître de lui-même pour encore à chaque fois passer à travers sa tessiture de tringles, de vis et de charnières, en les faisant resplendir, comme s'il était prêt finalement à détruire dans la catastrophe l'œuvre d'art technique. Mais l'échec de cette dernière est échec non seulement devant l'idéal esthétique, il

l'est dans la technique même. Le radicalisme par quoi l'œuvre technique détruit l'apparence esthétique finit par livrer à l'apparence l'œuvre d'art technique. La musique dodécaphonique a un aspect de *streamline*. Dans la réalité, la technique doit servir des fins qui se trouvent au-delà de sa propre contexture. Ici où de telles fins font défaut, elle devient fin en elle-même, en substituant à l'unité substantielle de l'œuvre d'art, l'unité d'un calcul qui « tombe juste ». C'est à un tel glissement du centre de gravité, qu'il faut attribuer le fait que le caractère fétichiste de la musique de masse s'est emparé aussi de la production avancée et « critique ». Malgré une méthode qui rend justice aux exigences du matériau, on ne peut pas entièrement méconnaître une lointaine parenté avec ces mises en scène qui emploient sans cesse toutes sortes de machines, voire se rapprochent, tendancieusement, de la machine même, sans que celle-ci remplisse encore une fonction : elle subsiste seulement encore comme allégorie de l'« époque technique ». Toute la nouvelle objectivité est secrètement menacée de tomber en proie à ce qu'elle combat le plus furieusement : à l'ornement. Les fauteuils-club aérodynamiques, inventés par des décorateurs charlatans, ne font que proclamer sur le marché ce qui déjà depuis longtemps s'est emparé, au-dedans, de la solitude, du dodécaphonisme et de la peinture constructiviste, et s'en est emparé de toute nécessité. Du fait que l'apparence dans l'œuvre d'art se meurt, comme cela s'annonce dans la lutte contre l'ornement, la position de l'œuvre d'art en général commence à devenir intenable. Tout ce qui, en elle, n'a pas de fonction déterminée — et par là tout ce qui transcende la loi de sa simple existence — lui est enlevé, alors que sa propre fonction consiste justement à surmonter la simple existence. Ainsi, *summum jus* devient *summa injuria*; l'œuvre d'art entièrement fonctionnelle est complètement dépourvue de fonction. Et puisqu'elle ne peut tout de même pas être réalité, l'élimination de tout caractère d'apparence ne fait que ressortir de façon plus flagrante le caractère d'apparence de son existence.

Le processus est inévitable. C'est la cohésion propre de l'œuvre d'art qui exige la dissolution de ses caractères d'apparence. Mais le processus de cette dissolution qu'exige le sens du tout, prive ce tout de sens. L'œuvre d'art intégrale, c'est l'absurdité absolue. Selon la conception courante, Schönberg et Stravinsky sont diamétralement opposés l'un à l'autre. En effet, les masques de Stravinsky et les constructions de Schönberg n'ont au premier coup d'œil que peu de ressemblance. Mais l'on pourrait bien s'imaginer qu'un jour n'apparaîtront pas aussi différents qu'ils veulent paraître aujourd'hui, les accords tonaux aliénés et habilement montés de Stravinsky, d'un côté, et de l'autre, la succession de sons sériels, dont les fils de liaison sont coupés comme par une injonction émanant du système. Ils désignent plutôt des degrés différents de rigueur dans l'identique. Ils ont en commun, en vertu de leur maîtrise sur l'atomisé, l'exigence de l'obligatoire. Pour tous les deux, l'aporie de la subjectivité impuissante devient la seule issue possible et prend l'aspect d'une norme non ratifiée mais pourtant impérative. Chez tous les deux, certes, à des niveaux de configuration tout différents et avec une capacité inégale de réalisation, l'objectivité se pose subjectivement. Chez tous les deux, la musique menace de se figer dans l'espace. Chez tous les deux, le tout prédétermine chaque élément musical, et il n'y a plus de véritable interaction entre le tout et la partie. La maîtrise qui dispose du tout dissipe la spontanéité du détail.

MÉLOS DODÉCAPHONIQUE ET RYTHME. On peut constater l'échec de l'œuvre d'art technique à toutes les dimensions de la composition. L'asservissement de la musique, dû à sa libération totale la haussant à une domination illimitée sur le matériau de la nature, est universel. Cela se vérifie en premier lieu dans la définition de la série de base par les douze sons de la gamme chromatique. On ne voit pas pourquoi une telle « figure » de base doit contenir tous les douze sons sans en omettre un seul, et pourquoi seulement les douze sons sans

qu'aucun d'eux ne réapparaisse plus souvent. En réalité, dans la *Sérénade*, où le principe de la série se précise, Schönberg travaillait aussi avec des séries de base de moins de douze sons. Qu'il emploie plus tard sans exception tous les douze sons, a sa raison. Il convient, s'il faut restreindre toute la pièce aux intervalles de la série de base, de donner à celle-ci une ampleur telle que l'espace sonore soit le moins rétréci possible et qu'un grand nombre de combinaisons puissent se réaliser. Mais le fait que la série n'emploie pas plus de douze sons est vraisemblablement dû à l'effort de ne donner à aucun son, par une répétition fréquente, quelque prépondérance qui pourrait en faire un « son fondamental » et évoquer des rapports tonaux. Même si toutefois la tendance mène toujours au nombre douze, qu'il soit obligatoire, on ne peut pas le prouver d'une façon convaincante. L'hypostase du nombre est complice des difficultés où s'embourbe la technique dodécaphonique. Il est vrai, c'est grâce à elle que la mélodie s'est libérée non seulement de la prépondérance du son particulier, mais aussi de la fausse contrainte naturelle qu'exerce la sensible, la cadence automatisée. Dans l'hégémonie de la seconde mineure et de ses intervalles dérivés comme la septième majeure et la neuvième mineure, la libre atonalité avait conservé le facteur chromatique et implicitement celui de la dissonance. Désormais, ces intervalles n'ont plus aucune priorité sur les autres sauf si le compositeur désire l'établir rétrospectivement par la construction de la série. La forme mélodique elle-même adopte une légalité qu'elle n'avait guère dans la musique traditionnelle et qu'elle avait dû emprunter d'abord en paraphrasant l'harmonie propre à celle-ci. Maintenant la mélodie — à condition de coïncider avec la série, comme c'est le cas dans la plupart des thèmes schönbergiens — se rétrécit d'autant plus parfaitement qu'elle s'approche davantage de la fin de la série. Avec chaque nouvelle note, se réduit le choix des sons restants et, arrivé à la dernière, il n'y a plus aucun choix. La contrainte est ici évidente. Ce n'est pas seulement le calcul qui l'exerce, l'oreille y parti-

cipe spontanément, mais c'est une contrainte paralysante, en même temps. La mélodie est étriquée de par sa fermeture. On pourrait dire avec quelque outrance que chaque thème dodécaphonique a quelque chose du thème du rondo, du refrain. Il est significatif que dans ses compositions dodécaphoniques, Schönberg cite volontiers, littéralement ou selon l'esprit, l'antique et statique forme du rondo et utilise une sorte de caractère *alla breve*, apparenté au rondo et d'une innocence voulue. La mélodie est trop achevée; l'élan du rythme peut vaincre sans doute la force conclusivo du douzième son, mais la gravitation des intervalles eux-mêmes ne peut guère le faire. En se souvenant de la tradition du rondo, on supprime tout hiatus dans le flux immuable qui est coupé. Schönberg a indiqué que la théorie traditionnelle de la composition ne traite au fond que des expositions et des conclusions mais jamais la logique de la continuation. La mélodie dodécaphonique a le même défaut. Chacune de ses continuations présente quelque chose d'arbitraire. Pour se rendre compte de la détresse de la continuation, il suffit de comparer, au début du *Quatrième quatuor* à cordes de Schönberg, la continuation du thème principal par son renversement (mesure 6, deuxième violon) et son rétrograde (mesure 10, premier violon) avec la première entrée du thème, clairement profilée. Elle suggère que la série dodécaphonique, une fois terminée, ne veut absolument plus avancer d'elle-même et qu'elle est comme poussée par des manipulations extérieures. La détresse de la continuation est d'autant plus grande, que celle-ci renvoie elle-même à la série initiale qui s'est épuisée comme telle et, presque toujours, ne coïncide réellement avec le thème formé à partir d'elle que lors de sa première apparition. Simple dérivation, la continuation désavoue l'inévitable exigence de la musique dodécaphonique : être dans tous ses moments également proche du centre. Dans la majorité des compositions dodécaphoniques existantes, la continuation est aussi nettement inférieure par rapport à la *thésis* de la figure de base que, dans la musique

romantique tardive, la conséquence par rapport à l'idée thématique<sup>1</sup>. Cependant, la contrainte sérielle entraîne un malheur bien plus grave. La stéréotypie s'empare du mélôs<sup>2</sup>. La véritable qualité d'une mélodie s'évalue d'après la mesure où l'on réussit à transposer dans le temps, la relation quasi spatiale des intervalles. Cette relation, la technique dodécaphonique la détruit en profondeur. Temps et intervalle divergent. Tous les rapports d'intervalles se déterminent une fois pour toutes par la série de base et ses dérivées. Rien de nouveau dans le déroulement des intervalles, et l'omniprésence de la série rend celle-ci incapable de constituer

1. Il faut en chercher la raison dans l'incompatibilité entre la mélodie plastique du lied, que visent les romantiques comme sœau du subjectivisme, et l'idée beethovenienne, « classique », de la forme intégrale. Chez Brahms, qui anticipe sur Schönberg dans toutes les questions de construction dépassant le matériau harmonique, est tangible ce qui se révélera plus tard comme écart entre exposition et continuation : la brisure entre le thème et l'immédiate conséquence qu'il faut en tirer. Le commencement du *Quintette* à cordes en *fa* majeur en est un exemple patent. On a inventé le concept d'« idée thématique » pour séparer le thème en tant que ψυχή de la conséquence en tant que νόσος. L'idée thématique n'est pas une catégorie psychologique, ni un fait de l'« inspiration », mais un moment du processus dialectique, qui se produit dans la forme musicale. Elle marque l'élément irréductiblement subjectif de ce processus et, dans cette indissolubilité, l'aspect de la musique comme être, tandis que l'« élaboration thématique » représente le devenir et l'objectivité qui naturellement contient en elle ce moment subjectif comme moment moteur, de même qu'inversement le moment subjectif en tant qu'être possédé objectivement. Depuis le romantisme, la musique consiste dans l'opposition de ces moments entre eux et dans leur synthèse. Pourtant ils se dérobent, semble-t-il, à cette fusion, de même que le concept bourgeois d'individu s'oppose vivement à la totalité du processus social. L'incohésion du thème et de ses modifications pendant le développement, serait la copie d'une telle permanence du conflit social. Il faut pourtant que la composition s'en tienne fermement à l'« idée thématique », si elle ne veut pas annuler le moment subjectif et faire d'elle-même l'image d'une intégration mortelle. Même si le génie de Beethoven a magnifiquement renoncé à l'idée thématique, déjà de son temps incomparablement développée par les maîtres du romantisme à son début,

inversement Schönberg s'en est pourtant tenu à l'idée et à la plasticité thématiques là où cette dernière était devenue depuis longtemps incompatible avec la construction formelle. Cette construction formelle, Schönberg l'a entreprise en portant la contradiction à l'extrême, et non par une conciliation savoureuse.

2. Il ne faut nullement attribuer ce phénomène à un affaiblissement de la force créatrice de l'individu, mais à la forte pesanteur du nouveau procédé. Là où le Schönberg de la maturité travaillait avec un matériau antérieur, plus libre aussi, comme dans sa *Deuxième Symphonie* de chambre, la spontanéité et l'élan mélodique ne le cèdent en rien aux morceaux les plus inspirés de sa jeunesse. D'autre part, l'insistance obstinée dans beaucoup d'œuvres dodécaphoniques — le premier mouvement du *Troisième Quatuor* le montre de façon vraiment grandiose — n'est pas non plus accident extérieur par rapport à l'essence de la musique de Schönberg. Pareille obstination, c'est plutôt le revers d'une imperturbable rigueur musicale : de même qu'il est impossible de séparer d'avec sa volonté d'émancipation, la faiblesse nerveuse de l'angoisse. Surtout les répétitions de sons, qui, dans la musique dodécaphonique, ont souvent quelque chose d'obstiné et d'obtus, apparaissent chez Schönberg, bien auparavant sous une forme rudimentaire. Assurément, presque toujours avec l'intention particulière de mettre en relief un caractère comme dans la *Gemeinheit* du *Pierrot*. Le premier mouvement de la *Sérénade*, qui n'est pas dodécaphonique, porte aussi des traces de cette allure qui parfois fait penser à l'idiome musical de Beckmesser. Parfois, la musique de Schönberg s'exprime comme si elle voulait à tout prix obtenir gain de cause devant un tribunal imaginaire. Berg a sciemment évité cette gesticulation et ainsi d'un autre côté, il est vrai, contribué, malgré lui, à l'aplanissement et au nivellement.

une cohérence temporelle. En effet, cette cohérence ne se produit qu'à partir des éléments distinctifs et non par la simple identité. Mais par là, la cohérence mélodique tombe sous la dépendance d'un moyen extramélodique. C'est celui du rythme devenu autonome. La série est non spécifique en raison de son ubiquité. Ce sont alors les configurations rythmiques constantes et caractéristiques qui se chargent de la spécification mélodique. Des configurations rythmiques déterminées, constamment réitérées, assument le rôle de thèmes<sup>1</sup>. Mais l'espace mélodique de ces thèmes rythmiques étant à chaque fois défini par la série et devant à tout prix s'en tenir aux sons disponibles, ces thèmes finissent, et justement eux, par s'obstiner dans la rigidité. Le mélós, finalement, devient victime du rythme thématique. Les rythmes thématiques et motiviques se répètent sans se soucier du contenu sériel. Ainsi, dans les rondos schönbergiens, la praxis est d'introduire dans le rythme thématique, à chaque entrée du rondo, une autre forme mélodique de la série obtenant par là des effets semblables à la variation. Mais l'événement, c'est le rythme et lui seul. Aucune importance, si le rythme emphatique et par trop tranchant subsume tel ou tel intervalle. C'est seulement à la rigueur qu'on peut comprendre qu'ici les intervalles se rapportent au rythme thématique autrement que la première fois; mais il n'est plus possible de percevoir un sens dans la modification mélodique. Ainsi le rythme dévalue l'élément spécifiquement mélodique. Dans la musique traditionnelle, une modulation minimale d'intervalle pouvait être décisive non seulement pour l'expression d'un endroit, mais pour le sens formel de toute une composition. Par rapport à cela, dans la musique dodécaphonique nous rencontrons complet appauvrissement et grossièreté croissante. Autrefois les intervalles décidaient, sans équivoque du sens musical, du pas-encore, du maintenant

1. Déjà avant que Schönberg inventât la technique dodécaphonique, Berg avait poussé dans cette direction la technique de la variation. La scène de la guinguette dans le troisième acte du *Wozzeck* est le

premier exemple où le rythme, mélodiquement abstrait, devient thème obéissant à une précise intention théâtrale. Dans *Lulu*, Berg en a fait une grande forme qu'il appelle « Monoritmica ».

et du après; du promis, de l'accompli et du manqué, de la mesure et de la prodigalité, du maintien dans la forme et de la transcendance de la subjectivité musicale. Maintenant les intervalles sont devenus de simples pierres à bâtir et toutes les expériences accumulées dans leur différence semblent perdues. Certes, on a appris à s'émanciper de l'enchaînement de secondes et de la symétrie des pas consonants; certes, on a accordé l'égalité de droit au triton, à la septième majeure et aussi à tous les intervalles qui dépassaient l'octave, mais au prix d'un nivellement de tous les accords, anciens et nouveaux. Dans la musique traditionnelle, l'oreille limitée dans la tonalité pouvait éprouver des difficultés à intégrer des intervalles excessifs comme éléments mélodiques. Aujourd'hui il n'y a plus une telle difficulté, mais les intervalles nouvellement conquis se mêlent dans l'uniformité à ceux dont on a l'habitude. Le détail mélodique dégénère en simple conséquence de la construction totale, sans plus avoir la moindre emprise sur celle-ci. Il devient image de cette sorte de progrès technique dont le monde est rempli. Et même ce qui éventuellement pourrait encore mélodiquement réussir — la force de Schönberg rend toujours de nouveau possible l'impossible — périt par la violence infligée à la mélodie passée quand, par la suite, l'on donne impitoyablement à son rythme d'autres intervalles auxquels manque souvent une relation non seulement avec les intervalles originaires mais aussi avec le rythme même. Le plus problématique ici, c'est cette sorte d'à-peu-près mélodique qui préserve, il est vrai, les contours de la mélodie d'avant en faisant correspondre à un intervalle grand ou petit, dans un passage rythmique analogue, un intervalle semblable, mais seulement encore dans des catégories comme grand et petit, sans qu'il soit pris le moins du monde en considération si l'intervalle caractéristique est une neuvième majeure ou une dixième. Chez le Schönberg du milieu de sa carrière, de tels problèmes ne signifiaient rien, car toute répétition était exclue. Mais la restauration de la répétition va de pair avec l'indifférence à l'égard de ce qui se répète. Natu-

rellement en cela encore la technique dodécaphonique n'est pas l'origine rationaliste du désastre, mais plutôt elle réalise une tendance provenant du romantisme. La manière dont Wagner traite ses motifs façonnés de telle sorte qu'ils contredisent le procédé de la variation est une forme préparatoire au procédé schönbergien. Elle conduit à l'antagonisme technique déterminant de la musique post-beethovenienne : celui entre la tonalité donnée et constamment à renouveler, et la substantialité du détail. Si Beethoven avait développé l'être musical à partir du néant, pour pouvoir le déterminer totalement comme devenir, le dernier Schönberg le détruit comme devenu.

DIFFÉRENCIATION ET JEU DE CONTRASTE. Si l'on pense dans ses ultimes conséquences le nominalisme musical, soit la suppression de toute formule qui se répète, la différenciation se renverse. Dans la musique traditionnelle, le *hic* et *nunc* de la composition se confrontait sans cesse, dans tous ses éléments, avec le schéma tonal. La spécification était bornée par un élément conventionnel et tout à fait hétérogène. Cet élément une fois dissous, le spécifique se trouva délivré : jusqu'au contrecoup restaurateur de Stravinsky, progrès musical signifiait différenciation progressive. Dans la musique traditionnelle, des déviations relatives au schéma donné étaient cependant déterminantes, pleines de sens. Plus le schéma était net, et plus fine, la possibilité de la modification. Ce qui fut autrefois crucial, souvent, dans la musique émancipée, ne saurait plus du tout être perçu. Voilà pourquoi la musique traditionnelle permettait des nuances beaucoup plus subtiles que la musique nouvelle où tout événement musical est seul avec soi-même : la différenciation s'obtient finalement au prix d'un jeu de contraste. Cela se remarque jusque dans les phénomènes les plus apparents de la perception harmonique. Par exemple, si, dans la musique tonale, à l'accord de sixte napolitaine en *do* majeur avec *ré* bémol dans le soprano succède l'accord de septième dominant avec *si* dans le soprano, alors en vertu

de la puissance du schéma harmonique, le passage du *ré* bémol au *si* — appelé tierce « diminuée », mais qui *in abstracto* représente un intervalle de seconde majeure — est perçu en réalité comme tierce, c'est-à-dire en relation avec le *do* omis et médian. Au-delà de la tonalité, une telle perception immédiate d'un intervalle « objectif » de seconde comme tierce s'exclut : elle pré-suppose le système de coordonnées et se détermine par différence avec celui-ci. Mais ce qui vaut jusqu'à l'intérieur même des phénomènes quasi matériellement acoustiques, vaut encore plus pour l'organisation musicale supérieure. Dans le thème secondaire de l'ouverture du *Freischütz* de Weber, tiré de l'air d'*Agathe*, l'intervalle conduisant au point culminant du *sol* dans la troisième mesure est une tierce. Dans le coda de toute la pièce, cet intervalle s'élargit d'abord en une quinte et finalement en une sixte; par rapport à la note initiale du thème, vers laquelle gravite celui-ci, cette sixte est une neuvième. En dépassant la sphère de l'octave, elle crée une atmosphère d'allégresse débordante. Cela est possible seulement si l'on prend l'intervalle d'octave en quelque sorte pour unité de mesure, comme le fait la tonalité; dépasse-t-on l'octave, on porte en même temps par là la signification musicale à l'extrême, ce qui ébranle l'équilibre du système. Dans la musique dodécaphonique, par contre, l'octave a perdu cette puissance organisatrice qui lui revenait en raison de son identité avec le son fondamental de l'accord parfait. Entre les intervalles plus grands ou plus petits que l'octave, il n'est qu'une différence quantitative et non qualitative. C'est pourquoi des effets de variation mélodique, comme dans l'exemple tiré de Weber — et comme c'est très souvent le cas dans Beethoven et Brahms — ne sont plus possibles, et l'expression elle-même, qui rendait ce processus nécessaire, est menacée; en effet, elle n'est plus guère imaginable après la disparition de toutes les relations à forme arrêtée, de toute hiérarchie entre intervalles, sons, parties formelles. Ce à quoi autrefois la différence relative au schéma donnait son sens se voyait désormais dévalorisé et nivelé dans toutes les

dimensions de la composition et non seulement dans la mélodie et l'harmonie. C'est avant tout la forme qui trouvait dans le schéma de modulation traditionnel un système normatif grâce auquel elle pouvait se développer à travers des mutations minimales, chez Mozart parfois par un seul signe de transposition. Veut-on aujourd'hui composer des formes d'une certaine ampleur, force est de recourir à des moyens beaucoup plus grossiers, à des contrastes frappants de la position, de la dynamique, de l'écriture, du timbre; et finalement on voit l'invention des thèmes mêmes adopter des qualités de plus en plus apparentes. Si le profane reproche sottement à la musique moderne sa monotonie, cette critique contient, vis-à-vis d'une sagesse d'expert, une part de vérité : toujours quand le compositeur renonce, pour des espaces plus étendus, aux contrastes brutaux, comme le sont ceux entre aigu et grave, fort et faible, il en résulte une certaine grisaille, car la différenciation en général n'a de force qu'en se distinguant d'une convention implicite, tandis que les moyens les plus différenciés en soi, s'ils sont simplement juxtaposés, se ressemblent et s'estompent. Ce fut une des plus grandes conquêtes de Mozart et de Beethoven que d'éviter de simples contrastes et de produire la variété dans les transitions très délicates, souvent au moyen de la simple modulation. Cette conquête se trouva compromise déjà à l'époque romantique, où, par comparaison avec l'idéal de forme intégrale du classicisme viennois, les thèmes sont répartis toujours à trop grandes distances l'un de l'autre et par là menacent de dissoudre la forme en épisodes. Aujourd'hui c'est précisément dans la musique la plus sérieuse et la plus responsable, que s'est perdu le moyen du contraste infime; même Schönberg ne peut le sauver qu'en apparence, en reprêtant aux thèmes, comme par exemple dans le premier mouvement du *Quatrième quatuor*, l'allure de ce qui, dans le classicisme viennois, s'appelait « Premier thème », « Transition », « Deuxième thème », sans que ces caractères flottants chez Mozart et Beethoven, puissent encore s'évaluer sur l'ensemble de la construction harmonique. Ainsi

deviennent-ils impuissants, gratuits, en quelque sorte les masques mortuaires des profils de la musique instrumentale, qu'avait élaborés le classicisme viennois. Renonce-t-on, comme l'implique la contrainte du matériau, à de tels essais de sauvetage, on se voit réduit jusqu'à aujourd'hui à l'emploi de contrastes sonores, d'une crudité outrée. La nuance finit dans l'acte de violence — peut-être est-ce symptomatique pour les changements historiques qui aujourd'hui se produisent par contrainte dans toutes les catégories de l'individuation. Mais si l'on avait voulu restaurer la tonalité ou la remplacer par un autre système de coordonnées, comme par exemple celui qu'a inventé Scriabine, pour retrouver avec ce support la richesse perdue de la différenciation, de telles manœuvres seraient restées enchaînées à la même subjectivité séparée, qu'elles voudraient maîtriser. La tonalité serait ce qu'elle est chez Stravinsky, jeu avec la tonalité, et des schèmes semblables à celui de Scriabine sont tellement limités aux types d'accord présentant un caractère de dominante harmonique, qu'ils engendrent encore davantage une impression de grisaille. La technique dodécaphonique, comme simple préformation du matériau, se garde sagement de se manifester comme un système de coordonnées, mais exclut par une telle restriction le concept de nuance. Aussi, par là, exécute-t-elle sur elle-même la sentence du subjectivisme déchaîné.

HARMONIE. Plus justifié est le reproche d'arbitraire, soulevé contre la musique dodécaphonique; que, par exemple, en dépit de toute rationalité harmonique, elle abandonne l'harmonie au hasard, à savoir l'accord isolé aussi bien que la succession des sons; il est vrai, on admet qu'elle règle abstraitement cette succession, encore lui en veut-on de ne connaître aucune nécessité contraignante et immédiatement perceptible de la continuation harmonique. Pareille objection est par trop simpliste. Nulle part plus que dans l'harmonie, l'ordre de la technique dodécaphonique n'est plus rigoureusement tributaire des tendances historiques du maté-

riau, et voudrait-on élaborer des schèmes d'harmonie dodécaphonique, le début du prélude du *Tristan*, sans doute s'y coulerait-il mieux que dans les fonctions de la mineur. La loi de la dimension verticale de la musique dodécaphonique peut s'appeler loi de l'« harmonie complémentaire ». Des formes préparatoires de l'harmonie complémentaire se rencontrent moins chez le Schönberg de la période médiane que chez Debussy ou Stravinsky, précisément partout où il n'y a pas de progression harmonique du type de la basse chiffrée, mais à sa place, des plans sonores statiques, stables en eux-mêmes, ne permettant qu'un assortiment parmi les douze demi-tons, et qui subitement se changent en d'autres plans amenant les sons restants. Dans l'harmonie complémentaire chaque accord se construit de façon complexe : il contient des sons différents comme éléments du tout autonomes et distincts, sans pourtant faire disparaître leurs différences à la manière de l'harmonie de l'accord parfait. L'oreille qui expérimente ne peut pas, dans l'espace des douze sons de la gamme chromatique, se soustraire à cette expérience que chacun de ces complexes sonores exige toujours, comme complément soit simultané soit successif, les sons de la gamme chromatique qu'il ne comporte pas. Tension et détente dans la musique dodécaphonique doivent toujours se comprendre par rapport à l'accord virtuel des douze sons. Chaque accord complexe devient apte à incorporer en soi des forces musicales qui autrefois avaient besoin de lignes mélodiques ou de tissus harmoniques entiers. En même temps, l'harmonie « complémentaire » est capable de faire briller ces accords, par un renversement subit, de telle sorte que toute leur force latente devient manifeste. En passant d'un plan harmonique défini par l'accord au suivant, complémentaire, on obtient des effets harmoniques en profondeur, une sorte de perspective que la musique traditionnelle visait parfois, comme c'est le cas chez Bruckner<sup>1</sup>, mais ne réalisait guère.

1. C'est dans les premières œuvres dodécaphoniques, que le principe de l'harmonie complémentaire trouve sa plus claire application. Des endroits conçus

Si l'on envisage l'accord des douze sons de la mort de Lulu comme l'intégral de l'harmonie complémentaire, alors le génie allégorique de Berg s'est affirmé dans une perspective historique vraiment vertigineuse : de même que Lulu dans le monde de l'apparence parfaite ne souhaite que l'arrivée de son assassin et finit par le trouver dans cet accord, de même toute harmonie du bonheur refusé — la musique dodécaphonique est inséparable de la dissonance — attire l'accord, qui lui serait mortel, comme chiffre de l'accomplissement. Mortel, puisque toute dynamique s'y arrête sans se résoudre. La loi de l'harmonie complémentaire implique déjà la fin de l'expérience du temps musical, qui s'annonçait dans la dissociation du temps vers les extrêmes expressionnistes. Elle indique avec plus d'insistance que les autres symptômes, cet état d'ahistoricité musicale; de celui-ci, aujourd'hui, on ne peut pas encore décider si c'est l'horrible fixation de la société aux formes actuelles de la domination qui le dicte, ou s'il annonce la fin de la société antagoniste dont l'histoire est simple reproduction de ses antagonismes. Toutefois cette loi de l'harmonie complémentaire vaut en vérité seulement comme loi harmonique. L'indifférence entre l'horizontal et le vertical l'a paralysée. Les sons complémentaires sont des desiderata de la « conduite des voix » à l'intérieur des accords d'une haute complexité et se distinguant d'après les voix; en effet, tous les problèmes harmoniques proviennent, et déjà dans la musique tonale, des exigences de la conduite des voix, et vice versa tous les problèmes contrapuntiques, des exigences de l'harmonie. Mais par là, le principe proprement harmonique est fondamentalement troublé. Dans la polyphonie dodécaphonique, les accords se formant véritablement ne sont presque jamais dans une relation complémentaire, mais ils sont des « résultats » de la conduite des voix. Sous l'influence du livre d'Ernst

harmoniquement, comme le coda du premier mouvement du *Quintette* pour instruments à vent de Schönberg (mesures 200 sq.) ou la cadence harmonique du

premier *Chœur* op. 27 (mesures 24 sq.), illustrent cette tendance avec une clarté en quelque sorte didactique.

Kurth sur le contrepoint linéaire, l'opinion s'est répandue que dans la musique nouvelle l'harmonie n'aurait pas d'importance et que le vertical ne compterait pas par rapport à la polyphonie. C'était une idée de dilettante : l'unification des diverses dimensions musicales ne saurait signifier que tout de go l'une d'elles disparaît. Mais on commence dans la technique dodécaphonique à percevoir que justement cette unification menace de dévaluer chaque dimension du matériau, et naturellement aussi celle de l'harmonie. Les endroits conçus selon le principe de l'harmonie complémentaire font exception. Nécessairement. Car ce principe de composition de l'« éventail déployé, puis replié » commande que chaque note de la série se justifie aussi bien horizontalement que verticalement. Il en résulte qu'entre les sons verticaux le rapport complémentaire pur est une chance rare. Le schéma dodécaphonique garantit moins l'identité effective des dimensions qu'il ne la postule; l'identité reste la tâche de chaque instant de la composition, et l'exactitude arithmétique ne dit point si elle est réalisée, si le « résultat » se justifie aussi harmoniquement par la tendance des sons. La plupart des compositions dodécaphoniques feignent cette coïncidence par la simple exactitude numérique. Dans une large mesure, les harmonies résultent de la simultanéité de voix autonomes et ne donnent aucun sens spécifiquement harmonique. Il suffit de comparer n'importe quel son simultané ou quelle succession harmonique même, tirés des compositions dodécaphoniques — un exemple frappant d'une impasse harmonique se trouve dans le mouvement lent du *Quatrième quatuor* de Schönberg (mesures 636-637) — avec un endroit de tonalité suspendue, vraiment conçu harmoniquement (par exemple, dans *Erwartung* mesures 196 *sq.*) pour s'apercevoir de ce que l'harmonie dodécaphonique comporte de fortuit et de mécanique. La « tendance naturelle des sons » est réprimée. Non seulement on compte les sons préalablement, mais la primauté des lignes horizontales conduit à la dégénérescence des accords. On ne peut pas s'empêcher de soupçonner que tout le principe

d'indifférence entre la mélodie et l'harmonie devient illusoire, une fois sérieusement mis à l'épreuve. L'origine des séries dans les thèmes, leur signification mélodique, s'oppose à une interprétation harmonique, et elle ne réussit qu'aux dépens de la relation spécifiquement harmonique. Tandis que l'harmonie complémentaire dans sa forme pure lie plus étroitement que jamais les accords successifs, ceux-ci, en vertu de la totalité de la technique dodécaphonique, deviennent étrangers les uns aux autres. Que Schönberg dans une de ses plus grandioses compositions dodécaphoniques, dans le premier mouvement du *Troisième quatuor*, cite le principe de l'*ostinato*, qu'il avait auparavant soigneusement exclu, n'est pas sans raison : l'*ostinato* doit fournir un lien qui n'existe plus entre les accords, ni guère davantage à l'intérieur d'un accord. L'élimination de la « sensible » qui comme résidu tonal intervenait encore dans la libre atonalité, mène à une absence de rapports, à une rigidité des moments successifs, qui non seulement pénètre, comme un froid tempérant, dans la serre de l'expressionnisme wagnérien, mais, en outre, implique la menace de l'absurdité spécifiquement musicale : la liquidation de la cohérence. Il ne faut pas confondre cette absurdité et l'apparence déroutante d'une absence de discipline; bien plutôt cette absurdité se doit à une nouvelle discipline. La technique dodécaphonique remplace la « médiation », la « transition », l'affinité naturelle de la sensible, par une construction consciente. Encore celle-ci est-elle obtenue au prix d'une atomisation des accords. On substitue la « répartition » d'accords disparates au libre jeu des forces de la musique traditionnelle, lequel engendre le tout d'accord en accord sans que ce tout soit en quelque sorte préconçu d'un accord à l'autre. Il n'y a plus d'attraction anarchique entre les accords; ceux-ci sont désormais de simples monades sans relations réciproques, tenues ensemble par une domination planificatrice. Et c'est précisément cela qui produit à plus forte raison la contingence. Si auparavant la totalité se réalisait derrière le dos des événements singuliers, maintenant elle est construction

consciente. Mais on lui sacrifie les événements singuliers et les connexions concrètes; même les accords comme tels sont empreints de contingence. D'un côté on manie maintenant la dissonance la plus accusée, la seconde mineure, qui fut utilisée à l'époque de la libre atonalité avec la plus grande précaution, comme si elle ne signifiait absolument rien (dans les chœurs, parfois, manifestement au détriment de l'écriture<sup>1</sup>); de l'autre, des accords creux comme ceux de la quarte et de la quinte qui portent les stigmates de la détresse de leur naissance fortuite, passent de plus en plus au premier plan. Ce sont des accords émoussés et sans tension, pas tellement différents de ceux qui font la prédilection du néo-classicisme, et tout particulièrement de celui de Hindemith. Ni les froissements, ni les accords creux ne sauraient suffire à une fin de la composition. Ce sont autant d'offrandes de la musique à la série. De toutes parts apparaissent, indépendamment de la volonté du compositeur, des enclaves tonales que la libre atonalité sut éviter par une critique vigilante. Elles ne sont pas perçues dodécaphoniquement, mais précisément comme entité tonale. Il n'est pas dans le pouvoir du compositeur de faire oublier les implications historiques du matériau. Ayant frappé d'interdit l'harmonie des accords parfaits, la libre atonalité universalise la dissonance : il n'y eut plus que des dissonances. Peut-être l'aspect restaurateur du dodécaphonisme ne se montre-t-il nulle part plus fortement que dans la correction et l'assouplissement de l'interdit de la consonance. On pourrait bien dire qu'en universalisant la dissonance, on en a déjà aboli le concept; que la dissonance est possible uniquement dans le rapport tendu avec la consonance et se transforme immédiatement en un simple agrégat, sitôt qu'elle n'est plus opposée à celle-ci. Cela simplifie cependant les faits. Car dans une simultanéité sonore, la dissonance est abolie, uniquement au double sens hégélien. Les accords nouveaux ne sont pas les successeurs innocents des vieilles conso-

1. Cf. Schönberg, op. 27, n° 1, mesure 11, soprano et alto et la mesure correspondante 15, ténor et basse.

nances. Ils en diffèrent par le fait que leur unité est totalement articulée en soi, que chaque son de l'accord, il est vrai, s'unit aux autres pour le constituer, mais en même temps demeure à l'intérieur de cet accord en tant que singulier, séparé des autres. Ainsi les sons continuent-ils à « dissoner » : il est vrai non par rapport aux consonances éliminées, mais en eux-mêmes. Par là, ils retiennent l'image historique de la dissonance. Les dissonances naquirent comme expression de la tension, de la contradiction et de la douleur; elles se sont sédimentées en devenant du « matériau ». Elles ne sont plus des médiums de l'expression subjective. Mais elles ne renient pas pour autant leur origine; elles deviennent des caractères de la protestation objective. C'est le bonheur énigmatique de ces accords que précisément en vertu de leur transformation en matériau, ils dominent, en la retenant, la douleur, qu'ils exprimaient autrefois. Leur négativité reste fidèle à l'utopie : elle renferme en elle la consonance celée. De là l'intolérance passionnée de la nouvelle musique à l'égard de tout ce qui rappelle la consonance. La plaisanterie de Schönberg disant que le *Mondfleck* (Tache de lune), dans le *Pierrot*, est écrit selon les règles d'un contrepoint sévère ne permettant des consonances que dans le passage et sur des temps faibles, témoigne, presque immédiatement, de cette expérience fondamentale, qu'évite la technique dodécaphonique. Les dissonances deviennent ce que Hindemith a désigné, dans sa *Unterweisung im Tonsatz*, par cette affreuse expression de *Werkstoff* (matériau du travail) : de simples quanta, sans qualité, sans différence et par conséquent se laissant intégrer partout selon l'exigence du schéma. Ainsi le matériau se voit réduit à ses principes naturels, aux relations physiques entre les sons, et c'est surtout cette réduction qui soumet la musique dodécaphonique à la contrainte naturelle. Se volatilisent non seulement le stimulant, mais aussi la résistance. Les accords tendent l'un vers l'autre aussi peu qu'ils tendent vers le tout qui représente le monde. Dans leur côte-à-côte disparaît cette profondeur de l'espace musical que

venait d'ouvrir justement l'harmonie complémentaire. Les accords sont devenus si indifférents que le voisinage de la consonance ne les gêne plus. Les accords parfaits, à la fin du *Pierrot*, avaient mis devant les dissonances, comme un choc, leur objectif irréalisable, et leur absurdité hésitante ressemblait à ce vague horizon vert qui s'enflamme. Dans le thème du mouvement lent du *Troisième quatuor* de Schönberg, consonances et dissonances voisinent dans l'indifférence : elles ne donnent même plus une sonorité impure.

**SONORITÉ INSTRUMENTALE.** Qu'il ne faille pas imputer la décadence de l'harmonie à un manque de conscience harmonique, mais à la gravitation de la technique dodécaphonique, cette dimension le montre, qui depuis toujours était apparentée à l'harmonie et qui, aujourd'hui comme au temps de Wagner, présente les mêmes symptômes : la dimension de la sonorité instrumentale. La construction totale de la musique permet une orchestration constructive dans une mesure insoupçonnée. Les transcriptions pour orchestre des œuvres de Bach par Schönberg et Webern, qui traduisent les rapports motiviques les plus minutieux de la composition en rapports de timbre et les réalisent ainsi pour la première fois, eussent été impossibles sans la technique dodécaphonique. Répondre dans une mesure suffisante à l'exigence de clarté instrumentale, formulée par Mahler, c'est-à-dire se passer des redoublements et des pédales fluctuantes des cors, n'est possible que grâce aux expériences dodécaphoniques. De même que l'accord dissonant incorpore à lui chaque son qui le constitue, et le sauvegarde en même temps dans sa différence, de même l'écriture orchestrale est maintenant capable de réaliser à la fois l'équilibre mutuel de toutes les voix et la plasticité de chaque voix pour elle-même. La technique dodécaphonique absorbe toute la richesse de la structure de l'œuvre et la traduit en structure de timbre. Celle-ci, pourtant, ne se place jamais de son propre chef devant la composition, comme dans le romantisme tardif, mais se met

entièrement à son service. Cela cependant l'atrophie finalement à tel point, que d'elle-même elle concourt de moins en moins à la composition, et que disparaît la dimension du timbre en tant que dimension productive de la composition; elle l'était devenue dans la phase expressionniste, lorsque, arrivé au milieu de sa carrière, Schönberg avait mis la *Klangfarbenmelodie* à son programme. On voulait entendre par là que le changement de timbre devait par lui-même devenir événement de la composition et déterminer sa continuité. La sonorité instrumentale apparut comme la région vierge où s'alimentait l'imagination du compositeur. La *Troisième pièce* pour orchestre de l'op. 16 aussi bien que la musique qui accompagne la « Tempête de lumière » dans *Die glückliche Hand*, illustrent cette tendance. La musique dodécaphonique n'a rien produit de semblable; il est douteux qu'elle en soit capable. Cette pièce pour orchestre, ne présuppose-t-elle pas avec son accord « changeant » une substantialité des événements harmoniques, que nie la technique des douze sons? Pour elle, l'idée d'une fantaisie des couleurs qui contribuerait comme telle à la composition est un outrage, et l'aversion pour les redoublements de timbres, qui interdit tout ce qui ne représente pas la composition d'une façon pure, témoigne non seulement de sa haine contre la mauvaise richesse du coloris post-romantique, mais aussi de la volonté ascétique d'étouffer tout ce qui brise l'espace défini de la composition dodécaphonique. Celle-ci ne se permet absolument plus d'« inventer » quelque chose comme des couleurs sonores. La sonorité, en dépit de sa différenciation, se rapproche de ce qu'elle était avant que la subjectivité ne s'emparât d'elle, c'est-à-dire du simple enregistrement. De nouveau, les premières compositions dodécaphoniques sont exemplaires à cet égard : le *Quintette* pour instruments à vent fait penser à une partition d'orgue, et qu'il fût écrit pour instruments à vent peut être en rapport avec l'idée de l'enregistrement. Il n'est plus spécifiquement orchestré comme la précédente musique de chambre de Schönberg. Dans le *Troisième quatuor* aussi, sont

sacrifiés tous les timbres que le compositeur avait tirés des cordes dans ses deux premiers quatuors. La sonorité du quatuor devient complètement fonction de l'écriture de composition portée, il est vrai, à son paroxysme, et notamment fonction de l'exploitation des positions epsacées. Plus tard, depuis les *Variations pour orchestre*, Schönberg commençait à réviser la position en se montrant plus équitable à l'égard de la couleur. En particulier, il ne maintient plus la préséance des clarinettes qui avait caractérisé le plus nettement la tendance de l'enregistrement. Mais la palette des timbres, dans les œuvres postérieures, revêt le caractère d'une concession. Elle ressort moins de la structure dodécaphonique elle-même que de l'« écriture », on s'intéresse à elle pour des raisons de clarté. Cet intérêt est cependant ambigu. Il exclut justement toutes les couches musicales où, suivant l'exigence propre de la composition, est exigée non la clarté de cette dernière, mais son contraire; ainsi s'approprie-t-il tout de go le postulat néo-objectiviste du « en fonction du matériau »; principe comportant ce fétichisme du matériau, dont la technique dodécaphonique se rapproche tant, aussi par rapport à la série. Tandis que les timbres, dans l'orchestre des dernières œuvres de Schönberg, éclairent la structure de l'œuvre, comme une photographie surexposée, ses objets, il leur est toutefois encore interdit de « composer » eux-mêmes. Le fruit en est une brillante sonorité homogène, où lumières et ombres alternent sans cesse, rappelant une machine extrêmement compliquée qui, dans un mouvement vertigineux de toutes ses parties, reste toujours à la même place. La sonorité devient aussi claire, propre et nette que la logique positiviste. Elle décèle le modérantisme que dissimule la sévère technique dodécaphonique. Le bariolage et l'équilibre sûr de cette sonorité nient anxieusement l'éruption chaotique dont ils sont issus, et se donnent pour l'image d'un ordre, à laquelle s'opposent toutes les impulsions authentiques de la nouvelle musique et qu'elle est pourtant contrainte de préparer elle-même. Le protocole onirique se réduit à une écriture protocolaire.

CONTREPOINT DODÉCAPHONIQUE. Le véritable bénéficiaire de la technique dodécaphonique, c'est incontestablement le contrepoint. Il a atteint la première place dans la composition. La pensée contrapuntique est supérieure à la pensée homophonique, parce qu'elle a depuis toujours arraché le vertical à la contrainte aveugle des conventions harmoniques. Certes, elle les a respectées, mais elle assignait à partir de l'unicité de la composition, leur sens à toutes les agrégations simultanées, en déterminant l'accompagnement entièrement par rapport à la voix mélodique principale. En vertu de l'universalité du rapport sériel, la technique dodécaphonique est, à l'origine, contrapuntique — toutes les notes simultanées en effet y sont également indépendantes, étant toutes des parties intégrales de la série — et sa prééminence devant l'arbitraire de la « libre composition » traditionnelle est du type contrapuntique. Depuis la constitution de la musique homophonique, à l'époque de la basse chiffrée, les expériences les plus profondes des compositeurs ont dénoncé l'insuffisance de l'homophonie pour constituer valablement des formes concrètes. Le retour de Bach à la polyphonie antérieure — et justement les fugues les plus avancées du point de vue de la construction, comme celle en *do dièse mineur* du premier volume du *Clavecin bien tempéré*, celle pour six voix de l'*Offrande musicale* et les dernières de l'*Art de la fugue* se rapprochent de la *ricercata* —, ce retour et les parties polyphoniques dans le dernier Beethoven sont les monuments les plus grandioses d'une telle expérience. Pourtant c'est la première fois depuis la fin du moyen âge et en disposant de moyens autrement rationnels, qu'on voit se réaliser un véritable style polyphonique grâce à la technique dodécaphonique. Elle a écarté non seulement la symbiose purement extérieure entre des schémas polyphoniques et la pensée en accords, mais encore l'impureté de l'influence réciproque des forces harmoniques et polyphoniques, telles que la libre atonalité les avait laissées disparates les unes à côté des autres. Dans leurs incursions polyphoniques, Bach et Beetho-

ven aspiraient avec une énergie désespérée à l'équilibre entre le choral de la basse chiffrée et la véritable polyphonie, respectivement entre la dynamique subjective et l'obligation objective. Schönberg s'est affirmé comme l'éminent représentant des tendances les plus secrètes de la musique par le fait qu'il n'a plus plaqué sur le matériau l'organisation polyphonique mais l'a déduite de celui-ci. Cela suffit pour le ranger parmi les plus grands compositeurs. Non seulement il a élaboré une pureté du style, égale aux modèles stylistiques qui autrefois déterminaient inconsciemment l'acte de composition : encore pourrait-on douter de la légitimité de l'idéal du style. Mais il y a de nouveau quelque chose comme une écriture pure. La technique dodécaphonique a enseigné comment penser en même temps plusieurs parties indépendantes et comment les organiser sans les béquilles de l'accord. Elle a mis un terme, radicalement, aussi bien aux procédés arbitraires et irresponsables de nombreux compositeurs d'après la première guerre qu'au contrepoint décoratif néo-allemand. La nouvelle polyphonie est « réelle ». Chez Bach, la tonalité répond à la question de savoir comment la polyphonie est possible comme polyphonie harmonique. C'est pourquoi Bach est, en effet, comme Goethe le disait : un « harmoniste ». Chez Schönberg, la tonalité a perdu la puissance d'une telle réponse. Il interroge les débris de la tonalité sur la tendance polyphonique des accords. C'est ainsi qu'il est contrapuntiste. C'est l'harmonie qui reste chez lui inachevée, contrairement à ce qui se passe dans Bach, où le schéma harmonique met à l'indépendance des parties cette frontière que seule la spéculation de l'*Art de la fugue* transcende. Mais dans la technique dodécaphonique l'aporie harmonique contamine cependant aussi le contrepoint. Maîtriser les difficultés contrapuntiques, comme cela s'est fait dans les « artifices » décriés des Néerlandais et, plus tard, dans le retour intermittent à leur technique, a toujours semblé méritoire aux compositeurs. Avec raison : les tours de force contrapuntiques annoncent continuellement la victoire de la composition sur l'in-

tie de l'harmonie. Les perpétrations les plus abstraites de canons par mouvement contraire et « à l'écrevisse » sont des schémas, par lesquels la musique s'efforce de duper ce qu'il y a de figé dans l'harmonie, en faisant coïncider les accords « universels » avec ce qui est déterminé d'un bout à l'autre dans le discours des parties. Mais ce mérite diminue, lorsque tombe la pierre d'achoppement harmonique, lorsque le contrepoint n'est plus mis à l'épreuve de la formation des accords « justes ». L'unique critère, c'est la série qui veille à assurer la plus étroite relation entre les voix, à savoir celle du contraste. La technique des douze sons réalise littéralement le desideratum de poser note contre note. A celui-ci s'était dérobée par rapport à la dimension horizontale, l'hétéronomie du principe harmonique. Depuis que s'est brisée la contrainte extérieure des harmonies préexistantes, l'unité des parties peut se développer strictement à partir de leur diversité, sans le lien de l'« affinité ». Par là le contrepoint dodécaphonique s'oppose en vérité sans exception à l'écriture imitative et au canon. Chez le Schönberg de la phase dodécaphonique, l'emploi de tels moyens est comme une surdétermination, une tautologie. Ils organisent derechef une cohérence que la technique dodécaphonique a déjà organisée. Dans celle-ci, s'est déployé à l'extrême ce principe qui, de façon rudimentaire, était à la base de l'imitation et du canon. De là, ce qu'il y a d'hétérogène et d'inapproprié dans les procédés que les compositeurs dodécaphoniques ont repris de la praxis contrapuntique usuelle. Webern savait bien pourquoi dans ses œuvres tardives, il tenta de faire dériver le principe canonique de la structure sérielle même, tandis que manifestement Schönberg finit par devenir à nouveau susceptible vis-à-vis de tout pareil artifice. Les vieilles liaisons de la polyphonie avaient leur fonction seulement dans l'espace harmonique de la tonalité. Elles s'évertuent à enchaîner les voix entre elles et, par le fait qu'une ligne reflète l'autre, à équilibrer le pouvoir sur les voix, hétéronome aux parties, de la conscience harmonique des degrés. L'art

imitatif et canonique présuppose une telle conscience des degrés ou du moins un *modus* tonal, qu'il ne faut pas assimiler à la série dodécaphonique agissant dans les coulisses. En effet, seule permet la répétition un ordre hiérarchisé manifestement tonal ou modal où chaque degré harmonique prend une fois pour toutes sa place. Cette répétition est possible seulement dans un système articulé de coordonnées. Un pareil système détermine la continuité dans une généralité qui ne concerne pas seulement le cas singulier et exempt de répétition. Les rapports d'un tel système, degrés et cadence, impliquent d'abord une progression, une certaine dynamique. C'est pourquoi, en eux, la répétition ne signifie pas arrêt. Ils déchargent pour ainsi dire l'œuvre de toute responsabilité pour la progression. La technique dodécaphonique n'est pas capable d'en faire autant. A aucun égard, elle n'est remplacement de la tonalité. La série, valable à chaque fois pour une seule œuvre, ne possède pas cette généralité englobante qui par le schéma assignerait à l'événement réitéré une fonction qu'il n'a pas en tant que phénomène individuel réitéré. La succession d'intervalles de la série ne concerne pas non plus la répétition à tel point qu'elle change le répété dans sa répétition en lui conférant un sens. Si toutefois, surtout dans les premiers morceaux dodécaphoniques de Schönberg et partout chez Webern, le contrepoint dodécaphonique emploie dans une large mesure des formes imitatives et canoniques, alors cela contredit plutôt aussi l'idéal spécifique du procédé dodécaphonique. La réutilisation des moyens d'une polyphonie archaïque n'est assurément pas un simple coup de folie de l'art combinatoire. Si l'on a déterré les procédés éminemment tonaux, c'est parce que la technique dodécaphonique n'accomplit pas ce que l'on attend d'elle et qu'on peut, pourtant, réaliser le moins par un retour direct à la tradition tonale. La perte de l'élément spécifiquement harmonique en tant que créateur de formes se fait sentir d'une manière manifestement critique, au point que le pur contrepoint dodécaphonique comme tel ne suffit pas pour une compensation organisatrice.

Voire, il ne suffit même pas en tant que contrepoint. Le principe de contraste se renverse. Jamais une voix ne se joint à une autre d'une manière véritablement libre, mais toujours seulement comme sa « dérivation », et c'est justement le parfait enchâssement des événements, d'une voix dans une autre, c'est-à-dire leur négation réciproque, qui les met dans un rapport renversé auquel est innée la tendance latente d'abolir l'indépendance mutuelle des parties, et par là tout le contrepoint, dans l'extrême : dans l'accord des douze sons. A cela, peut-être, l'art imitatif veut-il s'opposer. Sa rigueur veut sauver la liberté qui est menacée par sa propre logique, par le contraste pur. Les voix complètement emboîtées les unes dans les autres sont identiques en tant que produits de la série, mais totalement étrangères et hostiles l'une à l'autre justement par cet emboîtement. Elles n'ont rien à faire l'une avec l'autre, mais ont tout à faire avec un tiers. De façon impuissante, on évoque l'art imitatif pour apprivoiser l'étrangeté des voix tout obéissantes.

FONCTION DU CONTREPOINT. Ici nous touchons à un point problématique dans les triomphes récents de la polyphonie. L'unité des voix dodécaphoniques, que donne l'emploi de la série, contredit vraisemblablement l'impulsion la plus profonde du contrepoint contemporain. Ce que les écoles appellent contrepoint solide — lignes glissantes, autonomes, et riches de sens, mais sans étouffer pour autant la ligne principale, discours harmoniquement irréprochable, habile cimentation des parties hétérogènes grâce à la sage adjonction d'une ligne mélodique — tout cela donne de l'idée seulement le plus faible reflet, en la pervertissant en recette. La notion de contrepoint ne s'applique pas à l'addition complétive et réussie des lignes; son souci est d'organiser la musique de façon que celle-ci ait nécessairement besoin de chacune de ses lignes mélodiques, et que chaque ligne et chaque note assume sa fonction structurale exacte. Il faut envisager la trame musicale de telle manière que la relation des lignes entre elles

engendre le discours de toute la pièce, finalement la forme. C'est en cela que consiste la vraie supériorité de Bach sur toute la musique polyphonique qui lui succède, et non pas dans le fait qu'il eût écrit un contrepoint si solide au regard des normes usuelles. Ce qui compte, ce n'est donc pas le caractère linéaire comme tel, mais son intégration au tout, harmonie et forme. En cela l'*Art de la fugue* n'a pas son pareil. Schönberg, en émancipant le contrepoint, reprend cette tâche. Il faudrait seulement se demander si la technique des douze sons, en poussant l'idée contrapuntique de l'intégration jusqu'à l'absolu, n'abolit pas le principe du contrepoint par la propre totalité de celui-ci. Plus rien, dans la technique des douze sons qui diffère du tissu des voix, ni *cantus firmus*, ni poids propre de l'harmonie. Encore pourrait-on comprendre le contrepoint lui-même justement comme l'expression de la différence entre les dimensions dans la musique occidentale. Il aspire à surmonter cette différence en la formulant. Dans une organisation intégrale poussée, le contrepoint, au sens restreint, à savoir comme association d'une voix autonome à une autre, devrait disparaître. En effet, il a le droit d'exister seulement dans la mesure où il triomphe d'un phénomène hétérogène réfractaire auquel il est « ajouté ». Là où il n'y a plus une telle prééminence d'un être musical en soi, sur quoi il pourrait s'éprouver, le contrepoint est vain et se noie dans un *continuum* indifférencié. Il partage le sort, par exemple, d'une structuration rythmique toute contrastante qui, dans les diverses voix se complétant les unes les autres, accentue chaque temps et justement par là se mue en monotonie rythmique. Les dernières œuvres de Webern sont rigoureuses aussi parce qu'en elles se dessine la liquidation du contrepoint. Les sons contrastants s'associent pour former une monodie.

**LA FORME.** Que toute répétition soit structurellement inadéquate à la la musique dodécaphonique, comme on le constate dans l'intimité du détail imitatif, cela définit la difficulté centrale de la forme dodécapho-

nique — forme au sens spécifique de la morphologie musicale et non pas dans l'acception esthétique générale. Le souhait de reconstruire en quelque sorte la grande forme par-delà la critique expressionniste de la totalité esthétique<sup>1</sup>, est aussi problématique que l'« intégration » d'une société, dans laquelle le fondement économique de l'aliénation demeure inchangé, tandis que l'on étouffe le droit des antagonismes de se manifester. Il y a quelque chose de cela dans le dodécaphonisme intégral. Seulement, en lui — comme peut-être dans tous les phénomènes culturels, qui acquièrent un sérieux tout nouveau à l'époque où l'infrastructure est totalement planifiée, en opposant un démenti à cette planification — les antagonismes ne se laissent pas éliminer aussi nettement que dans une société qui non seulement est réfléchie mais à la fois « pénétrée » et ainsi critiquée par l'art moderne. La reconstruction de la grande forme par la technique des douze sons est problématique non seulement comme idéal. Sa propre réussite l'est aussi. Il a souvent été remarqué, et cela particulièrement par des gens musicalement arriérés, que les formes de la composition dodécaphonique mobilisent, éclectiquement, les grandes formes « précritiques » de la musique instrumentale. Littéralement ou selon l'esprit, sonate, rondo et variation réapparaissent : dans certains cas, avec une candeur qui non seulement désapprend dans une naïveté convulsive les implications génétiques du sens de cette musique, mais qui, par surcroît, contraste fortement par la simplicité de l'organisation avec la complexité de la facture rythmique et contrapuntique

1. On n'a pas encore prouvé depuis l'essai-programme d'Erwin Stein de 1924, encore qu'on l'ait souvent annoncé, que dans la libre atonalité, de grandes formes instrumentales soient impossibles. Peut-être *Die glückliche Hand* est-elle plus proche d'une telle possibilité que toute autre œuvre de Schönberg. A cette incapacité pour la grande forme, il faut attribuer un sens plus grave que ne le fait le philistin. Selon celui-ci, on aurait bien voulu créer de grandes formes, mais le matériau anarchique ne le permettait pas et c'est pourquoi il fallait imaginer d'autres principes formels. La technique

dodécaphonique ne se borne point à la simple préparation du matériau pour que celui-ci se prête finalement à la constitution de grandes formes. Elle tranche un nœud gordien. Tout ce qui se passe en elle, rappelle l'acte de violence. Son invention est un coup de main du genre que glorifie *Die glückliche Hand*. Cela n'a pas marché sans violence, parce que le procédé de composition, polarisé vers les extrêmes, tournait sa pointe critique contre l'idée de totalité formelle. La technique dodécaphonique veut se soustraire à l'obligation de cette critique.

du détail. L'inconsistance est évidente; les dernières œuvres instrumentales de Schönberg sont avant tout la tentative de la surmonter<sup>1</sup>. Mais l'on n'a pas vu aussi clairement comment cette inconsistance dérive nécessairement de la nature de la musique dodécaphonique même. Qu'elle n'atteigne aucunement à quelque grande forme autonome, c'est la vengeance immanente de la phase critique oubliée, et point un hasard. La construction des formes réellement libres qui circonscrivent le caractère unique du morceau, se voit entravée par la contrainte qu'exerce la technique sérielle, c'est-à-dire par l'apparition sempiternelle de l'identique. Ainsi faudrait-il que cette poussée vers une thématization des rythmes et vers leur remplissage par des configurations de la série à chaque fois différentes, comportât déjà la nécessité de la symétrie. Chaque fois que ces formules rythmiques se présentent, elles annoncent des correspondances formelles et ce sont ces correspondances qui évoquent les fantômes des formes précritiques. Bien entendu, seulement comme fantômes, car les symétries dodécaphoniques restent sans substance, sans profondeur. Cela fait, il est vrai, qu'elles se produisent par coercion mais sans plus servir à rien. Les symétries traditionnelles se réfèrent toujours aux rapports de symétrie harmoniques qu'il leur faut exprimer ou produire. La signification de la reprise dans la sonate classique est inséparable du schéma modulatif de l'exposition et des modulations harmoniques du développement : la reprise sert à confirmer que le mode principal, qui dans l'exposition était simplement « thétique », résulte justement du processus qu'inaugure l'exposition. A la rigueur, on pourrait s'imaginer que dans la libre atonalité, après l'évincement de la raison modulative de la correspondance, le schéma de la sonate sauvegarde quelque chose de cette signification, à savoir

1. C'est le *Trio* à cordes op. 45, œuvre tout à fait remarquable, qui va dans ce sens le plus loin. Par son caractère dilué, construction de la sonorité extrême, il évoque la phase expressionniste, dont il s'approche aussi par son caractère, sans pourtant qu'y perde sa construction. La

persévérance que Schönberg met à poursuivre l'étude des problèmes qu'il a lui-même soulevés, sans se contenter d'un « style » comme celui par exemple des premiers travaux dodécaphoniques, cette persévérance est comparable seulement avec celle de Beethoven.

lorsque les affinités naturelles des sons développent des tendances et contre-tendances si fortes que l'idée d'une « finalité » s'affirme et que l'entrée symétrique de la reprise donne satisfaction à son idée. Il ne saurait en être question dans la technique dodécaphonique. Mais d'un autre côté, avec ses permutations incessantes, elle ne peut pas justifier non plus une symétrie statique d'un moule préclassique, à allure architecturale. Il est évident que dans la technique dodécaphonique l'exigence de symétrie se fait aussi pressante que son refus est catégorique. Le problème de la symétrie a été sans doute le mieux résolu dans les morceaux comme le premier mouvement du *Troisième quatuor*. De tels morceaux renoncent et à l'apparence de la dynamique formelle et à l'orientation selon des formes dont la symétrie renvoie à des relations harmoniques, et, au lieu de cela, travaillent avec des symétries absolument rigides, pures et, dans un certain sens, géométriques. De pareilles symétries ne connaissent pas l'obligation de formes de référence et ne servent à aucune idée de finalité mais à un équilibre singulier. Ce sont des morceaux de ce genre, qui se rapprochent le plus de la possibilité objective de la technique des douze sons. Ce mouvement du *Troisième quatuor*, avec sa figure obstinée de croche, tient tout à fait à l'écart l'idée de développement, et par l'opposition de plans symétriques mais décalés, il réalise un cubisme musical que les complexes mis bout à bout dans Stravinsky ne font que marquer. Mais Schönberg ne s'est pas arrêté là. Si son œuvre entier, d'un renversement à l'autre et d'un extrême à l'autre, se laisse envisager comme un processus dialectique entre le moment expressif et la construction<sup>1</sup>, ce processus ne s'est pas tari dans la nouvelle objectivité. De même que les expériences réelles de son époque devaient ébranler son idéal de l'œuvre d'art objective, aussi dans sa version positiviste désenchantée, de même le vide béant de la composition intégrale ne pouvait échapper à son génie musical. Les dernières œuvres posent la question

1. Cf. T. W. Adorno, *Der dialektische Komponist*, in *A. Schönberg, Festschrift*, Vienne, 1934.

de savoir comment la construction peut devenir expression sans céder pitoyablement aux lamentations de la subjectivité. Le mouvement lent du *Quatrième quatuor* — dont la disposition, c'est-à-dire l'enchaînement répété d'un récitatif dilué et d'un *abgesang* ayant le caractère formel du lied, ressemble à la disposition de l'*Entrückung* (« Élévation »), premier morceau de Schönberg n'indiquant pas de tonalité et ouvrant la phase expressionniste, — ce mouvement du *Quatrième quatuor* et la marche finale du *Concerto* pour violon et orchestre revêtent un caractère expressif presque trop marqué. Personne ne peut se soustraire à leur puissance qui laisse en arrière l'individu particulier. Mais encore cette puissance n'est pas capable — et comment le serait-elle? — de réduire la cassure. Ce sont des œuvres d'un échec grandiose. Ce n'est pas le compositeur qui échoue dans l'œuvre, c'est l'histoire qui refuse l'œuvre. Les dernières compositions de Schönberg sont dynamiques, tandis que la technique des douze sons contredit la dynamique. De même qu'elle empêche l'affinité entre les accords, de même elle ne tolère pas l'affinité de l'ensemble. Comme elle dévalorise les concepts de mélos et de thème, elle exclut aussi les catégories proprement dynamiques de la forme, c'est-à-dire l'exposition, la transition, le développement. Si le jeune Schönberg s'aperçut qu'à partir du thème principal de la *Première Symphonie* de chambre il n'était pas possible de tirer des « conséquences » au sens traditionnel, alors l'interdiction inhérente à cette observation reste en vigueur pour la technique dodécaphonique. Tout son est au même titre son de la série que tout autre. Comment alors « relier » sans détacher de la substance de la composition, les catégories dynamiques de la forme? Chaque série est « la » série au même titre que toute autre, pas plus et pas moins. C'est le hasard qui décide quelle forme vaut comme série fondamentale. A quoi bon ici le « développement »? Chaque note est élaborée thématiquement par son rapport avec la série, aucune n'est « libre »; les différentes sections peuvent donner plus ou moins de combinaisons, mais aucune ne

peut serrer le matériau de plus près que la première série. La totalité de l'élaboration thématique dans la préformation du matériau rend tautologique, dans la composition même, toute élaboration thématique visible. C'est pourquoi finalement devient illusoire le développement au sens de la stricte construction, et Berg sut bien pourquoi dans l'allegretto introductif de la *Suite lyrique*, son premier ouvrage dodécaphonique, il laissait de côté le développement<sup>1</sup>. Les problèmes formels deviennent aigus seulement dans les dernières œuvres de Schönberg où la disposition des surfaces s'éloigne des formes traditionnelles beaucoup plus que dans les compositions dodécaphoniques antérieures. Certes, le *Quintette* d'instruments à vent était une sonate, mais une sonate *explicitée dans sa construction* (auskonstruierte)<sup>2</sup>, une sonate en quelque sorte consolidée dans la technique des douze sons, où les parties formelles « dynamiques » sont comme autant de vestiges du passé. Au début du dodécaphonisme — le plus ouvertement dans les œuvres portant le nom « suite », mais encore par exemple dans le rondo du *Troisième quatuor* — Schönberg avait manié les formes traditionnelles avec beaucoup de profondeur. La discrétion de leur manifestation avait maintenu l'équilibre le plus artificiel entre leur exigence et celle du matériau. Dans les dernières œuvres, le sérieux de l'expression n'admet plus de telles solutions. C'est pourquoi Schönberg n'évoque plus littéralement des formes traditionnelles; en revanche, il prend dans toute sa gravité l'exigence dynamique des formes traditionnelles. La sonate n'est plus *explicitée* mais, en renonçant à ses enveloppes schématiques, la sonate doit être vraiment reconstruite. N'y poussent pas de purs raisonnements stylistiques, mais les exigences de la

1. Par la suite, il n'a plus écrit de mouvements de sonate. Font, semble-t-il, exception les parties de *Lulu* qui ont trait à Schoen. Mais une distance considérable sépare l'« exposition » et ses répétitions complètement élaborées du développement et de la reprise, si bien

2. Cf. T. W. Adorno, *Schönbergs Bläserquintett*, in *Pult und Taktstock*, Vienne 1928. 5<sup>e</sup> année, pp. 45 sqq.

qu'on ne peut guère les percevoir comme constituant ensemble une forme réelle. Plutôt que l'architecture sensible, le nom de « sonate » concerne le ton symphonique de cette musique, l'obligation dramatique de son action et l'esprit de sonate de sa composition musicale intime.

composition. Jusqu'à présent, la théorie musicale officielle ne s'est pas souciée de préciser le concept de continuation en tant que catégorie formelle, bien que, sans l'opposition entre « événement » et continuation, il ne soit pas possible de comprendre justement les grandes formes de la musique traditionnelle, ni celles de Schönberg. Une qualité est inhérente à la profondeur, à la mesure, et à la pénétration des caractères de la continuation, une qualité qui décide de la valeur des morceaux, voire de la valeur des types formels entiers. La grande musique s'indique dans cet instant du déroulement où un morceau devient réellement composition, se met en marche de par son propre poids et transcende le « ceci-là » du donné thématique d'où il part. Si, dans la musique traditionnelle, le mouvement purement rythmique avait assumé la tâche et naturellement pris aussi le bonheur de cet instant; si l'idée de cet instant fut donc la source de puissance où Beethoven a puisé chacune de ses mesures, dans le romantisme se pose pleinement la question de cet instant, qui justement pour cette raison devient en même temps insoluble. C'est la vraie supériorité des « grandes formes » que seules, elles sont capables de créer cet instant où la musique se cristallise en composition. Au lied, il est étranger par principe; c'est pourquoi, selon un critère rigoureux, les lieder sont des formes subordonnées. Ils restent immanents à leur inspiration, tandis que la grande musique se constitue en la liquidant. Mais cette liquidation s'effectue rétrospectivement par l'élan de la continuation. C'est là le fort de Schönberg. Pour cette raison, certains thèmes secondaires — comme celui qui commence à la vingt-cinquième mesure du *Quatrième quatuor* — ou certaines transitions comme la mélodie du deuxième violon (mesures 42 sq.), n'apparaissent pas hétéronomes à travers de conventionnels masques formels. Ils veulent réellement constituer une continuation et une transition. Bien plus, la technique dodécaphonique elle-même, qui interdit la forme dynamique, y conduit. Elle révèle l'impossibilité de se tenir vraiment en tout instant également près du centre, comme possibilité de l'articula-

tion formelle. En contredisant les catégories : thème, continuation, médiation, elle les attire à elle. L'affaiblissement de toute musique dodécaphonique après des expositions sérielles précises la scinde en moments principaux et secondaires, comme c'était le cas dans la musique traditionnelle. Son organisation ressemble au rapport entre thème et « élaboration ». Mais là le conflit devient inévitable. Il est en effet évident que les « caractères » spécifiques des thèmes ressuscités, qui se distinguent si fortement de la manière propre à la thématique dodécaphonique antérieure — intentionnellement générale et presque indifférente —, ne découlèrent pas, de façon autonome, de la technique des douze sons; plutôt la volonté brutale du compositeur les a imposés à cette technique comme par clairvoyance critique. Sont étroitement liées justement l'extériorité nécessaire de ce rapport et la totalité de la technique même. L'inexorable unité de la technique fixe une mauvaise frontière. Tout ce qu'elle transcende, tout ce qui est constitutivement nouveau — et c'est à cela qu'aspirent passionnément les dernières œuvres de Schönberg — est défendu dans la variété définie de la technique. La technique dodécaphonique est issue du principe de la variation, véritablement dialectique. Ce principe avait postulé qu'engendrât un renouvellement incessant l'insistance sur l'identique et sur son analyse continue dans la composition — toute élaboration de motif est analyse, divise le matériau donné en parcelles minimales. Par la variation, la cause première, le « thème », dans son acception la plus rigoureuse, se transcende elle-même. Mais la technique des douze sons, en érigeant en totalité le principe de la variation, en en faisant un absolu, l'a aboli dans un dernier mouvement du concept. Sitôt qu'il devient total, disparaît la possibilité de la transcendance musicale; sitôt que tout se résout pareillement en variation sans que se conserve encore de « thème » et que tout phénomène musical se détermine indifféremment comme permutation de la série, plus rien ne se transforme dans l'universalité de la transformation. Tout demeure comme avant, et la technique des douze sons

se rapproche de la forme prébeethovenienne de la variation, qui amplifiait sans but; elle se rapproche de la paraphrase. Elle suspend la tendance de toute l'histoire de la musique européenne depuis Haydn, étroitement entrelacée à la philosophie allemande qui lui est contemporaine. Mais elle suspend aussi la composition comme telle. Le concept de thème même s'est résolu en celui de série et, tombé sous la domination de la série, ne peut guère être sauvé. Le programme objectif de la composition dodécaphonique, c'est de construire sur la préformation sérielle du matériau le nouveau et tous les profils au-dedans de la forme, comme deuxième couche. Et c'est justement ce qui échoue : le nouveau s'ajoute toujours à la construction dodécaphonique accidentellement, arbitrairement et, dans les éléments décisifs, de façon antagoniste. La technique dodécaphonique ne laisse pas de choix. Ou elle demeure dans une pure immanence formelle ou le nouveau lui est incorporé sans nécessité. Par conséquent, les caractères dynamiques des dernières œuvres mêmes ne sont pas nouveaux. Ils proviennent du répertoire. Ils sont tirés de la musique prédodécaphonique au moyen d'abstractions, et notamment, dans la plupart des cas, de la musique antérieure à la libre atonalité : dans le premier mouvement du *Quatrième quatuor*, ces caractères font penser à la *Première symphonie* de chambre. Des « thèmes » des dernières compositions tonales de Schönberg — les dernières aussi à admettre le concept de « thème » — on a repris le geste cependant détaché de ses antécédents matériels. Les thèmes en question chargent ces gestes que les indications de caractère désignent entre autres par : « avec élan », « énergique », « impetuoso », « amabile », allégoriquement de ce que dans la structure sonore il leur est interdit de réaliser : propension vers une fin, l'image de la délivrance. Le paradoxe de cette méthode, c'est que l'image du nouveau justement se mue entre ses mains en vieux effet obtenu par de nouveaux moyens, que l'appareil d'airain de la technique des douze sons vise ce qui jadis émergea, de façon et plus libre et plus nécessaire, de

la désagrégation de la tonalité<sup>1</sup>. La nouvelle volonté d'expression se voit récompensée par l'expression traditionnelle. Les caractères sonnent comme des citations, et dans leurs indications on peut observer encore la fierté secrète que cela soit de nouveau possible, alors qu'il reste pourtant à demander si ce l'est toujours. Le conflit entre l'objectivité aliénée et la limitation subjective n'est pas réglé et l'impossibilité de le régler, c'est sa vérité. Mais on est en droit de penser que l'inadéquation de l'expression, la cassure entre cette expression et la construction, reste encore déterminable comme déficience de la construction, comme irrationalité de la technique rationnelle. Pour l'amour de sa propre loi aveugle, la technique se refuse à l'expression et la transpose dans l'image-souvenir du passé, où cette expression suppose l'image onirique du futur. Devant le sérieux de ce rêve, le constructivisme de la technique des douze sons se montre trop peu constructif. Il commande seulement l'ordre des éléments sans les ouvrir l'un à l'autre. Le nouveau, qu'il empêche, ce n'est rien d'autre que la réconciliation des éléments, où il échoue.

LES COMPOSITEURS. Avec la spontanéité de la composition, se paralyse aussi la spontanéité des compositeurs d'avant-garde. Ils se voient devant des problèmes aussi insolubles qu'un écrivain qui, pour chaque phrase qu'il écrit, doit d'abord créer une syntaxe et un vocabulaire spéciaux<sup>2</sup>. Coûte cher le triomphe de la sub-

1. Cela peut aider à comprendre pourquoi Schönberg a terminé trente ans plus tard sa *Deuxième Symphonie* de chambre avec le matériel d'une tonalité en dissolution. Dans le deuxième mouvement, il a appliqué les expériences de la technique dodécaphonique, de même que les dernières compositions dodécaphoniques reprennent les caractères de cette époque antérieure. La *Deuxième Symphonie* de chambre appartient au groupe des œuvres « dynamiques » du dernier Schönberg. Elle cherche à dépasser l'extériorité de la dynamique dodécaphonique, en se référant au matériau « dynamique » de la tonalité à échelonnement chromatique, et tente en même temps de maîtriser cette tonalité par

l'emploi efficace du contrepoint constructif. Une analyse de l'œuvre, que les critiques formés par la musique de Sibelius disaient si désuète, devrait permettre de comprendre exactement le stade de la production la plus avancée. Le retour manifeste au passé reconnaît l'aporie avec toute la rigueur qui caractérise Schönberg.

2. « Le directeur de théâtre doit tout produire depuis la base; même les acteurs, il faut qu'il les crée d'abord. Un visiteur n'est pas reçu, le directeur est pris par un travail important. Que fait-il? Il change les langes d'un futur acteur. » (Franz Kafka, *Tagebücher und Briefe*, Prague 1937, p. 119.)

jectivité sur la tradition hétéronome, la liberté de laisser à chaque moment musical son autonomie, sans le subordonner à rien. Les difficultés de créer le langage exigé sont prohibitives. Non seulement on impose comme travail au compositeur ce dont auparavant le langage intersubjectif de la musique l'avait dans une large mesure déchargé, mais aussi, si son ouïe est suffisamment fine, il faut qu'il s'aperçoive dans le langage qu'il s'est forgé des traits de l'externe et du mécanique, où aboutit nécessairement la domination musicale sur la nature. Il faut qu'il tienne objectivement compte dans la composition de la gratuité et de la friabilité de ce langage. Il ne suffit pas de la création permanente du langage et de l'absurdité innée à un langage d'aliénation absolue. Il faut, par surcroît, que le compositeur accomplisse infatigablement des tours de force pour ramener à un niveau supportable la prétention du langage créé par lui-même, prétention qui s'accroît à proportion qu'il le parle mieux. Il lui faut maintenir en équilibre instable les postulats irréconciliables du procédé. Tout ce qui ne veut pas prendre sur soi un tel effort, est perdu. Des systèmes démentiels, cliquetants sont prêts à dévorer quiconque voudrait, en toute ingénuité, proposer comme entériné le langage créé par lui-même. Ces difficultés sont d'autant plus nocives que le sujet ne croît pas avec elles. L'atomisation du détail musical, que le langage créé présuppose, ressemble à la situation de ce sujet. Il est brisé par la domination totale qui est décrétée dans l'image esthétique de sa propre impuissance. « Ce qui nous apparut si nouveau et inouï dans la musique de Schönberg, c'est le pilotage merveilleusement sûr à travers le chaos de nouvelles sonorités <sup>1</sup>. » Cette comparaison exaltée implique déjà l'angoisse qu'un morceau pour piano de Ravel — du domaine traditionnel — indique littéralement dans son titre : *Une barque sur l'océan*. Les possibilités qui s'ouvrent apparaissent effrayantes à qui ne serait objectivement pas à leur hauteur, même si

les agents de la musique officielle lui permettraient matériellement de saisir l'occasion, au lieu de la noyer par avance dans le bruit familier du toujours pareil. Aucun artiste n'est capable par lui-même d'abolir la contradiction entre l'art déchaîné et la société enchaînée; tout ce qu'il peut faire, c'est contredire la société enchaînée par l'art déchaîné, et là encore il faut presque qu'il désespère. Il serait inexplicable que tous les matériaux et couches vides d'intentions, qu'a dégagés le mouvement de la nouvelle musique, si bien qu'étant abandonnés, ils paraissent attendre celui qui s'emparerait d'eux; que tous ces matériaux et couches n'aient guère séduit de curieux — sans parler des parents par affinité — qui se seraient laissés aller au bonheur de l'inexploré, si la plupart d'entre eux n'étaient pas tellement moutonniers qu'ils doivent se l'interdire d'avance, et c'est pourquoi ils en veulent à sa simple possibilité. Ils se ferment non parce qu'ils ne comprendraient pas le nouveau, mais justement parce qu'ils le comprennent. Ce nouveau révèle avec le mensonge de leur culture l'inaptitude à la vérité, qui n'est pas seulement leur inaptitude individuelle. Ils sont trop faibles pour se commettre avec l'illicite. Les flots des sonorités indomptées s'abattraient sur eux de façon absurde, s'ils voulaient céder à leur séduction. Les écoles folkloriques, néo-classiques et collectivistes n'ont qu'une seule aspiration, c'est de rester au port et de faire passer pour du nouveau ce qui est déjà classé, préformé. Leurs tabous visent la musique rebelle, leur modernisme se réduit à la tentative de domestiquer les forces de celle-ci, et si possible de les transférer dans l'ère préindividualiste de la musique, qui se prête si bien comme costume stylistique de la phase sociale actuelle. Fières d'avoir découvert que l'intéressant commence à devenir ennuyeux, ces écoles cherchent à se persuader elles-mêmes et à persuader autrui qu'à cause de cela l'ennuyeux serait intéressant. Ils ne vont même pas jusqu'à apercevoir les tendances répressives inhérentes à l'émancipation musicale elle-même. Qu'elles ne veuillent justement pas s'émanciper, c'est cela qui les rend utilisables et si

1. Kalr Linke, in *Arnold Schönberg*, Munich 1912, p. 19.

actuelles. Mais les inaugurateurs de la nouvelle musique, qui en tirent les conséquences, sont frappés eux aussi de cette même espèce d'impuissance, et montrent des symptômes de la même maladie collective qu'ils sont amenés à remarquer dans la réaction hostile. La production que l'on peut sérieusement prendre en considération, est quantitativement restreinte, et ce que l'on écrit encore ne montre pas seulement les signes d'une peine indicible, mais assez souvent aussi ceux du déplaisir. Ce rétrécissement quantitatif a d'évidentes raisons sociales. Il n'y a plus de demande. Mais déjà le Schönberg de la phase expressionniste qui produisait avec fougue, ne tenait plus aucun compte du marché. La lassitude provient des difficultés en soi de composer, lesquelles se trouvent dans un rapport préétabli avec celles de l'extérieur. Durant les cinq années précédant la Première Guerre mondiale, Schönberg avait parcouru le domaine entier du matériau musical dans toute son extension, depuis l'aboutissement du langage tonal à travers la tonalité suspendue jusqu'à l'adoption du principe de la série. Vingt ans de dodécaphonisme n'égalent guère cela. Il les a employés à s'assurer la maîtrise du matériau plutôt qu'à composer des œuvres mêmes dont la totalité aurait dû reconstruire la nouvelle technique, encore qu'il ne manque pas d'œuvres grandioses. De même que la technique des douze sons semble instruire les compositeurs, de même une arrière-pensée didactique est propre aux œuvres dodécaphoniques. Beaucoup parmi elles, tels le *Quintette* pour instruments à vent, les *Variations* pour orchestre ressemblent à des modèles. La prépondérance de la préoccupation didactique atteste de façon grandiose comment la tendance évolutive de la technique devance l'ancien concept d'œuvre. L'intérêt productif, retiré de la création particulière, se tourne vers les possibilités typiques de la composition en général, que chaque fois les modèles ne font qu'illustrer, pour ainsi dire, comme autant d'exemples. Ainsi la composition elle-même se transforme-t-elle en un simple moyen de construire le pur langage de la musique au détriment des œuvres

concrètes. Les compositeurs à l'oreille fine, non seulement les compositeurs pratiques, ne peuvent plus se fier complètement à leur autonomie : elle se renverse. Cela s'observe particulièrement aussi dans des pièces comme la cantate *Le Vin*, air de concert pour soprano et orchestre, et le *Concerto* pour violon et orchestre d'Alban Berg. On ne peut pas dire que dans la simplicité de ce *Concerto* le style de Berg se soit décanté. Cette simplicité provient de la détresse de la hâte et des exigences du commanditaire. La transparence est par trop confortable, et la simple substance, surdéterminée par un procédé dodécaphonique hétérogène. La dissonance comme signe de malheur, la consonance comme signe de réconciliation sont des reliques néo-allemandes. Aucun mouvement contraire ne suffit à réduire la cassure stylistique entre le choral de Bach, qui est cité, et le reste. Seule la force extra-musicale de Berg pouvait porter au-delà de cette cassure. Et comme seulement chez Mahler la communication survole l'œuvre bouleversée, ainsi Berg change l'insuffisance de celle-ci en expression d'une mélancolie infinie. Il en est autrement de *Lulu* où se condense toute la maîtrise de Berg comme musicien de théâtre. La musique est aussi riche que sobre; par son ton lyrique, surtout dans la partie d'Alwa et à la fin, elle surpasse tout ce que Berg a écrit; l'idée schumannienne « le poète parle » devient geste prodigue de tout l'opéra. L'orchestre est si séduisant et d'un coloris si riche qu'en comparaison n'importe quelle œuvre impressionniste ou néo-romantique apparaît toute pâle; l'effet dramatique serait certainement indescriptible, si seulement on terminait l'orchestration du troisième acte. L'œuvre emploie la technique des douze sons. Mais est encore plus vrai pour elle ce qui l'est pour toutes les œuvres de Berg depuis la *Suite lyrique* : tout l'effort tend à ce que la technique dodécaphonique ne se remarque pas. Précisément les parties les plus heureuses de *Lulu* sont manifestement pensées dans la fonction de dominante et en progressions chromatiques. La dureté essentielle de la construction dodécaphonique est atténuée au point

que celle-ci en devient méconnaissable. Le procédé sériel ne peut se reconnaître qu'au fait que parfois l'insatiabilité de Berg ne trouve pas à sa disposition le stock infini de notes, dont elle eût besoin. La rigidité du système se fait sentir seulement encore par de telles restrictions; par ailleurs, elle est complètement surmontée. Mais surmontée par l'insertion de la technique des douze sons dans la musique traditionnelle, plutôt que par une abolition effective de leurs éléments antagonistes. Dans *Lulu*, à côté de moyens d'une provenance toute différente comme le leitmotiv et l'emploi de grandes formes instrumentales, la technique dodécaphonique aide à assurer la consistance de l'œuvre. La série intervient comme dispositif de sécurité, plutôt qu'elle ne se réalise en accord avec son propre projet. L'on pourrait s'imaginer tout cet opéra renonçant aux habiles manipulations dodécaphoniques, sans que cela produise quelque changement décisif. Le compositeur triomphe par le fait qu'ensemble avec tout le reste il sait faire encore cela; il méconnaît qu'en réalité l'impulsion critique de la technique dodécaphonique exclut précisément tout le reste. La faiblesse de Berg, c'est de ne pouvoir renoncer à rien, tandis que la force de toute la musique nouvelle réside dans le renoncement. L'irréconcilié dans les dernières œuvres de Schönberg — qui se réfère non seulement à l'intransigeance, mais justement aussi aux antagonismes de la musique même — est supérieur à la conciliation prématurée de Berg, et la froideur inhumaine, à la chaleur généreuse. Cependant la beauté intime des dernières œuvres de Berg est due moins à la surface unie de leur réussite qu'à leur profonde impossibilité; à la surestimation désespérée de ses propres forces, que cette surface indique; à la lugubre offrande du futur au passé. Voilà pourquoi ses œuvres sont des opéras, accessibles seulement par la loi formelle de l'opéra. Webern se situe au pôle opposé. Berg a essayé de briser le ban de la technique dodécaphonique en l'envoûtant; Webern voudrait la contraindre à parler. Toutes ses dernières œuvres s'efforcent à soutirer au matériau aliéné et endurci des

séries, le secret que le sujet aliéné ne peut plus leur insuffler. Ses premiers morceaux dodécaphoniques, surtout le *Trio* à cordes op. 20, sont bien jusqu'à aujourd'hui les tentatives les plus réussies de résoudre l'extériorité des prescriptions sérielles en une structure musicale concrète, sans mêler à cette structure des éléments traditionnels ou la remplacer par des retours au passé. Webern ne s'en est pas contenté. En fait, Schönberg considère la technique dodécaphonique, dans la praxis de la composition, comme simple préformation du matériau. Il « compose » avec des séries dodécaphoniques; il opère avec elles souverainement, mais aussi comme si rien ne s'était passé. Il en résulte sans cesse des conflits entre la constitution du matériau et la méthodologie qui lui est infligée. La musique tardive de Webern montre la conscience critique de ces conflits. Son but, c'est de faire coïncider l'exigence de la série avec celle de l'œuvre. Il aspire à combler la lacune entre le matériau disposé selon les règles et l'action libre de la composition. Mais en réalité cela signifie un renoncement radical : l'acte de composer met en question l'existence de l'œuvre même. Schönberg viole la série. Il écrit une musique dodécaphonique comme si la technique des douze sons n'existait pas. Webern réalise la technique dodécaphonique et ne compose plus : le silence, c'est le résidu de sa maîtrise. Dans l'opposition entre ces deux compositeurs, l'impossibilité de concilier les contradictions où s'empêtre inévitablement la technique dodécaphonique est devenue musique. Le dernier Webern s'interdit la création de figures musicales qu'il perçoit déjà extérieures à la pure discipline sérielle. Ses dernières compositions sont des traductions de schémas sériels en notes. Il s'efforce d'abolir la différence entre la série et la composition par un choix sériel particulièrement ingénieux. Webern structure les séries comme si elles étaient déjà la composition; par exemple une série se divise en quatre fois trois sons, et la relation qui existe entre les trois sons d'une cellule, c'est : forme originale, son renversement, son rétrograde et le rétrograde de son renversement. Cela garantit une densité

des relations sans égale. Tous les fruits de l'imitation canonique la plus riche échoient pour ainsi dire d'eux-mêmes à la composition sans que celle-ci se mette en peine. Mais, tôt déjà, Berg a reproché à cette technique de mettre en question la possibilité des grandes formes que le programme exige. Par la subdivision de la série, toutes les relations sont transposées dans un cadre si étroit que les possibilités d'évolution s'épuisent immédiatement. La plupart des compositions dodécaphoniques de Webern se réduisent aux dimensions des miniatures expressionnistes, et on se demande pourquoi il fallait une organisation excessive là où pour ainsi dire il n'y a quasiment rien à organiser. La fonction de la technique des douze sons chez Webern n'est guère moins problématique que chez Berg. Le travail thématique s'applique à des entités si minuscules, que virtuellement il s'anéantit. Le simple intervalle qui fonctionne en guise d'unité motivique est si peu caractéristique qu'il n'accomplit plus la synthèse que l'on attendait de lui, et le danger se fait sentir de la désagrégation en sons disparates sans que cette désagrégation comme telle réussisse toujours à s'exprimer. Avec la foi d'un naturalisme musical bizarrement infantile, on dote le matériau du pouvoir de conférer par lui-même un sens musical. Mais c'est justement en cela que perce la charlatanerie d'astrologue : les rapports d'intervalles, suivant lesquels on agence les douze sons, sont idolâtrés comme des formules cosmiques. A partir du moment où le compositeur juge que la règle sérielle imaginée a un sens de par elle-même, il la fétichise. Dans les *Variations* pour piano et dans le *Quatuor* à cordes op. 28 de Webern, le fétichisme de la série est éclatant. Ces morceaux montrent seulement encore des étalages uniformes et synthétiques de miracles sériels, qui, dans des pièces comme le premier mouvement des *Variations* pour piano, sont presque la parodie d'un intermezzo de Brahms. Les mystères de la série n'arrivent pas à consoler de ce que la musique se bêtifie : des intentions grandioses, comme celles de la fusion de la véritable polyphonie et de la véritable sonate,

demeurent impuissantes, même si la construction se réalise, aussi longtemps qu'elles se bornent aux relations mathématiques du matériau et ne se réalisent pas dans la forme musicale même. Cette musique est jugée par le fait que l'exécution, pour conférer aux cellules sonores uniformes ne serait-ce que l'ombre d'un sens, doit s'éloigner infiniment de la notation rigide, particulièrement de la notation du rythme, dont l'aridité de son côté est dictée par la foi dans la force naturelle de la série, donc appartient à la chose même. Toutefois, le fétichisme de la série chez Webern ne témoigne pas d'un simple sectarisme. En lui agit encore la contrainte dialectique. L'obligation de l'expérience critique la plus rigoureuse poussa cet important compositeur vers le culte des proportions pures. Il s'est aperçu de la nature dérivée, usée et insignifiante de tout subjectif que maintenant et ici la musique pourrait accomplir; il s'est aperçu de l'insuffisance du sujet lui-même. Que la musique dodécaphonique, en vertu de sa simple exactitude, se refuse à l'expression subjective, caractérise seulement un côté du fait. L'autre, c'est qu'a déperlé le droit du sujet à l'expression et que ce droit conjure un état de choses disparu. A tel point le sujet semble immobilisé dans la phase actuelle que tout ce qu'il pourrait dire est déjà dit. Il est tellement paralysé d'épouvante qu'il ne sait plus rien dire qui vaille la peine d'être dit. Le sujet est si impuissant devant la réalité que l'exigence de l'expression frôle presque la vanité, bien qu'il ne lui soit même plus guère laissé d'autre exigence. Le sujet est devenu si solitaire qu'il ne peut plus sérieusement espérer de trouver encore quelqu'un qui le comprenne. Avec Webern, le sujet musical abdique en devenant muet; il s'abandonne au matériau qui pourtant lui octroie seulement l'écho de son mutisme. Sa profonde mélancolie, même dans sa plus pure expression, recule, effrayée et méfiante, devant l'ornière de la marchandise sans pourtant posséder l'inexpressif comme vérité. Ce qui serait possible n'est pas possible.

AVANT-GARDE ET DOCTRINE. La possibilité de la musique elle-même est devenue incertaine. Ce n'est pas le fait qu'elle serait décadente, individualiste et asociale — comme le lui reproche la réaction — qui la met en péril. Elle ne l'est que trop peu. La musique entreprend de considérer son état anarchique comme liberté déterminée, et celle-ci s'est renversée entre ses mains en image du monde, contre lequel elle s'insurge. Elle fuit en avant dans l'ordre. Mais celui-ci ne lui réussit pas. En se conformant, aveuglément et sans résistance, à la tendance historique de son propre matériau; en s'abandonnant pour ainsi dire à l'esprit universel, qui n'est pas la raison universelle, son innocence accélère la catastrophe que l'histoire s'apprête à préparer à tout art. Elle donne raison à l'histoire, et c'est pourquoi l'histoire veut l'anéantir. Mais cela remet la musique moribonde encore une fois dans son droit, et lui concède la chance paradoxale de subsister. Faux est le déclin de l'art dans l'ordre faux. La vérité de l'art est la négation de la souplesse vers quoi l'a poussé son principe central, le principe de l'exactitude sans fissure. Aussi longtemps que l'art qui s'est constitué selon les catégories de la production en série, concourt à l'idéologie et aussi longtemps que sa technique est une technique de la répression, cet autre art, non fonctionnel, a sa fonction. Lui seul, dans ses produits les plus mûrs et les plus conséquents, projette l'image de la répression totale et non l'idéologie de celle-ci. Comme image irréconciliée de la réalité, cet art, devient incommensurable par rapport à celle-ci. De cette manière, il proteste contre l'injustice de la juste sentence. Les procédés techniques, qui en font l'image objective de la société répressive, sont plus avancés que ces procédés de la reproduction en série, qui, conformes à l'esprit du temps, vont au-delà de la nouvelle musique pour servir volontairement cette société. La reproduction en série et la production taillée sur elle sont modernes dans l'acceptation des schémas industriels, notamment de la diffusion. Mais ce modernisme ne touche point les produits. Ces schémas soumettent l'auditoire aux méthodes les plus récentes

de la psychotechnique et de la propagande et sont eux-mêmes construits dans l'esprit de la publicité; et c'est précisément pourquoi, ils sont liés au toujours pareil d'une tradition effritée. La peine impuissante des compositeurs sériels ignore tout de la procédure élégante des agences commerciales de musique légère. En revanche, d'autant plus loin est poussée la rationalité des configurations de leur effort démodé. La contradiction entre les forces productives et les conditions de la production devient manifeste aussi comme contradiction entre les conditions de la production et les produits. Progrès et réaction ont perdu leur signification univoque, à tel point les antagonismes se sont accrus. Il se peut que peindre un tableau ou écrire un quatuor soient des activités arriérées par rapport à la division du travail et à la méthodologie cinématographique, mais la configuration technique objective du tableau et du quatuor sauvegarde la possibilité du film même, qui aujourd'hui n'est que sabotée par le mode social de sa production. Leur « rationalité », aussi chimériquement qu'elle soit fermée sur elle-même et aussi problématique qu'elle soit dans sa fermeture, leur « rationalité » prévaut sur la rationalisation de la production des films. Cette dernière manipule des objets donnés qui d'avance appartiennent au passé et, résignée, les abandonne dans leur extériorité, sans intervenir dans l'objet lui-même autrement que par intermittence. Cependant, à partir des reflets que la photographie fait tomber, impuissamment, sur les objets représentés, Picasso construit ses propres objets qui provoquent leurs modèles. Il n'en est pas autrement avec les compositions dodécaphoniques. Dans leur dédale peut hiberner tout ce qui fuit l'irruption de l'époque glaciaire. Le Schönberg de la période expressionniste écrivait, il y a quarante ans : « L'œuvre d'art est un labyrinthe, où à chaque point, le connaisseur sait trouver l'entrée et la sortie sans qu'il soit guidé par un fil rouge. Plus les veines sont serrées et entrelacées, et plus sûrement il survole n'importe quel chemin vers le but. Les faux chemins, si faux chemins il y a dans l'œuvre d'art, le conduiraient au bon endroit,

et chaque tournant, aussi divergent qu'il soit, le ramène dans la direction du contenu essentiel<sup>1</sup>. » Mais pour que le labyrinthe soit habitable, il faudrait de nouveau écartier le fil rouge, à quoi s'accroche l'ennemi, tandis que le « connaisseur » observe « que le labyrinthe est marqué » et démasque « dans la clarté que fournissent les indications routières, un expédient de ruse paysanne ». « Ces calculs de boutiquier n'ont rien de commun avec l'œuvre d'art, sinon les formules... L'expert se détourne tranquillement et voit la chose se révéler à une justice supérieure : l'erreur de calcul<sup>2</sup>. » Si les erreurs de calcul ne sont pas étrangères à la composition dodécaphonique, celle-ci tombe en proie à cette « justice supérieure » plus précisément là où elle atteint l'exactitude la plus grande. Autrement dit : on ne peut espérer en une hibernation que si la musique s'émancipe également de la technique des douze sons. Cela toutefois non par un retour à l'irrationalité antérieure et qui aujourd'hui devrait être croisée à chaque instant par les postulats de l'écriture rigoureuse, que la technique dodécaphonique a formulés. Il faudrait que la libre composition absorbât la technique des douze sons, et la spontanéité de l'oreille critique, les règles dodécaphoniques. C'est seulement par la technique dodécaphonique que la musique peut apprendre à demeurer maîtresse d'elle-même, mais elle ne le peut qu'à condition de ne pas se perdre dans le dodécaphonisme. Le caractère didactique de modèle des dernières œuvres de Schönberg était puisé dans la nature de la technique même. Ce qui apparaît comme sphère de ses normes, c'est simplement l'étroit chemin de la discipline par où doit passer toute musique qui ne veut pas tomber en proie à la malédiction de la contingence; ce n'est pas — et de loin — la terre tant promise de l'objectivité musicale. Krěnek a comparé, et pour cause, la technique dodécaphonique aux règles du contrepoint sévère déduites de Palestrina, jusqu'à nos jours la meil-

leure école de composition. Dans une telle comparaison réside aussi la résistance à la prétention normative. Ce qui distingue les règles didactiques des normes esthétiques, c'est l'impossibilité de les observer dans une mesure substantielle. Cette impossibilité stimule l'effort d'apprendre. Celui-ci doit échouer, et les règles, pour qu'elles portent des fruits, il faut en revanche les désapprendre. En effet, il y a un rapport d'analogie des plus exacts entre l'enseignement du contrepoint sévère et les antinomies de la composition des douze sons. Les tâches de cet enseignement, particulièrement celles de la soi-disant « troisième catégorie », sont en principe irréalisables pour l'oreille moderne : réalisables, elles le sont seulement par des trucs. Car les règles d'école sont issues d'une pensée polyphonique d'un type qui ne connaît pas de progression selon des degrés harmoniques et qui peut se contenter du commentaire d'un espace harmonique défini par très peu d'accords, constamment réitérés. Mais il est impossible de faire abstraction de trois cent cinquante ans d'expérience spécifiquement harmonique. L'élève qui aujourd'hui se met à exécuter des tâches du contrepoint sévère formule en même temps et nécessairement des desiderata harmoniques : ceux d'une succession d'accords emplie de sens. Les deux choses sont incompatibles, et il semble que l'on n'a trouvé de solution satisfaisante que là où l'on réussit à passer en fraude la contrebande harmonique à travers le barrage des interdictions. De même que Bach oublia ces interdictions et contraignit en revanche la polyphonie à se justifier au regard de la basse chiffrée, de même la véritable abolition de la différence entre le vertical et l'horizontal interviendra seulement si la composition réussit à organiser en chaque instant avec vigilance et sens critique l'unité des deux dimensions. Il y aura une chance de réussite seulement si la composition ne se laisse plus rien imposer par la série et par les règles et garde fermement sa liberté d'action. Mais c'est précisément à cette fin que la technique dodécaphonique l'instruit moins par ce qu'elle permet que plutôt par ce qu'elle interdit. Le droit didactique de la

1. Arnold Schönberg, *Aphorismen*, in *Die Musik*, 9<sup>e</sup> année, Berlin 1909-1910 fasc. IV, pp. 159 sq.

2. *Ibidem*.

technique dodécaphonique, sa brutale rigueur comme instrument de liberté se révèlent véritablement au regard de cette autre musique contemporaine qui ignore une pareille sévérité. La technique des douze sons est polémique pas moins que didactique. Il ne s'agit plus depuis longtemps de ces problèmes qui mettaient en mouvement la nouvelle musique contre la musique post-wagnérienne, ni d'authentique ou d'inauthentique, de pathétique ou de réaliste, de musique à programme ou de musique pure. Il s'agit de conserver la tradition des critères techniques en face de la barbarie montante. La technique dodécaphonique érige-t-elle un barrage là contre, alors elle a déjà fait assez, même sans entrer encore dans l'empire de la liberté. Au moins elle met à notre disposition des recettes obstructionnistes, bien que ses indications puissent aussi avoir un usage contraire, à tel point tous sont d'accord. Mais avec une poigne ferme, samaritain impitoyable, elle s'oppose pourtant à l'éclipse de l'expérience musicale.

**LIBÉRATION VIS-A-VIS DU MATÉRIAU.** Cependant, la technique dodécaphonique ne s'épuise pas en cela. Elle réduit le matériau sonore, avant qu'il ne soit structuré par les séries, à un substrat amorphe, en soi entièrement indéterminé, auquel ensuite le sujet-compositeur impose à son gré son système de règles et de lois. Le caractère abstrait de ces règles aussi bien que de leur substrat dérive pourtant de l'impuissance du sujet historique à concorder avec l'élément historique ailleurs que dans la région des déterminations les plus générales; sont éliminées par là toutes les qualités du matériau qui d'une manière ou d'une autre vont au-delà de cette région. L'exigence d'une permutation constante apparaissant historiquement dans le matériau de la gamme chromatique — autrement dit, l'intolérance de la répétition des sons — coïncide seulement dans la détermination numérique par la série, avec la volonté d'une totale domination musicale sur la nature, en guise d'organisation totale du matériau. C'est cette réconciliation abstraite qui finalement, dans le maté-

riau soumis, oppose au sujet le système des règles qu'il a lui-même créé, comme une force aliénée, hostile et souveraine. Elle réduit le sujet à être esclave du « matériau » compris comme totalité vide des règles, au moment où le sujet s'est complètement asservi le matériau, c'est-à-dire l'a soumis à sa raison mathématique. Par là dans la phase statique qu'a atteinte la musique, la contradiction se reproduit pourtant une nouvelle fois. Le sujet ne peut pas se résigner à se soumettre à son identité abstraite représentée par le matériau. Car dans la technique dodécaphonique, sa raison, en tant que raison objective des événements, se met aveuglément au-dessus de la volonté des sujets; par là finalement elle s'impose comme déraison. En d'autres termes, l'on ne peut pas reconstituer la raison objective du système au niveau du phénomène sensible de la musique, tel qu'il se présente uniquement à l'expérience concrète. L'exactitude de la musique dodécaphonique ne se laisse pas immédiatement « entendre » : c'est la formulation la plus simple de la part d'absurdité qu'elle contient. Qu'un système exerce sa contrainte, cela seul est perceptible; mais il ne devient pas transparent dans la logique concrète de l'élément musical isolé, et il ne permet pas davantage à ce dernier de se déployer à partir de soi-même dans la direction qu'il veut. Mais cela détermine le sujet à se libérer à nouveau de son matériau, et cette libération constitue la tendance la plus intime du dernier style de Schönberg. Certes, la désensibilisation de ce matériau que violente le calcul sériel, a impliqué justement cette mauvaise abstraction qu'ensuite le sujet musical subit comme aliénation de soi. Mais c'est en même temps grâce à cette désensibilisation, que le sujet s'affranchit de l'enchevêtrement dans le matériau naturel en quoi a consisté jusqu'à présent, aussi comme domination sur la nature, toute l'histoire musicale. Dans l'aliénation de cette désensibilisation par la technique dodécaphonique, la totalité esthétique a été détruite pour le sujet malgré son opposition, totalité contre laquelle, dans la phase expressionniste, il s'était révolté en

vain, pour la reconstruire ensuite aussi vainement dans la technique des douze sons. Le langage musical se dissocie en fragments. Mais en eux le sujet peut apparaître indirectement et comme « signifiant », au sens gœthéen du terme, tandis que les crochets de la totalité matérielle le tenaient prisonnier. Frissonnant devant le langage musical aliéné, qui n'est plus le sien, il reconquiert son autodétermination, non pas l'autodétermination organique mais plutôt celle des intentions insérées. La musique prend conscience de soi comme étant cette connaissance que la grande musique a toujours été. Schönberg a parlé une fois contre la chaleur animale de la musique et contre son air piteux. La dernière phase de la musique, où le sujet pour ainsi dire isolé communique par-dessus l'abîme du silence, grâce justement à l'aliénation totale de son langage, cette phase seulement justifie cette froideur qui comme fonctionnement mécanique fermé sur soi-même n'était bonne que pour une musique corrompue. Elle justifie en même temps la souveraine maîtrise schönbergienne de la série par rapport à la manière circonspecte dont Webern pour servir l'unité de l'œuvre s'immerge dans la série. Schönberg s'éloigne d'une telle proximité du matériau. Sa froideur est celle du rescapé telle qu'il l'exalte, à l'altitude du *Deuxième quatuor*, comme « air d'une autre planète ». Le matériau désensibilisé du dodécaphonisme désormais se désensibilise pour le compositeur. Ainsi échappe-t-il à la fascination qu'exerce la dialectique matérielle. La souveraineté, avec laquelle il traite le matériau, n'a pas seulement des traits administratifs. Elle contient le refus de la nécessité esthétique, de cette totalité qui s'établit d'une manière complètement extérieure à la technique dodécaphonique. Voire, son extériorité même devient un moyen de refus. Précisément parce que le matériau devenu extérieur ne lui dit plus rien, Schönberg le force à signifier ce qu'il veut, et les fissures, particulièrement la frappante contradiction entre la mécanique dodécaphonique et l'expression deviennent pour lui des chiffres

de cette signification. Par là même il reste dans la tradition qui rapproche de la grande musique ses dernières œuvres. « Les césures..., l'interruption subite caractérisant mieux que toute autre chose le dernier Beethoven, constituent ces moments de la rébellion; l'œuvre, quand on la quitte, se tait et tourne sa cavité vers l'extérieur. Alors seulement s'y ajoute le fragment suivant, ensorcelé à sa place sur ordre de la subjectivité rebelle, lié à la vie et à la mort à ce qui précède; le secret se trouvant entre ces fragments ne se laisse évoquer que dans la figure qu'ils forment ensemble. Cela éclaire ce paradoxe que les dernières œuvres de Beethoven sont dites à la fois subjectives et objectives. Objectif est le paysage morcelé; subjective, la lumière qui seule l'illumine. Beethoven n'effectue pas leur synthèse harmonique. Mais il les disloque en tant que force de dissociation dans le temps, pour peut-être les conserver dans l'éternité. Dans l'histoire de l'art, les dernières œuvres sont les catastrophes<sup>1</sup>. » Ce que Goethe attribuait à l'âge, le recul graduel devant l'apparence, s'appelle, pensé en concepts esthétiques, désensibilisation du matériau. Chez Beethoven, vers la fin, les conventions arides, par où passe comme en frétilant le courant de la composition, jouent précisément le rôle qu'assume le système dodécaphonique dans les dernières œuvres de Schönberg. Mais en tant que tendance à la dissociation, la désensibilisation du matériau s'est fait sentir dès le commencement de la technique dodécaphonique. Depuis qu'elle existe, il est une longue série d'« œuvres secondaires », d'arrangements et de pièces qui renoncent à la technique dodécaphonique ou la mettent au service de tâches déterminées et la rendent pour ainsi dire fongible. En face des compositions cuirassées du dodécaphonisme — depuis le *Quintette* pour instruments à vent jusqu'au *Concerto* pour violon — se trouvent des œuvres secondaires qui pourtant par leur seul nombre acquièrent une importance. Schönberg a transcrit pour orchestre des œuvres

1. T. W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in *Aufakt*, 17<sup>e</sup> année, Prague 1937, n<sup>o</sup> 5-6, p. 67.

de Bach et de Brahms, il a grandement remanié le *Concerto en si bémol majeur* de Hændel. En plus de quelques chœurs, sont tonaux la *Suite* pour cordes, le *Kol Nidre* op. 39 et la *Deuxième symphonie* de chambre. La *Musique d'accompagnement pour une scène de film* se prête à l'usage; l'opéra *Von heute auf morgen* et certains chœurs en ont pour le moins la tendance. On est fondé d'admettre que pendant toute sa vie Schönberg avait éprouvé une grande joie à commettre des hérésies contre le « style » qui lui doit son inexorabilité. La chronologie de sa production est riche en interférences. Les tonaux *Gurrelieder* ont été terminés seulement en 1911, au temps de *Die glückliche Hand*, tandis que justement de grandes compositions comme *Die Jakobsleiter* et *Moses und Aaron* l'occupent pendant des décennies : le besoin de finir l'œuvre, il ne le connaît point<sup>1</sup>. C'est un rythme de production que la littérature peut bien connaître, mais guère la musique, si l'on en exclut les dernières phases de Beethoven ou de Wagner. Comme on le sait, le jeune Schönberg a été obligé de gagner sa vie en orchestrant des opérettes. Cela eût valu la peine d'étudier ces partitions disparues, non seulement parce qu'il est permis de supposer qu'il n'arrive pas dans ce travail à refouler totalement le compositeur qu'il était, mais surtout aussi parce qu'elles auraient attesté probablement cette tendance contraire qui dans les « œuvres secondaires » de la dernière période, donc précisément à l'époque d'une maîtrise parfaite du matériau, se présente toujours plus à découvert. Ce n'est guère un hasard si toutes les « œuvres secondaires » tardives ont une chose en commun : un esprit plus conciliant à l'égard du public.

1. « Pour les grands maîtres, les œuvres achevées pèsent moins lourd que ces fragments auxquels ils travaillent durant toute leur vie. Car seul le plus faible, le plus distraité goûte une joie incomparable à conclure, en éprouvant alors le sentiment d'être rendu à la vie. Quant au génie, les coupures, les plus graves coups du destin tombent sur lui comme un doux sommeil sur le labeur de son atelier. Et il trace leur cercle magique dans l'œuvre fragmentaire. « Le génie est labeur. » (Walter Benjamin, *Schriften I*,

Frankfurt 1955, p. 518.) Cependant il ne faut pas perdre de vue que dans cette résistance de Schönberg à réaliser jusqu'au bout justement ses projets les plus grandioses, interviennent aussi d'autres motifs en plus de celui, heureux, déjà mentionné : tendance destructrice qui souvent nuit à ses propres œuvres, scepticisme inconscient mais agissant en profondeur, quant à la possibilité de « chef-d'œuvre » à l'heure actuelle, caractère problématique de ses propres textes, qui ne lui a certainement pas échappé.

L'inexorabilité de Schönberg et son genre d'esprit conciliateur sont dans un rapport intime. La musique inexorable représente la vérité sociale contre la société. La musique conciliante reconnaît que malgré tout la société a droit à la musique et même en tant que société fausse, car la société aussi se reproduit comme fausse et ainsi, par sa survivance, fournit objectivement des éléments de sa propre vérité. En tant que représentant de la conscience esthétique la plus avancée, Schönberg atteint aux frontières de celle-ci, en ce sens que le droit impliqué dans la vérité de cette conscience abolit le droit inhérent au mauvais besoin. Cette conscience constitue la substance de ses œuvres secondaires. La désensibilisation du matériau permet de réunir de façon intermittente les deux exigences. Même la tonalité s'adapte à la construction totale, et pour le dernier Schönberg n'est plus tout à fait décisif le matériau avec quoi il compose. Celui pour qui le procédé signifie tout et le matériau rien, est capable de se servir aussi de ce qui est dépassé et qui par là est accessible même à la conscience murée des consommateurs. Mais en retour, ces consommateurs ont naturellement l'ouïe assez fine, pour se fermer dès que le travail du compositeur se saisit effectivement du vieux matériau usé. L'appétit du consommateur ne s'intéresse pas tant au matériau comme tel qu'à la trace que le marché y a laissée. Et justement cette trace s'efface par le fait qu'aussi dans les œuvres secondaires de Schönberg le matériau se réduit à représenter directement la signification que le compositeur lui confère. Ce qui le rend apte à le faire, cette « souveraineté », c'est sa force d'oublier. En rien, sans doute Schönberg ne se distingue-t-il aussi profondément des autres compositeurs que par la capacité de rejeter et de renier sans cesse, à chaque renversement de sa démarche, ce qu'il avait précédemment possédé. Il est fort probable que la rébellion contre l'expérience devenue propriété appartient aux impulsions les plus profondes de son expressionnisme. La *Première symphonie* de chambre, avec la prépondérance des vents, les cordes soli dont on

exige trop et la compression des lignes superposées, sonne comme si Schönberg n'eût jamais eu pouvoir sur la plénitude lumineuse de l'orchestre wagnérien que l'on entend encore dans les *Lieder* op. 8. Enfin les pièces qui inaugurent une nouvelle phase — les *Pièces* pour piano op. 11, et plus tard la valse de l'op. 23 — montrent la plus grandiose maladresse, les premières en tant que messagères de la libre atonalité, la valse comme modèle dodécaphonique. Ces morceaux s'opposent de façon agressive à la routine, à cet esprit musical de mauvais aloi, dont depuis Mendelssohn en Allemagne les compositeurs les plus honnêtes furent continuellement les victimes. La spontanéité de la représentation musicale refoule toute forme reçue, rejette tout ce que l'on a bien pu apprendre et permet seulement la contrainte qu'exerce l'imagination. La force de l'oubli seule — apparentée à ce moment barbare de la haine de l'art, lequel à chaque instant met en question par l'immédiateté de la réaction les médiations de la culture musicale —, cette force contrebalance la maîtrise souveraine de la technique et sauvegarde pour elle la tradition. Car la tradition, c'est la présence de l'oublié, et la vigilance de Schönberg est si grande qu'elle crée même encore une technique de l'oubli. Elle permet à Schönberg de mettre aujourd'hui des séries itératives à des compositions fortement progressives ou d'utiliser la tonalité pour des constructions à caractère sériel. Il suffit de comparer des types aussi apparentés l'un à l'autre que les *Pièces* pour piano op. 19 de Schönberg et les *Pièces* pour quatuor op. 5 de Webern, pour se pénétrer de la souveraineté de Schönberg. Là où Webern lie entre elles les miniatures expressionnistes au moyen d'un travail motivique subtil, Schönberg, qui avait développé tous les procédés motiviques, les lâche et, l'œil fermé, se laisse entraîner vers où note après note le porte. Dans l'oubli, la subjectivité se lance enfin d'un élan incommensurable au-delà de la conséquence et de l'exactitude de l'œuvre qui consiste dans le souvenir omniprésent de soi-même. La force de l'oubli, Schönberg l'a conservée dans sa dernière période. Il se déso-

lidarise d'avec cette domination absolue du matériau qu'il a créée lui-même. Schönberg rompt avec cette évidence directement présente et unie de l'œuvre, que l'esthétique classique désignait par le vocable de symbolique, et à laquelle, en réalité, n'a jamais correspondu une seule de ses mesures. Comme artiste, Schönberg reconquiert vis-à-vis de l'art la liberté pour les hommes. Le compositeur dialectique dit halte à la dialectique.

CARACTÈRE DE CONNAISSANCE. Par sa haine de l'art, l'œuvre d'art se rapproche de la connaissance. Dès l'abord, la musique de Schönberg gravite autour de la connaissance et c'est ce qui avait toujours plus que les dissonances heurté le public; de là toutes les criaileries contre son intellectualisme. L'œuvre d'art unie n'était pas connaissance, mais faisait disparaître en soi la connaissance. Elle devenait l'objet d'une pure « intuition » et dissimulait toutes les failles par où la pensée pourrait échapper à l'immédiateté donnée de l'objet esthétique. Par là l'œuvre d'art traditionnelle se démettait elle-même de toute pensée, de toute relation nécessaire avec ce qu'elle-même n'est pas. Elle était « aveugle » comme l'est, selon la doctrine de Kant, l'intuition sans concept. Qu'il faille à l'œuvre être intuitive suffit pour nourrir l'illusion qu'est dépassée la brisure entre le sujet et l'objet, et c'est en leur articulation que consiste la connaissance : l'apparence de l'art, c'est sa nature intuitive. Seule l'œuvre d'art bouleversée abandonne avec son unité sa nature intuitive, et par là aussi l'apparence. Elle est posée comme objet de la pensée et participe à la pensée elle-même : elle devient moyen du sujet dont elle porte et maintient les intentions, tandis que dans l'œuvre unie le sujet, selon son intention, s'immerge. L'œuvre d'art achevée adopte le point de vue de l'identité du sujet et de l'objet. Dans sa désagrégation, l'identité se révèle comme apparence, et le droit de la connaissance qui met en opposition sujet et objet, comme droit supérieur, moral. La nouvelle musique absorbe dans sa propre conscience et dans sa propre configuration la

contradiction qui l'oppose à la réalité. Par une telle attitude elle s'affine en connaissance. Déjà l'art traditionnel plus il connaît, plus il donne un relief accusé aux contradictions de sa propre matière et témoigne par là des contradictions du monde où il se trouve. Sa profondeur est la profondeur du jugement sur le mauvais. Mais ce par quoi, en tant que connaissance, il juge, c'est la forme esthétique. C'est seulement en mesurant la contradiction à la possibilité de l'aplanir, que cette contradiction n'est pas seulement enregistrée, mais reconnue. Dans l'acte de connaissance, que l'art accomplit, la forme de ce dernier représente une critique de la contradiction en montrant la possibilité de la dépasser et donc ce qu'il y a de contingent, de surmontable, de non-absolu dans la contradiction. Il est vrai, par là, la forme en même temps devient aussi le moment où l'acte de connaissance s'arrête. En tant que réalisation du possible, l'art a toujours renié aussi la réalité de la contradiction à laquelle il se référerait. Mais son caractère de connaissance devient radical dans l'instant où l'art ne s'en contente plus. C'est là, le seuil de l'art moderne. Celui-ci saisit si profondément ses propres contradictions qu'elles ne se laissent plus aplanir. Il tend à tel point l'idée de la forme que ce qui est esthétiquement réalisé est obligé de se déclarer insolvable devant lui. L'art moderne ne résout pas la contradiction et met à nu l'aride rocher primitif de ses catégories de jugement, à savoir la forme. Il rejette la dignité de juge et reprend l'attitude du plaignant que la réalité peut seule consoler. C'est seulement dans l'œuvre fragmentaire, renonçant à elle-même, que se libère son contenu critique<sup>1</sup>. Tout cela

1. Le concept de Benjamin d'œuvre d'art *auratique* concorde dans une large mesure avec celle de l'œuvre unie. L'*aura* est l'adhérence ininterrompue des parties au tout constituant l'œuvre d'art unie. La théorie de Benjamin met en évidence comment cela s'est produit, dans une perspective historico-philosophique ; le concept d'œuvre d'art unie, le fondement esthétique. Mais celui-ci permet des conclusions que la philosophie de l'histoire ne tire pas si simplement. Ce que devient l'œuvre d'art *auratique* ou unie en dissolution,

dépend du rapport de sa propre dissolution à la connaissance. Cette dissolution reste-t-elle aveugle et inconsciente, l'œuvre d'art partage alors le destin de l'art de masse, au temps de ses techniques de reproduction. Que de tous côtés, dans un tel art, flottent comme autant de fantômes, des lambeaux de l'*aura*, ce n'est pas nullement simple destin extérieur, mais l'expression d'une obstination aveugle des œuvres, qui assurément résulte du fait qu'elles se trouvent empêtrées dans les rapports actuels de domi-

naturellement dans la seule dissolution de l'œuvre unie et non dans la superposition indistincte de la doctrine et de l'image comme c'est le cas dans les œuvres archaïques. Car seulement sous l'empire de la nécessité, que représentent monadologiquement les œuvres d'art unies, l'art peut faire sienne cette force de l'objectivité, qui finit par le rendre capable de connaître. La raison de cette objectivité, c'est que la discipline, imposée au sujet par l'œuvre d'art unie, transmet l'exigence objective de toute la société, de laquelle celle-ci sait aussi peu que le sujet. Elle est critiquement érigée en évidence à l'instant même où le sujet brise toute discipline. Cet acte est un acte de vérité seulement s'il renferme en soi l'exigence sociale qu'il nie. En cédant, le sujet abandonne l'espace vide de l'œuvre à ce qui est socialement possible, phénomène qui s'annonce chez le dernier Schönberg. La liquidation de l'art — de l'œuvre d'art unie — devient un problème esthétique, et la désensibilisation du matériau même apporte avec soi le renoncement à cette identité du contenu et de l'apparence, terme de l'idée traditionnelle de l'art. Le rôle du chœur chez le dernier Schönberg est le signe visible d'une telle abdication en faveur de la connaissance. Le sujet sacrifie la nature intuitive de l'œuvre, pousse cette dernière à devenir doctrine et sagesse proverbiale, et se comprend lui-même comme représentant d'une communauté inexistante. Les canons du dernier Beethoven offrent à cet égard une analogie et de là tombe une lumière sur la pratique du canon dans ces œuvres de Schönberg. Les textes de chœurs sont de type méditatif, crûment conceptuel. Le plus révélateur pour la tendance qui appartient à la musique même, ce sont certains traits excentriques, tel l'usage de mots étrangers et antipoétiques ou bien l'utilisation de citations littéraires comme dans la *Jakobsleiter*. A cela correspond l'affaiblissement du sens que le dodé-

nation. Mais en tant que connaissance, l'œuvre d'art devient critique et fragmentaire. Sur ce qui dans les œuvres d'art actuelles a quelque chance de survivre, Schönberg et Picasso, Joyce et Kafka et également Proust sont d'accord.

Cela permet peut-être en retour la speculation philosophico-historique. L'œuvre d'art unie est bourgeoise; l'œuvre d'art mécanique appartient au fascisme; l'œuvre d'art fragmentaire vise, dans le stade de la négativité totale, l'utopie.

caphonisme a provoqué dans l'œuvre elle-même. Car ce qui constitue le « sens » dans la musique, même dans la libre atonalité, ce n'est rien d'autre que la cohérence. Schönberg est allé jusqu'à définir la théorie de la composition directement comme théorie de la cohérence musicale. Et tout ce que dans la musique on peut légitimement appeler riche de sens, a droit à une telle cohérence puisque, comme détail, il va au-delà de soi-même et se réfère au tout, ainsi qu'inversement, le tout renferme en soi l'exigence déterminée de ce détail. Un tel rayonnement des détails esthétiques partiels au-delà d'eux-mêmes, pendant qu'ils demeurent entièrement dans l'espace de l'œuvre, est senti comme sens de l'œuvre d'art. Comme sens esthétique : comme quelque chose de plus que l'apparence et en même temps comme rien de plus que celle-ci. Autrement dit, comme totalité de l'apparence. Si l'analyse technique montre que le facteur saillant de l'absurdité est constitutif de la technique dodécaphonique, elle ne comporte pas seulement cette critique du dodécaphonisme, constatant que l'œuvre d'art totale, entièrement élaborée, donc tout à fait « cohérente », entre en conflit avec sa propre idée. De plus, en vertu de l'absurdité commençante on congédie cette unité immanente de l'œuvre. Cette unité consiste précisément dans la cohérence qui constitue le sens. En l'éliminant, la musique se transforme en protestation. Ce qui se révèle inexorablement dans les constellations technologiques, s'était annoncé avec la violence de l'explosion, semblable à celle du dadaïsme à l'époque de la libre atonalité, dans les œuvres de jeunesse d'Ernst Krěnek, vraiment incommensurables, surtout dans sa *Deuxième symphonie*. C'est la rébellion de la musique contre son propre sens. C'est la négation de la cohérence, qui constitue la cohérence dans ces œuvres et leur triomphe réside dans le fait que la musique se montre contrepartie du langage verbal, parce qu'elle peut parler précisément en tant que privée de sens, tandis que toutes les œuvres d'art unies se placent sous le signe de la pseudomorphose sur le langage verbal. Toute la musique organique est

issue du style *recitativo* et, dès le début, elle imite la parole. L'émancipation de la musique, aujourd'hui, est synonyme de son émancipation par rapport au langage verbal et c'est elle qui fulgure dans la destruction du « sens ». Mais elle concerne d'abord l'expression. Les théoriciens néo-objectivistes ont retenu comme la chose la plus essentielle de réhabiliter la musique « pure » et de la purifier de l'élément d'expression romantique-subjectif : mais ce qui a lieu en réalité, c'est la dissociation du sens et de l'expression. De même que l'absence de sens des morceaux de Krěnek les dote de l'expression la plus puissante, de celle de la catastrophe objective, de même l'expression se détache de la consistance du langage, comme le signalent les caractères expressifs introduits dans les pièces dodécaphoniques actuelles. La subjectivité, qui dans la musique traditionnelle véhicule l'expression, n'est pas le dernier substrat de celle-ci, aussi peu que le « sujet », substrat de tout art jusqu'à nos jours, est déjà l'homme. Comme la fin, ainsi l'origine de la musique va au-delà de l'empire des intentions, empire du sens et de la subjectivité; elle est du genre gestique, proche parente de l'origine des pleurs. C'est le geste de la détente. La tension de la musculature du visage se relâche; cette tension qui, tout en orientant la face vers le monde environnant en vue de l'action, l'en isole en même temps. Musique et pleurs ouvrent les lèvres de l'homme crispé et le délivrent. La sentimentalité de la musique inférieure rappelle, sous une forme pervertie, ce que la musique supérieure, sous la vraie forme, au bord de la folie, est tout juste capable de concevoir : la conciliation. L'homme se répandant en pleurs et en une musique qui ne lui ressemble plus en rien laisse en même temps refluer en lui le courant de ce qu'il n'est pas lui-même et qui était refoulé derrière le barrage du monde matériel. Par les pleurs et le chant, il pénètre dans la réalité aliénée. « Une larme a jailli, la terre m'a reconquis », la musique se tient à cela. Ainsi la terre reconquiert-elle Eurydice. Non pas le sentiment de celui qui attend, mais le geste de ceux qui rentrent décrit l'expression de

toute musique et fût-ce dans un monde qui mérite la mort.

POSITION A L'ÉGARD DE LA SOCIÉTÉ. Dans la dernière phase de la musique, s'annonce potentiellement un changement de position. Elle n'est plus l'expression et la copie du dedans, mais attitude devant la réalité qu'elle reconnaît sans la concilier davantage dans l'image. Par là se transforme, nonobstant un isolement extrême, son caractère social. Ses tâches et ses techniques devenant indépendantes, la musique traditionnelle s'était dissociée de la base sociale et était devenue « autonome ». Que son évolution autonome réfléchisse l'évolution sociale ne s'aperçoit pas chez elle d'une manière aussi simple et aussi indubitable comme c'est le cas par exemple pour l'évolution du roman. Non seulement fait défaut à la musique comme telle un contenu concret déterminé, mais de plus, à mesure que les lois formelles qu'elle élabore se purifient et qu'elle s'abandonne à elles, la musique se ferme d'abord contre la représentation manifeste de la société où elle a son enclave. Justement c'est à cette fermeture qu'elle doit sa popularité. Elle est idéologie, dans la mesure où elle s'affirme comme être-en-soi ontologique au-delà des tensions sociales. Même la musique de Beethoven, apogée de la musique bourgeoise, retentit du tumulte et de l'idéal des années héroïques de la bourgeoisie uniquement comme le rêve matinal retentit de la rumeur du jour, et c'est seulement la connaissance des éléments et de leur configuration et non l'audition sensible, une connaissance médiatisée par le concept, qui s'empare du contenu social de la grande musique. Attribuer crûment les œuvres musicales à telle classe ou à tel groupe social est pure assertion et ne tourne que trop facilement à cette farce qu'est la chasse au formalisme, qui stigmatise comme décadence bourgeoise ce qui se refuse à jouer le jeu de la société en place, en conférant une dignité de démocratie populaire au rebut de la technique bourgeoise de composition, à cette peluche pathétique du romantisme tardif. Jusqu'à aujourd'hui, la

musique existait seulement comme produit de la classe bourgeoise, lequel dans sa cassure et sa configuration et incarne et enregistre esthétiquement la totalité sociale. En cela, musique traditionnelle et musique émancipée sont d'essence identique. Le féodalisme n'a guère jamais produit « sa » propre musique, mais se l'est toujours fait livrer par les bourgeois de la ville; quant au prolétariat, simple objet de domination de la totalité sociale, on l'a toujours empêché de se constituer comme sujet musical, tant en raison de sa propre constitution, forgée par la répression, qu'à cause de sa situation dans le système; c'est seulement dans la liberté réalisée, en ne subissant aucune domination, qu'il pourrait devenir ce sujet. Dans l'état des choses actuel, il est douteux qu'il puisse exister une musique autre que bourgeoise. Par rapport à cela, l'appartenance d'un compositeur à telle ou telle classe ou même la classification des compositeurs en grands et petits bourgeois n'a aucune importance; ce serait comme si l'on voulait se faire quelque idée de l'essence de la musique moderne à partir de l'accueil que lui réserve le public, alors que celui-ci ne fait guère de distinction entre des auteurs aussi différents que Schönberg, Stravinsky ou Hindemith. En outre, presque toujours les convictions privées des auteurs en matière politique, n'ont qu'un rapport tout à fait accidentel et exempt de toute signification avec le contenu de leurs œuvres. Le glissement du contenu social de la musique radicale nouvelle, qui dans l'accueil, par le vide des salles de concert, s'exprime de façon seulement négative, il ne faut pas le chercher dans le fait qu'elle prendrait position. Plutôt, comme microcosme imperturbable de la constitution antagoniste de l'homme, aujourd'hui elle perce de l'intérieur cette muraille que l'autonomie esthétique avait construite avec tant de soin. Il appartenait au sens de classe de la musique traditionnelle de proclamer, par son immanence formelle continue comme par l'aspect agréable de sa façade, qu'au fond les classes n'existent pas. La nouvelle musique n'entre pas arbitrairement, de son propre chef et sans léser sa propre

consistance, dans la lutte où, comme ses ennemis le savent bien, elle prend position contre son gré, en abandonnant l'illusion de l'harmonie qui, en face d'une réalité courant à la catastrophe, est devenue intenable. L'isolement de la musique radicale nouvelle ne provient pas de son contenu asocial, mais de son contenu 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. Par là, dans sa situation à l'écart, elle coïncide avec une importante transformation sociale. Dans la phase actuelle, où l'appareil de production et l'appareil de domination fusionnent, le problème de la médiation entre la superstructure et l'infrastructure, comme toutes les médiations sociales, commence dans l'ensemble à vieillir. Les œuvres d'art, comme toutes les sédimentations de l'esprit objectif, sont la chose même. Elles sont la réalité sociale recélée, évoquée comme apparition. On peut se demander si l'art a jamais été cette copie médiatisée de la réalité, en tant que quoi, il tentait de se légitimer devant la puissance du monde. N'était-il pas plutôt toujours devant ce monde une attitude de résistance à son pouvoir ? Cela pourrait aider à expliquer pourquoi la dialectique de l'art, tout en étant autonome, n'est pas une dialectique unie, que son histoire n'est pas une simple succession de problèmes et de solutions. On est en droit de supposer que le souci intime des œuvres, c'est de se soustraire précisément à la dialectique à laquelle elles obéissent. Les œuvres réagissent à la souffrance de la contrainte dialectique. Celle-ci pour elles signifie que l'art a incurablement contracté la maladie de la nécessité. La légalité formelle de l'œuvre, qui jaillit de la dialectique du matériau, à la fois coupe cette dialectique. La dialectique est interrompue, mais interrompue par rien d'autre que par la réalité avec laquelle elle est en rapport, donc par la société même. Tandis que les œuvres d'art n'ont guère imité la société, et que les

auteurs peuvent ignorer tout d'elle, en revanche les gestes des œuvres sont des réponses objectives aux constellations sociales objectives, parfois en accord avec le besoin des consommateurs, plus souvent en contradiction avec lui, mais jamais assez définies par lui. Chaque interruption de la continuité du procédé, chaque oubli, chaque renouveau signifie une façon de réagir à l'égard de la société. Encore l'œuvre d'art donne-t-elle une réponse d'autant plus exacte à l'hétéronomie de la société qu'elle se perd davantage au monde. Ce n'est ni dans la solution de ses problèmes ni même nécessairement dans le choix des problèmes mêmes, que l'œuvre d'art réfléchit sur la société. Mais elle se tend contre la terreur de l'histoire. Tantôt elle insiste, tantôt elle oublie. Elle cède et s'endurcit. Elle persiste ou renonce à soi-même pour duper le destin. L'objectivité de l'œuvre d'art est la fixation de tels moments. Les œuvres d'art ressemblent aux grimaces des enfants, que l'heure sonnante fige pour toujours. La technique intégrale de la composition ne s'est formée ni dans la pensée de l'état intégral ni dans celle de l'abolir, mais elle est une tentative de tenir bon devant la réalité et d'absorber cette angoisse panique à laquelle correspondait l'état intégral. L'inhumanité de l'art doit renchérir sur celle du monde au nom de l'humain. Les œuvres d'art s'essaient aux énigmes que le monde propose pour avaler les hommes. Le monde, c'est le Sphinx, l'artiste, son Œdipe aveuglé, et les œuvres d'art ressemblent à sa sage réponse qui précipite le Sphinx dans l'abîme. Ainsi tout art se dresse-t-il contre la mythologie. Son « matériau » naturel contient toujours déjà la « réponse », l'unique possible, la seule exacte, mais indistincte. Donner cette réponse, exprimer ce qui est déjà là et accomplir le commandement de l'ambigu par l'« un », contenu depuis toujours dans ce commandement, tout cela, c'est en même temps le nouveau qui va au-delà du vieux en le satisfaisant. Tout le sérieux de la technique artistique réside dans l'invention qui renouvelle toujours des schémas du connu pour créer ce qui n'était encore jamais. Mais

ce sérieux est aujourd'hui d'autant plus grand, que l'aliénation inhérente à la consistance de la technique artistique, forme elle-même le contenu de l'œuvre. Les chocs de l'incompréhensible, que la technique artistique distribue à l'époque de son absurdité, se renversent : ils éclairent le monde privé de sens. C'est à cela que se sacrifie la nouvelle musique. Elle a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur; toute sa beauté, à s'interdire l'apparence du beau. Personne ne veut avoir affaire à elle, ni les individuels ni les collectivités. Elle expire, inentendue, sans écho. Autour de la musique écoutée, le temps se fige-t-il en un cristal rayonnant, la musique non écoutée, pareille à une boule nocive tombe dans le temps vide. A cette dernière expérience que subit la musique mécanique d'heure en heure, tend spontanément la musique nouvelle : à l'oubli absolu. Elle est la vraie bouteille à la mer.

*Stravinsky et la restauration*

Il ne sert à rien de s'approprier de nouveau pour ainsi dire substantiellement des vues du monde des temps passés, c'est-à-dire de vouloir s'accrocher à une de ces manières de voir, par exemple en se convertissant au catholicisme, comme beaucoup l'ont fait de nos jours au nom de l'art, afin de fixer leurs sentiments et de transformer la limitation déterminée de leur représentation pour soi-même en quelque chose d'étant-en-soi-et-pour-soi.

Hegel, *Esthétique II*.

**AUTHENTICITÉ.** L'innervation historique de Stravinsky et de sa suite a cédé à la tentation de réimprimer à la musique son caractère obligatoire au moyen de procédés stylistiques. Le processus de rationalisation de la musique, de domination intégrale de son matériau, coïncidait-il avec celui de la subjectivation, Stravinsky, au nom de l'autorité organisatrice, mettait en relief, de façon polémique, ce qui dans cette subjectivation semble un facteur d'arbitraire. Si l'on considère ce qui existe, le progrès de la musique vers la pleine liberté du sujet s'avère lui-même irrationnel pour autant qu'il dissout, avec le langage musical englobant, la logique facile des rapports de surface. Alors qu'en réalité la musique n'est jamais parvenue à la logique pure, on va jusqu'à lui imputer la vieille aporie philosophique que le sujet en tant que porteur de rationalité objective reste lié à l'individu dans sa contingence dont les marques dénaturent l'action de cette rationalité. L'esprit des compositeurs comme Stravinsky réagit avec violence contre le mouvement dont n'est pas visible la détermination par le général, à vrai dire contre toute trace d'expression non réglementée par la société. Ils veulent restituer avec ostentation l'authenticité à la musique, lui imprimer du dehors la marque du consacré, l'attifer de la violence du « ne-pouvoir-être-qu'ainsi-et-pas-autrement ». La musique de l'école viennoise espère participer à la même violence, en s'immergeant sans fin en elle-même, par l'organisation intégrale; la manifestation tapageuse de

cette violence, cependant, elle l'ignore. Étant elle-même processus, elle exige de l'auditeur de participer à celui-ci et refuse d'être subie de façon seulement réactive. Comme la musique n'exige plus la coopération de l'auditeur, la conscience de Stravinsky la dénonce comme impuissante et contingente. Il renonce au sévère auto-déploiement de l'essence, en faveur de l'air sévère du phénomène, à savoir de sa force de persuasion. L'apparition de la musique ne doit supporter aucune contradiction, comme Hindemith l'a une fois énergiquement formulé dans sa jeunesse. Il visait, disait-il, un style qui fût modèle pour tout le monde, comme c'était le cas au temps de Bach et de Mozart. En tant que théoricien, il n'a jamais abandonné ce programme de ralliement. L'intelligence artistique et la maîtrise raffinée de Stravinsky étaient dès l'abord libres d'une telle naïveté. Sans le ressentiment qui veut tout niveler, il s'est livré à une tentative de restauration, dans un esprit d'urbanité et dans la conscience du problématique et du fantasmagorique, qui détermine de part en part la chose même, cela fût-il oublié à voir les partitions astiquées qu'il offre aujourd'hui. Son objectivisme pèse plus lourd que celui de ses adeptes, parce qu'il implique essentiellement sa propre négativité. Toutefois, il est incontestable que son œuvre hostile au songe s'est inspiré du songe de l'authenticité, d'un *horror vacui*, de l'angoisse de l'inanité de ce qui, ne trouvant plus de résonance sociale, est enchaîné au sort éphémère de l'individu. Chez Stravinsky agit l'opiniâtre désir du jeune homme de devenir un classique immortel et non un simple moderne dont la substance se consume dans la controverse des tendances et que l'on aura bientôt oublié. Aussi peu il convient de méconnaître, dans une telle réaction, le respect aveugle et l'impuissance des espérances s'y rattachant — car il n'est donné à aucun artiste de décider ce qui doit survivre —, aussi indiscutablement pourtant une telle réaction se fonde sur une expérience que celui qui est averti de l'impossibilité de la restauration doit être le dernier à nier. Même le lied parfait d'Anton Webern est inférieur, quant à l'authenticité,

à la pièce la plus simple de la *Winterreise*; même dans l'extrême réussite, il enregistre un état de conscience adoptée en quelque sorte inconditionnellement. Cet état de conscience trouve l'objectivation la plus adéquate. Encore celle-ci ne décide-t-elle pas de l'objectivité du contenu, soit de la vérité ou de la non-vérité de l'état de conscience lui-même. Stravinsky vise directement cette objectivation, il n'a pas en vue de réussir l'expression de la situation qu'il préférerait embrasser du regard, plutôt que fixer. Pour ses oreilles, la musique la plus avancée ne sonne pas comme si elle arrivait du fond des siècles, et c'est ainsi qu'il aimerait qu'elle sonnât. La critique de ce but ressort de l'intelligence des degrés successifs de réalisation de l'œuvre stravinskien.

SACRIFICE ET ABSENCE D'INTENTION. Stravinsky a dédaigné le chemin facile vers l'authenticité; cela eût été le chemin de l'académisme, à savoir la limitation au répertoire approuvé de l'idiome musical élaboré durant le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle et qui a acquis le cachet du « naturel » et de ce qui va de soi, pour la conscience bourgeoise à laquelle il appartient. L'élève de ce Rimsky-Korsakoff qui corrigeait l'harmonie de Moussorgsky selon des règles de conservatoire, s'est insurgé contre les ateliers, comme seulement un fauve dans la peinture<sup>1</sup>. Pour Stravinsky, avec son sens de l'obligatoire, la prétention de ces règles était insupportable là où elle se réfutait elle-même en substituant le consensus transmis par l'éducation à la violence flagrante que la tonalité exerçait aux temps héroïques de la bourgeoisie. Pour Stravinsky, la routine du langage musical, l'imprégnation de toutes ses formules par des intentions, n'était pas une garantie d'authenticité mais l'usure de celle-ci<sup>2</sup>. Il faut éliminer l'authenticité attié-

1. « Toute réflexion faite, *Le Sacre* est encore une « œuvre fauve », une œuvre fauve organisée. » (Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1918, p. 64.)

2. Nietzsche s'est tôt rendu compte que le matériau musical est imprégné d'intentions, comme il a aperçu aussi la contradiction en puissance entre intention et matériau. « La musique n'est pas en soi et pour soi tellement significative de notre être intime, si profondément émouvante, qu'elle pût passer pour le langage immédiat du sentiment; mais son antique union avec la poésie a mis tant de symbolisme dans le mouvement rythmique, dans les forces et les faiblesses du son, que nous avons maintenant l'illusion qu'elle parle directement

die pour conserver l'efficace de son propre principe, ce qui se fait par la suppression des intentions. C'est de cela, pour ainsi dire du regard direct sur la hyle musicale, qu'il attend valeur et nécessité. Incontestable, la parenté avec la phénoménologie, exactement contemporaine. Le refus de tout psychologisme, la réduction au phénomène pur, tel qu'il se donne en tant que tel, doit permettre l'accès à la région d'un être indubitablement « authentique ». Ici comme là, la méfiance à l'égard du non-originaire — au tréfonds, le pressentiment de la contradiction entre la société réelle et son idéologie — conduit à hypostasier comme vérité le « reste » demeurant après la soustraction de ce qui, suppose-t-on, a été introduit comme contenu. Ici comme là, l'esprit est pris dans l'illusion de pouvoir, dans sa propre sphère — celle de la pensée et de l'art —, échapper à la malédiction de n'être qu'esprit et réflexion et non pas être même; ici comme là, on érige en absolu

à l'être intime et provienne de l'être intime. La musique dramatique n'est possible que lorsque l'art des sons a conquis un immense empire de moyens symboliques, par la chanson, l'opéra et cent formes d'essais de peinture par les sons. La musique « absolue » est ou bien une forme en soi, au stade grossier de la musique où le son mesuré et diversement accentué cause du plaisir en général, ou bien le symbolisme des formes parlant à l'entendement sans l'aide de la poésie, après que dans une longue évolution les deux arts ont été unis et qu'enfin la forme musicale est entièrement chargée de fils d'idées et de sentiments. Les hommes qui sont restés en arrière dans l'évolution de la musique peuvent sentir le même morceau d'une façon toute formelle, là où les plus avancés entendent tout symboliquement. En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, elle ne parle point de « volonté », de « chose en soi »; c'est là chose que l'intellect ne pouvait s'imaginer qu'en un siècle qui avait conquis pour le symbolisme musical tout le domaine de la vie intérieure. C'est l'intellect lui-même qui a seulement introduit cette signification dans les sons : de même qu'il a également mis dans les rapports de lignes et de masse en architecture une signification qui en soi est tout à fait étrangère aux lois mécaniques. » (Frédéric Nietzsche, *Humain, trop humain*, Mercure de France, 7<sup>e</sup> éd., première partie, aphor. 215, p. 229.) Mais la séparation entre le son et ce qui y est, « introduit » est pensée de façon mécanique. L'« en-soi », postulé

par Nietzsche, est fictif : toute la musique récente se constitue en tant que signifiante, son être, c'est uniment l'« être-plus-que-le-simple-son ». C'est pourquoi elle ne se laisse pas décomposer en illusion et réalité. Nietzsche conçoit de façon trop linéaire le progrès musical en l'identifiant à une psychologisation croissante. Comme le matériau par lui-même est déjà esprit, la dialectique de la musique se meut entre le pôle objectif et le pôle subjectif; en aucun cas, il ne revient, abstraitement, au pôle subjectif un rang supérieur. La psychologisation de la musique, au détriment de la logique de sa structure, s'est révélée fragile, et elle date. La psychologie musicale d'Ernst Kurth s'est efforcée, avec des catégories phénoménologiques et gestaltistes, de définir moins crûment l'« introduction d'un contenu ». Ce faisant, elle est tombée dans l'autre extrême aboutissant à la conception idéaliste d'un animisme musical universel, qui nie tout simplement l'élément hétérogène et matériel du son, ou plutôt l'abandonne à la « psychologie des sons », et limite de prime abord la théorie musicale au domaine des intentions. Par là, malgré toute la subtilité de sa compréhension du langage musical, Kurth s'est fermé l'intelligence des éléments fondamentaux et décisifs de la dialectique musicale. Le matériau musical-spirituel contient nécessairement une couche libre d'intentions, quelque chose de la « nature » qu'évidemment il ne faudrait pas mettre comme tel en lumière.

l'opposition non médiatisée de la « chose » et de la réflexion spirituelle; et c'est pourquoi le sujet investit le produit, de la dignité d'un fait naturel. Dans les deux cas, il s'agit d'une révolte chimérique de la culture contre sa manière d'être culture. Cette révolte, Stravinsky la fomenta non seulement dans le flirt esthétique avec la barbarie, mais encore en suspendant rageusement ce qui dans la musique s'appelait culture : l'œuvre empliée d'humanité. Il est attiré du côté où la musique, restée en arrière du sujet bourgeois déployé, fonctionne en tant que vide d'intentions et stimule des mouvements corporels au lieu d'en encore signifier; du côté où les significations sont ritualisées au point qu'on ne les rencontre plus comme sens spécifique de l'acte musical. L'idéal esthétique est celui de l'accomplissement aveugle. Comme pour Franz Wedekind dans ses pièces de cirque, pour Stravinsky l'« art corporel » devient le mot d'ordre. Il débute comme compositeur attitré du Ballet Russe. Depuis *Petrouchka*, ses partitions indiquent des pas et des gestes s'éloignant de plus en plus de la « sympathie » (*Einführung*) avec le personnage dramatique. Elles se cantonnent dans leur spécialité, dans une opposition extrême à cette exigence englobante que l'école de Schönberg, même dans ses œuvres les plus radicales, partage avec le Beethoven de *L'Héroïque*. Conscient que la tentative est impuissante de franchir, par une spiritualisation, la limite du pouvoir que définit le métier, Stravinsky paie astucieusement son tribut à la division du travail, dénoncée par Schönberg dans l'idéologie de *Die glückliche Hand*. Ici agit, à côté de la mentalité moderne du spécialiste, un élément anti-idéologique : remplir sa tâche précise, non pas, comme disait Mahler, construire un monde avec tous les moyens de la technique. Comme traitement contre la division du travail, Stravinsky propose de la porter à l'extrême pour, de cette façon, jouer un tour à la culture basée sur elle. De la tendance à la spécialisation, il tire la spécialité du music-hall et du cirque, que Cocteau et Satie glorifient dans *Parade*, mais qui s'annonce déjà dans *Petrouchka*. La création esthétique finit par devenir ce à quoi elle

s'était déjà préparée dans l'impressionnisme, tour de force, suppression de la gravitation, illusion de l'impossible en poussant à l'extrême un entraînement spécial. En fait, l'harmonie de Stravinsky se tient toujours suspendue, et se soustrait à la gravitation de la progression échelonnée des accords. L'obsession et la perfection vide de sens de l'acrobate, la sujétion de celui qui répète toujours la même chose jusqu'à la réussite de l'exercice le plus périlleux, tout cela, dénué d'intention, représente objectivement pleine maîtrise, souveraineté et liberté à l'égard de la contrainte naturelle, que l'on désavoue en même temps comme idéologie là où elles s'affirment elles-mêmes. La réussite aveuglément infinie de l'acte acrobatique, en quelque sorte soustraite aux antinomies esthétiques, est acclamée comme l'utopie impétueuse de quelque chose qui, grâce à une division du travail et à une chosification extrême, outrepassa les limites bourgeoises. L'absence d'intentions vaut comme promesse d'accomplir toute intention. *Petrouchka*, œuvre « néo-impressionniste » quant au style, se compose d'innombrables tours d'adresse depuis la *composition explicite* (Aus komposition) d'un essaimage de secondes de la scène foraine jusqu'à l'imitation railleuse de toute la musique rejetée par la culture officielle. L'œuvre sort de l'atmosphère du cabaret « supérieur ». En même temps qu'il reste fidèle à l'élément apocryphe du cabaret, Stravinsky s'est révolté contre ce qu'il y avait dedans de suffisance pré-tentive, d'esprit guignolesque : contre l'aura de la bohème. L'indigne démolition de l'intériorité, qu'avait inaugurée le prompt numéro de cabaret, il l'a fait valoir contre ce dernier lui-même. Cette tendance conduit de l'art décoratif qui fait de l'âme une marchandise, à la négation de l'âme pour protester contre son caractère marchand; à la limitation de la musique au corps; elle la réduit à l'apparence qui revêtirait une signification objective en renonçant d'elle-même à signifier. Egon Wellesz, non tout à fait sans raison, a comparé *Petrouchka* avec le *Pierrot* de Schönberg. Les sujets, du même nom, se rejoignent dans l'idée de la transfigura-

tion néo-romantique — alors déjà passablement désuète — du clown dont la tragédie annonce l'impuissance croissante de la subjectivité, tandis qu'en même temps la subjectivité condamnée maintient ironiquement sa prééminence. *Pierrot* et *Petrouchka*, comme aussi l'*Eulenspiegel* de Strauss — qui se fait entendre plusieurs fois si audiblement dans le ballet de Stravinsky — survivent à leur propre déclin. Mais dans la manière de traiter le clown tragique, divergent les lignes historiques de la nouvelle musique<sup>1</sup>. Dans Schönberg tout repose sur la subjectivité solitaire se repliant sur elle-même. Toute la troisième partie ébauche le « retour (Heimfahrt) » dans un *no man's land* de verre où, dans une atmosphère de mort et de cristal, le sujet quasi transcendantal et libéré de l'enchevêtrement dans l'empirique se retrouve lui-même sur un plan imaginaire. Y contribue, pas moins que le texte, la complexion de la musique qui, avec l'expression de la sécurité d'un naufragé, trace l'image d'une espérance sans espoir. Un tel pathos est complètement étranger au *Petrouchka* de Stravinsky. Certes, il ne lui manque pas de traits subjectivistes; mais plutôt que de prendre le parti du maltraité, la musique se range aux côtés de ceux qui le raillent, et par conséquent l'immortalité du clown; finalement, ne devient pas pour la collectivité le symbole de la réconciliation, mais une sinistre menace. Chez Stravinsky, la subjectivité prend le caractère de la victime; pourtant — et c'est en cela qu'il se moque de la tradition de l'art humaniste — la musique ne s'identifie pas avec la victime, mais avec l'instance destructrice. Par la liquidation de la victime, elle se défait des intentions, de sa propre subjectivité.

L'ORGUE DE BARBARIE COMME PHÉNOMÈNE PRIMITIF. Sous l'enveloppe du néo-romantisme, ce

1. Autour de 1910, Stravinsky fut marqué par Schönberg, comme, à l'époque, Cocteau le disait ouvertement, de façon bien plus formelle que ne l'admet aujourd'hui la querelle des écoles. Dans les *Trois Poèmes de la lyrique japonaise* et dans beaucoup de détails du *Sacre*, surtout dans l'introduction, l'influence est évidente. Mais l'on pourrait la déceler en

remontant jusqu'à *Petrouchka*. Dans la partition, par exemple, la disposition des dernières mesures qui précèdent la fameuse danse russe du premier tableau, après le chiffre 32, surtout à partir de la quatrième mesure, ne serait guère pensable sans les *Pièces* pour orchestre de Schönberg.

retournement contre le sujet est déjà accompli dans *Petrouchka*. De longs passages — presque tous sauf le deuxième tableau — sont simplifiés quant à leur contenu musical, en contradiction avec la complexité psychologique de cette marionnette appelée à une vie trompeuse; ils le sont aussi techniquement, en contradiction avec un orchestre extrêmement raffiné. La simplicité correspond à l'attitude que prend la musique devant son objet : celle du spectateur amusé des scènes foraines. Celles-ci représentent une impression stylisée de tumulte, avec une nuance de ce plaisir provocateur que prend à ce qu'il méprise, l'individu las de la différenciation, à peu près comme certains intellectuels européens goûtèrent avec une ingénuité soignée le cinéma et le roman policier et se préparèrent ainsi à leur fonction spécifique dans la culture de masse. Cette souffrance vaniteuse qui vient du savoir, implique déjà le moment de l'auto-anéantissement du spectateur. De même que celui-ci disparaît dans le bruit des carrousels et fait l'enfant pour se débarrasser du poids de la vie rationnelle de tous les jours autant que de sa propre psychologie, de même il se défait de son propre moi et cherche le bonheur en s'identifiant avec cette foule amorphe décrite par Le Bon, dont l'image contient le vacarme<sup>1</sup>. Mais il se fait ainsi le complice des rieurs : à la musique qui considère *Petrouchka* comme sujet esthétique, apparaît comique une existence inutile. La catégorie fondamentale du *Petrouchka* est celle du grotesque que la partition utilise souvent comme indication pour les vents soli : c'est la catégorie de la particularité distordue et liquidée. En cela se révèle la désintégration commençante du sujet même. Dans *Petrouchka* sont

1. Chez Stravinsky, c'est ici peut-être qu'il faut chercher le caractère russe presque toujours abusivement considéré comme son caractère distinctif. On avait constaté depuis longtemps que la lyrique de Moussorgsky se distingue du lied allemand par l'absence d'un sujet poétique : chaque poème est envisagé comme les compositeurs d'opéras envisagent les «airs», c'est-à-dire non pas à partir de l'unité de l'expression immédiate de composition, mais de manière à éloigner et à objectiver toute expression. L'artiste

ne coïncide pas avec le sujet lyrique. Dans la Russie essentiellement prébourgeoise, la catégorie du sujet n'était pas aussi solidement ancrée que dans les pays occidentaux. L'élément insolite, surtout, chez Dostoïevski, dérive de la non-identité du moi avec soi-même : aucun des frères Karamasov n'est un «caractère». Stravinsky, représentant de la bourgeoisie tardive, a à sa disposition une telle présubjectivité pour finalement légitimer le déclin du sujet.

grotesques les éléments caractéristiques, les mélismes usés et ineptes, tranchant sur le seul harmonica géant de la totalité acoustique — image négative de la gigantesque harpe néo-romantique. Quand on tombe sur du subjectif, celui-ci est dépravé, dégradé ou rendu sentimental et tocard. Il est évoqué comme quelque chose de déjà mécanisé, réifié, mort pour ainsi dire. Les vents qui sont son médium sonnent comme de l'orgue de Barbarie : apothéose de la ritournelle<sup>1</sup>; de même les cordes sont perverties en farce, privées d'âme. Les images de la musique mécanique produisent le choc d'un modernisme désormais dépassé et devenu puéril, qui se fait, comme plus tard le surréalisme, la trouée d'irruption du passé primitif. L'orgue de Barbarie, que l'on a entendu autrefois, fonctionne comme du déjà entendu, comme souvenir. Soudain, comme d'un coup de baguette magique, l'image du caduc et du délabré doit se transformer en remède contre la décadence. Le phénomène originel de l'opération spirituelle pratiquée par Stravinsky, c'est qu'il substitue l'orgue de Barbarie à l'orgue de Bach. Occasion où son humour métaphysique peut se réclamer de la ressemblance des deux instruments, du prix de l'existence que le son doit payer pour se purifier des intentions. Toute musique jusqu'à nos jours a dû compenser le son collectivement valable par un acte de violence contre le sujet, par l'intronisation d'un élément mécanique comme autorité.

« LE SACRE » ET LA SCULPTURE NÈGRE. *Le Sacre du printemps*, l'œuvre de Stravinsky la plus célèbre et la plus avancée au point de vue du matériau, a été conçue, selon l'autobiographie de l'auteur, pendant qu'il travaillait au *Petrouchka*. Ce n'est guère un hasard. En dépit du contraste entre le style de ce premier ballet, si bien mitonné, et le style de l'autre, si tumultueux,

1. Techniquement, on obtient cette ritournelle par une certaine manière de conduire par octaves ou septièmes les mélodies des bois, notamment les clarinettes, souvent à de grandes distances. Comme moyen de tuer l'âme, Stravinsky

a conservé à dessein cette écriture quand l'intention grotesque était déjà condamnée, par exemple dans les Cercles mystérieux des Adolescents du *Sacre*, à partir du chiffre 94.

ces deux ouvrages ont un même noyau : offrande anti-humaniste à la collectivité. Offrande sans aucun caractère tragique apportée non à l'image de l'homme futur mais à l'aveugle confirmation d'un état que la victime admet, soit en se moquant d'elle-même, soit en se dépersonnalisant. Ce motif, qui détermine d'un bout à l'autre le comportement de la musique, abandonne l'enveloppe enjouée du *Pitrouchka* pour se manifester dans *Le Sacre* avec une gravité sanglante. Il appartient aux années où l'on commençait à appeler les sauvages « primitifs », au monde des Frazer, Lévy-Bruhl et aussi de *Totem et Tabou*. En France, par là on ne voulait nullement miser sur le monde préhistorique contre la civilisation occidentale. Plutôt « on fait des recherches » dans une attitude positiviste détachée, qui va bien ensemble avec cette distance qu'observe la musique de Stravinsky devant les horreurs qui se passent sur le plateau et qu'elle accompagne sans commentaire. Cocteau, dans la meilleure tradition des *Lumières* et quelque peu condescendant, écrivait de la jeunesse préhistorique du *Sacre* : « Ces hommes crédules s'imaginent que le sacrifice d'une jeune fille éluë entre toutes, est nécessaire à ce que le printemps recommence<sup>1</sup>. » La musique dit d'abord : c'est ainsi, et prend position aussi peu que Flaubert dans *Madame Bovary*. On contemple l'horreur avec une certaine complaisance; on ne la transfigure pas, mais on la présente sans nulle atténuation. De Schönberg, on adopte l'usage des dissonances irrésolues. Cela constitue l'aspect de bolchévisme culturel des *Tableaux de la Russie païenne*. Quand l'avant-garde professait son attachement à la sculpture nègre, le but réactionnaire du mouvement était complètement dissimulé : le retour à l'histoire primitive semblait servir à la délivrance de l'art ligoté, plutôt qu'à sa réglementation. Encore aujourd'hui, il faut retenir la différence entre ces manifestes « anti-culturels » et la culture fasciste, si l'on ne veut pas perdre de vue l'ambiguïté dialectique de la tentative

de Stravinsky. Il a ses assises dans le libéralisme, tout comme Nietzsche. La critique de la culture suppose quelque substantialité de la culture; elle prospère sous la protection de cette dernière et en reçoit le droit de s'exprimer sans égards, en se comportant comme étant elle-même esprit, même si en fin de compte elle se tourne contre celui-ci. On conjure le sacrifice humain, où se signale la croissante prépondérance de la collectivité, parce que la condition individualiste est insatisfaite d'elle-même. Justement, la sauvage représentation du sauvage, non seulement, comme le lui reproche le philistin, satisfait le besoin d'excitation romantique-civilisateur, mais encore la nostalgie de liquider l'apparence sociale, la passion de la vérité, derrière les médiations et les masques bourgeois de la violence. Dans un tel esprit est présent l'héritage précisément de la révolution bourgeoise. Le fascisme, au contraire, liquide littéralement tout à la fois la culture libérale et ses critiques, et c'est justement pourquoi il ne peut tolérer l'expression du barbare. Ce n'est pas pour rien que Hitler et Rosenberg ont tranché les divergences culturelles au sein de leur parti contre l'aile intellectuelle national-bolcheviste, en faveur du rêve petit-bourgeois de colonnes, de grandiose simplicité et d'immuable monumentalité. *Le Sacre*, l'on n'aurait pas pu le jouer dans le Troisième Reich des innombrables sacrifices humains, et quiconque osait inclure directement dans l'idéologie, comme un aveu, la barbarie de la pratique, tombait en disgrâce. Sans mystification, la barbarie allemande — et peut-être Nietzsche l'avait-il imaginé ainsi — eût probablement exterminé et cette mystification et la barbarie elle-même. Toutefois sont visibles les affinités entre *Le Sacre* et son sujet, son gauguinisme; les sympathies de celui qui, aux dires de Cocteau, choqua les joueurs de Monte-Carlo en se parant des ornements d'un roi nègre. Non seulement cette œuvre retentit, effectivement, de la guerre prochaine, mais elle se plaît ouvertement à sa sauvage somptuosité; on pouvait aisément le comprendre dans le Paris des *Valses nobles et sentimentales*. La pression de la culture

1. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 63.

bourgeoise réifiée l'incite à fuir dans le phantasme de la nature, qui finalement se révèle comme l'émissaire de l'oppression absolue : les nerfs esthétiques brûlent de retourner à l'âge de pierre.

ÉLÉMENTS TECHNIQUES DANS « LE SACRE ». Morceau de virtuosité de la régression, *Le Sacre du printemps* représente la tentative de dominer cette régression en la copiant, et non pas en s'abandonnant à elle. C'est à ce côté-là qu'est redevable l'immense influence que cette pièce spécialisée a exercée sur la génération suivante des compositeurs : non seulement elle prétendait que la régression du langage musical ainsi que l'état de conscience correspondant étaient *up to date*, mais elle promettait en même temps de résister à la liquidation pressentie du sujet en en faisant sa propre cause ou du moins en l'enregistrant artistiquement comme peut le faire un spectateur souverainement impartial. En imitant les sauvages on éviterait, par une magie à la fois réaliste et bizarre, de tomber en proie à ce que l'on redoute. De même que déjà aux commencements, dans *Petrouchka*, le montage à partir de fragments se doit à un procédé d'organisation astucieux qui résulte partout de trucs techniques, de même toute régression, dans l'œuvre de Stravinsky, est manipulée justement comme copie qui n'oublie aucun instant l'auto-censure esthétique. Dans *Le Sacre*, l'emploi d'un principe artistique de sélection<sup>1</sup> et de stylisation, fait l'effet de préhistoire. Par le rejet de la prédilection

1. Le concept de renoncement est fondamental pour l'œuvre entier de Stravinsky et constitue littéralement l'unité de toutes les phases. « Chaque nouvelle œuvre... est un exemple de renoncement. » (Cocteau, *ouvr. cit.*, p. 39.) Le caractère équivoque du concept de renoncement est le véhicule de toute l'esthétique de cette sphère. Les apologistes de Stravinsky s'en servent dans le sens de l'affirmation de Valéry qu'un artiste doit être apprécié selon la qualité de son refus. Point besoin de contester cela dans sa généralité formelle. On peut l'appliquer aussi bien à l'école viennoise, à l'interdiction implicite de la consonance, de la symétrie et des mélodies ininterrompues dans le registre aigu, qu'aux ascétismes des écoles ouest-européennes

se relayant l'un l'autre. Mais le renoncement de Stravinsky n'est pas seulement renoncement en tant que rejet de moyens usés et douteux, mais aussi refus, c'est-à-dire qu'il tient par principe pour exclu de remplir ou accomplir quelque chose qui, dans la dynamique immanente du matériau musical, se présente comme attente ou exigence. Si Webern disait de Stravinsky qu'après la conversion de ce dernier à la tonalité, « la musique s'était retirée de lui », il caractérisait le processus irrésistible qui finissait par tourner la pauvreté voulue en piétinerie objective. Il est insuffisant de reprocher à Stravinsky, d'un naïf point de vue technologique, tout ce qui lui manque. Dans la mesure où les insuffisances dérivent du principe stylistique même,

néo-romantique pour la mélodie, par le refus de la saccharine du *Chevalier à la rose* — contre quoi, autour de 1910, les artistes plus sensibles ont dû s'élever de la façon la plus violente<sup>1</sup>, devient tabou toute mélodie amplifiée et bientôt toute réalité subjective se développant musicalement. Comme dans l'impressionnisme, le matériau se limite à des successions sonores rudimentaires. Cependant l'atomisation debussyste du motif, de moyen pour obtenir un « fondu enchaîné » des taches sonores, se transforme en moyen de désagrégation de la continuité organique. Les résidus épars et sporadiques doivent représenter un bien préhistorique anonyme et sans propriétaire, des traces de souvenirs philogénétiques — « petites mélodies qui arrivent du fond des siècles<sup>2</sup> ». Les particules mélodiques dont cha-

une critique pareille ne se distinguerait pas tellement de celle adressée à l'école de Vienne et qui se plaint de la prédominance des « cacophonies ». Ce que suscite le refus permanent chez Stravinsky, on doit le déterminer par rapport aux règles qu'il s'est imposées lui-même. Il faut confronter Stravinsky avec l'idée et non seulement avec ses omissions délibérées : impuissant serait le reproche que l'artiste ne fait pas ce que son principe ne veut pas. Percutante seulement, l'accusation que la chose voulue s'embrouille, qu'elle laisse dessécher le paysage environnant et que rien ne la justifie.

1. Déjà avant la Première Guerre mondiale, le public se lamentait parce que les compositeurs ne donnaient « plus de mélodie ». Chez Strauss gênait la technique de la surprise permanente qui interrompait la continuité mélodique pour ne l'accorder qu'occasionnellement, de la manière la plus grossière et le meilleur marché possible, en récompense après la turbulence. Chez Reger, disparaissent les profils mélodiques derrière les accords constamment médiatisés et chez le Debussy de la maturité les mélodies sont, comme dans un laboratoire, réduites à des modèles de combinaisons sonores élémentaires. Mahler enfin, qui reste attaché au concept traditionnel de mélodie avec plus de ténacité que tout autre, s'est fait des ennemis justement à cause de cela. On lui reproche la banalité de l'invention et aussi la violence des longs coups d'archer ne dérivant pas purement de la force motrice des motifs. Parallèlement au Strauss des productions conciliantes, il a compensé par des outrances le déprissement de la mélodie romantique au sens du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fallait vrai-

ment avoir son génie pour transformer pareille outrance en moyen de composition, en porteur du sens musical, de la nostalgie consciente de son impossibilité de se réaliser. Point n'était épuisée la vigueur mélodique des compositeurs. Mais historiquement, le déroulement harmonique passait de plus en plus au premier plan de la création et de la réception musicales, et dans la pensée homophonique finissait par empêcher la dimension mélodique de croître en proportion, alors que c'est justement cette dimension qui, depuis le début du romantisme, avait permis les découvertes harmoniques. De là, la trivialité déjà de nombreuses figures mélodiques wagnériennes, auxquelles Schumann trouvait à redire. C'est comme si l'harmonie chromatée ne supportait plus de mélodie autonome : s'efforce-t-on d'y parvenir comme le jeune Schönberg, alors le système tonal lui-même s'effondre. Il ne reste aux compositeurs que l'alternative : ou atrophier la mélodie de façon qu'elle se transforme en une simple valeur de la fonction harmonique, ou décréter, par un acte de violence, des expansions mélodiques qui apparaissent arbitraires dans le schéma traditionnel de l'harmonie, sauvegardé. Stravinsky a tiré la conséquence de la première solution, celle de Debussy : conscient de la faiblesse des successions mélodiques qui à vrai dire ne le sont déjà plus, il abolit le concept de mélodie tout à fait en faveur de modèles mélodiques tronqués et primitifs. C'est seulement Schönberg qui a véritablement émancipé le « mélos », mais par là également la dimension harmonique elle-même.

2. Cocteau, *ouvr. cit.*, p. 64.

cune forme la base d'une section du *Sacre* sont pour la plupart du genre diatonique, elles sont folkloriques selon leur cadence ou bien simplement empruntées à la gamme chromatique, comme les quintolets de la *Danse finale*. Ce n'est jamais une succession d'intervalles « atonale », entièrement libres, ne se référant à aucune gamme préordonnée. Parfois il s'agit d'un choix restreint parmi les douze sons, à peu près comme dans la pentatonique; on dirait que les autres sont tabous et qu'il est défendu d'y toucher : dans *Le Sacre*, on est tenté de penser à ce *délire de toucher* que Freud ramène à l'interdiction de l'inceste. Le cas élémentaire de la variante rythmique, en laquelle consiste la répétition, c'est que l'élément mélodique est construit de façon telle que, lorsqu'il réapparaît sans pause tout de suite après sa conclusion, les accents tombent sur d'autres notes qu'au début (*Jeu du rapt*). Souvent, comme pour les accents, on remplace aussi les longues par des brèves et inversement. Partout les différences par rapport au motif-modèle font l'effet d'être le résultat d'un coup de dés. Par là les cellules mélodiques sont figées comme par une force magique : elles ne sont pas condensées, mais gênées dans leur développement. C'est pourquoi, même dans l'œuvre de Stravinsky la plus radicale quant à sa surface sonore, il y a une contradiction entre la modération de l'horizontal et l'audace du vertical, qui contient déjà en soi la condition pour rétablir la tonalité en tant que système de coordonnées dont la structure est plus conforme aux mélismes que ne le sont les accords polysonores. Ceux-ci fonctionnent comme couleurs et n'ont pas de fonction constructive, alors que chez Schönberg l'émancipation de l'harmonie concernait dès le début aussi la mélodie où la septième majeure et la neuvième mineure ont le même droit que les intervalles usuels. Pourtant même au point de vue de l'harmonie, dans *Le Sacre*, il ne manque pas d'imprégnations tonales, comme la phrase modale archaïque des cuivres dans *La Danse des Adolescents*. Dans son ensemble, l'harmonie se rapproche le plus de ce qu'après la Première Guerre mondiale, le Groupe des Six appe-

lait polytonalité. Le modèle impressionniste pour la polytonalité, c'est l'interférence de musiques spatialement séparées, sur la place de la foire, dont l'idée est commune à Stravinsky et à Debussy; elle joue, dans la musique française autour de 1910, un rôle similaire à celui de la guitare et de la mandoline dans le cubisme. En même temps, elle appartient au trésor motivique russe : un des opéras de Moussorgsky se déroule sur une place de foire. Les foires continuent une vie apocryphe au milieu de l'ordre culturel et font penser au nomadisme, à une existence d'errance sans attaches, à un état pré-bourgeois, dont les rudiments servent maintenant aux relations commerciales. Dans l'impressionnisme, la survie de tout ce qui n'est pas intégré à la civilisation bourgeoise se goûte avec un sourire comme le propre dynamisme de celle-ci, comme « vie », puis néanmoins on l'interprète comme émotions archaïques qui attentent à la vie du principe bourgeois d'individuation lui-même. Ce changement de fonction, c'est la nouveauté de la musique de Stravinsky par rapport à celle de Debussy. L'endroit harmoniquement le plus angoissant du *Sacre*, l'interprétation dissonante de ce thème modal des vents dans les *Rondes printanières* depuis 53 jusqu'à 54, c'est un effet de foire amplifié jusqu'à une impression de panique; ce n'est nullement la libération de l'« affinité naturelle des sons ». En toute logique, avec le déploiement harmonique disparaît aussi la progression harmonique. Les points d'orgue, qui déjà dans *Petrouchka* jouaient un rôle important comme moyen de représenter pour ainsi dire une rotation sonore intemporelle, deviennent, une fois dissous d'un bout à l'autre dans des rythmes d'*ostinato*, le seul principe de l'harmonie. Le ciment harmonique-rythmique de l'*ostinato* facilite dès le début l'audition, malgré toute la rudesse des dissonances. Cela a abouti à l'ennui standardisé de la musique typique de festival depuis la Première Guerre mondiale, du moins dans la mesure où elle se voulait moderne. Le spécialiste s'est toujours désintéressé du contrepoint; assez révélatrices sont ces quelques modestes combinaisons de thèmes

dans *Petrouchka*, disposées de telle manière qu'elles sont à peine perceptibles. Maintenant on s'attaque à toute polyphonie, abstraction faite des accords polysonores comme tels. Il n'y a plus que sporadiquement des amorces contrapuntiques et presque toujours avec des montages obliques des fragments de thèmes. Des problèmes de la forme en tant qu'un tout en progression, ne se posent point, et la construction du tout est peu élaborée. Ainsi les trois morceaux rapides, *Jeu du rapt*, *Danse de la terre* et *Glorification de l'élue*, avec leurs parties principales fragmentaires dans les hautbois, se ressemblent fatalement. Le concept de spécialité trouve sa formule musicale : des éléments musicaux, on n'admet que celui de l'articulation marquante des moments consécutifs, pris encore dans un sens hautement spécialisé, et la couleur instrumentale, soit comme un *tutti* agressif ou en expansion, soit comme effet particulier de timbre. Un des procédés possibles parmi beaucoup d'autres, la juxtaposition des complexes définis par un modèle, est désormais élevé au rang de procédé exclusif.

**RYTHME.** Les imitateurs de Stravinsky restèrent en arrière de leur modèle, parce qu'il leur manque sa force du refus, du « renoncement », le plaisir pervers de la privation. Il est moderne dans ce qu'il ne peut plus supporter, à proprement parler dans son aversion contre toute la syntaxe musicale. Cette susceptibilité ne se retrouve pas chez sa suite, à l'exception peut-être du seul Edgar Varèse. La plus grande étendue de moyens musicaux qu'ils se permettent — eux d'origine plus inoffensive — les prive justement de cet air d'authenticité pour lequel ils avaient choisi Stravinsky. Il serait instructif de comparer avec l'original, une imitation du *Sacre* comme l'*Offrande à Shiva* de Cl. Delvincourt. L'orgie sonore impressionniste y apparaît comme une marinade où l'on a mis la victime, et qui en tue la saveur. Du reste un rapport analogue existe déjà entre Debussy et des adeptes, comme Dukas. Le goût s'assimile dans une large mesure à la capacité de renoncer à des moyens

artistiques séduisants. C'est dans cette négativité que consiste la vérité du « goût », qui est la vérité de l'innervation historique, mais en même temps aussi le caractère privatif, restrictif du goût<sup>1</sup>. La tradition de la musique allemande, Schönberg y compris, depuis Beethoven se définit au bon comme au mauvais sens, par l'absence du goût. Par contre, chez Stravinsky la prévalence du goût coïncide avec la « chose ». L'effet archaïque se doit à une censure musicale, au renoncement à toutes les impulsions en désaccord avec le principe de stylisation. Mais la régression artistement obtenue conduit au recul de la composition même, à l'appauvrissement des procédés, à la ruine de la technique. Ordinairement, les partisans de Stravinsky s'accommodent du malaise causé par cet état de choses en proclamant leur maître musicien du rythme, en certifiant qu'il a réhabilité la dimension rythmique étouffée par la pensée mélodique-harmonique et exhumé ainsi les origines de la musique. Les procédés du *Sacre* voudraient évoquer les rythmes aussi complexes que sévèrement disciplinés des rites primitifs. Là contre, l'école de Schönberg a fait valoir avec raison que le concept de rythme même, ordinairement manié de façon trop abstraite, est étriqué chez Stravinsky. Il est vrai que l'articulation rythmique comme telle se dégage, mais au détriment de toutes les autres conquêtes de l'organisation rythmique. Ne manque pas seulement la flexibilité expressive et subjective du temps de la mesure que depuis *Le Sacre* Stravinsky maintient dans une rigidité constante, mais manquent aussi toutes les relations rythmiques rattachées à la construction, à l'organisation intérieure de la composition et au « rythme global » de la forme. Le rythme est souligné, mais

1. « Mais la profondeur de la chose est restée toujours fermée au goût. Une telle profondeur, en effet, exige non seulement le concours du sens et des réflexions abstraites, mais encore l'attention de la pleine raison et de l'esprit rigoureux. En revanche, le goût est réduit à se contenter de la seule surface, autour de laquelle jouent les sentiments et pour laquelle ne peuvent se faire valoir que des principes unilaté-

raux. C'est pourquoi le soi-disant bon goût s'effraie de toute action plus profonde et se tait lorsqu'on arrive à exprimer la chose et que disparaît tout ce qui est superficiel et secondaire. » (Hegel, *Asthetik*, *ouvr. cit.*, p. 44.) La contingence des « principes unilatéraux », l'hypostasie de la sensibilité, les idiosyncrasies comme règles et diktat du goût sont autant d'aspects divers du même fait.

détaché du contenu musical<sup>1</sup>. Ici, il n'y a pas plus mais moins de rythme que là où il n'est pas fétichisé; on trouve seulement des translations d'éléments toujours identiques et entièrement statiques, du sur-place où l'irrégularité du retour remplace le nouveau. Cela est manifeste dans cette *Danse finale de l'élue*, sacrifice humain, où les mesures les plus compliquées exigeant du chef d'orchestre des tours de force<sup>2</sup>, se succèdent en des subdivisions de temps infimes. Leur seul but, c'est d'inculquer à la danseuse et aux auditeurs une inaltérable raideur par des secousses convulsives, des chocs, sur lesquels aucune angoisse flottante ne peut anticiper. Le concept de choc s'insère dans l'unité de l'époque. Il appartient au fondement de toute musique nouvelle, aussi d'une musique qui est diamétralement opposée à celle de Stravinsky : de sa signification pour le Schönberg de la période expressionniste, on a déjà parlé. Il est permis de supposer que sa cause sociale réside dans cette disproportion invinciblement accrue, à l'époque industrielle au stade tardif, entre le corps de l'individu isolé d'une part, et de l'autre, les objets et forces de la civilisation technique. L'homme en dispose, sans que son sensorium, possibilité de l'expérience,

1. L'analogie formelle entre le constructivisme dodécaphonique et Stravinsky s'étend aussi au rythme qui chez Schönberg et Berg devient parfois indépendant du contenu des intervalles mélodiques et assume le rôle de thème. Mais ce qui les distingue est plus essentiel. Même là où l'école de Schönberg opère avec de tels rythmes thématiques, ceux-ci se remplissent chaque fois d'un contenu mélodique et contrapuntique. Par contre les proportions rythmiques qui occupent chez Stravinsky le premier plan, sont exposées uniquement dans le sens d'un effet de battement et se réfèrent à des méliames tellement vides qu'ils apparaissent non comme formant une articulation de lignes mais comme ayant leur fin en eux-mêmes.

2. Les partisans de Stravinsky, dans leur polémique contre l'atonalité des écoles de l'Europe centrale, tendent à lui reprocher son esprit anarchique. Là contre, il convient de savoir que le musicien du rythme Stravinsky esquisse, il est vrai, l'image d'une objectivité immuable par l'identité de toutes les unités de temps dans un complexe donné; mais les modifications d'accents — auxquelles

aboutit le changement d'indication des mesures — ne soutiennent pas de rapport évident avec la construction. Généralement, on pourrait les disposer aussi autrement et, sous les chocs rythmiques se dissimule ce que précisément on reproche à l'école de Vienne : l'arbitraire. Les modifications produisent une irrégularité abstraite comme telle et non pas d'événements spécifiques de la mesure. Les chocs sont des effets que seul règle le goût, dernière chose qu'il plairait à cette musique d'admettre. L'élément subjectif subsiste dans la pure négativité, dans la convulsion irrationnelle qui répond à l'excitation. Imitations de danses exotiques, ces espèces de mesures composées demeurent libre invention, dépourvues de tout sens traditionnel, jeu arbitraire; naturellement, leur caractère arbitraire est fondamentalement lié à l'habitude de l'authenticité à travers toute la musique de Stravinsky. Déjà *Le Sacre* contient ce pour quoi se décompose plus tard la prétention à l'authenticité et qui livre la musique, parce qu'elle aspire à la puissance, à l'impuissance.

eût pu maîtriser la démesure laissée libre aussi longtemps que la forme individualiste de l'organisation sociale exclut des comportements collectifs qui peut-être seraient subjectivement à la hauteur des forces techniques-objectives de production. Par les chocs, l'individu se rend immédiatement compte de sa propre nullité devant la machine géante du système entier. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ils ont laissé leurs traces dans l'œuvre d'art<sup>1</sup>; et quant à la musique, c'est certainement chez Berlioz qu'ils furent pour la première fois essentiels. Mais tout dépend de la façon dont la musique s'y prend avec les expériences du choc. Chez le Schönberg d'autour de 1910, la musique se défend contre elles en les représentant. Dans l'*Erwartung* ou dans cette transformation du type du scherzo, fruit d'un bouleversement si terrible, que l'on peut entendre depuis la *Lockung* de l'opus 6 jusqu'à la *Seconde pièce* pour piano op. 23, la musique gesticule pour ainsi dire comme un homme saisi d'une folle angoisse. A celui-ci toutefois, réussit ce qui, en langage psychologique, s'appelle « angoisse flottante » : pendant que le choc le traverse et dissocie la durée ininterrompue de l'ancien style, il reste maître de lui-même, sujet; ainsi est-il encore capable de soumettre à sa vie inflexible, la suite même des expériences du choc, de les transformer, héroïquement, en éléments de son propre langage. Chez Stravinsky il n'y a ni angoisse flottante ni un moi qui résisterait, mais on admet qu'on ne peut pas s'approprier les chocs. Le sujet musical renonce à s'affirmer et se contente de subir les secousses dans des réflexes. Il se comporte littéralement comme un grand blessé, victime d'un accident qu'il ne peut pas absorber et c'est pourquoi il le répète constamment dans l'effort sans espoir du rêve. Ce qui semble absorption complète des chocs, la souplesse de la musique à l'égard des secousses rythmiques venant de l'extérieur, c'est en vérité justement le signe que l'absorption a échoué. Voici l'intime tromperie de l'objectivisme : l'annulation du sujet par le choc est

1. Cf. Walter Benjamin *Œuvres choisies Sur quelques thèmes baudelairiens*, Julliard, pp. 237-244.

transfigurée, dans la complexion esthétique, à la fois en victoire du sujet et en son dépassement par l'être-en-soi.

L'IDENTIFICATION AVEC LA COLLECTIVITÉ. L'idée chorégraphique du sacrifice façonne la facture musicale elle-même. En elle est extirpé, et non seulement sur la scène, tout ce qui, en tant qu'individuation, se distingue de la collectivité. La pointe polémique de Stravinsky s'est aiguisée en même temps que la perfection de son style. Dans *Petrouchka*, l'élément d'individuation apparut sous la forme du grotesque et fut jugé par celle-ci<sup>1</sup>. Dans *Le Sacre du printemps*, il n'y a plus de quoi rire. Rien peut-être ne montre aussi clairement que chez Stravinsky modernisme et archaïsme sont les deux aspects d'une même chose. En éliminant le grotesque inoffensif, l'œuvre se met du côté de l'avant-garde, notamment du côté du cubisme. Mais ce modernisme s'obtient par un archaïsme d'un tout autre genre que celui de « l'ancien style » en vogue encore à la même époque par exemple chez Reger. L'entrelacement de la musique et de la civilisation doit être coupé. Provocatrice, la musique se fait image d'un état dont

1. Socialement, le grotesque est d'ordinaire la forme qui rend acceptable ce qui est aliéné et d'avant-garde. Le bourgeois est prêt à se commettre avec l'art moderne à condition que celui-ci l'assure, par sa forme même, qu'il ne faut pas le prendre au sérieux. L'exemple le plus frappant, c'est le grand succès de la lyrique de Christian Morgenstern. Dans *Petrouchka* sont manifestes des traits de cette conciliation rappelant le confrencier qui, par des plaisanteries, réconcilie l'auditoire avec ce qui l'outrage. Cette fonction de l'humour a, dans la musique, ses grands antécédents historiques. Il faut penser non seulement à Strauss et à la conception de Beckmesser, mais aussi à Mozart. Si l'on admet que la dissonance avait attiré les compositeurs bien avant le début du xx<sup>e</sup> siècle et que seulement la convention les avait écartés des sonorités de la souffrance subjective, alors le *Sextuor pour musiciens de village*, connu comme « plaisanterie musicale », devient autrement significatif qu'un simple divertissement excentrique. C'est précisément chez Mozart, que l'on peut prouver l'irrésistible tendance vers la dissonance et cela non

seulement au début du *Quatuor en do majeur*, mais encore dans certaines de ses dernières *Pièces* pour piano : son style déconcertait ses contemporains justement à cause de la richesse en dissonances. Peut-être l'émancipation de la dissonance n'est-elle point — comme l'enseigne l'histoire officielle de la musique — le fruit de l'évolution du romantisme tardif post-wagnérien. Mais le penchant pour elle a été le verso de toute la musique bourgeoise depuis Gesualdo et Bach, comparable par exemple au rôle qu'assume secrètement le concept d'inconscience dans l'histoire de la *ratio* bourgeoise. Et ici il ne s'agit pas d'une simple analogie; dès l'abord la dissonance était le signifiant de tout ce qui tombait sous le tabou de l'ordre. Elle répond pour l'instinct censuré; en tant que tension elle contient un élément de libido aussi bien que les lamentations sur le refus. Par là, serait expliquée la rage qui répond partout à toute manifestation de la dissonance. Le *Sextuor pour musiciens de village* de Mozart apparaît comme une précoce anticipation précisément sur ce Stravinsky qui est entré dans la conscience commune.

on jouit comme d'un excitant, justement parce qu'elle entre en contradiction avec la civilisation. En prenant l'attitude d'un totem, elle prétend qu'est indivise et phylogénétiquement déterminée l'unité de l'homme et de la nature, tandis qu'en même temps dans son principe fondamental, celui de la victime, le système se révèle comme système de domination et par là, à nouveau, comme antagoniste en soi. Mais la négation de l'antagonisme est le truc idéologique dans *Le Sacre du printemps*. Comme le prestidigitateur fait disparaître la belle jeune fille de la scène du music-hall, ainsi, dans *Le Sacre*, on escamote le sujet qui doit porter le poids de la religion naturelle. En d'autres termes : il n'y a pas d'antithèse esthétique entre la victime immolée et la tribu, mais, par sa danse, la victime accomplit l'identification immédiate et acceptée avec la tribu. L'argument expose aussi peu un conflit que n'en règle un la tessiture de la musique. L'élue danse jusqu'à en mourir, un peu comme les sauvages, au dire des anthropologistes, périssent effectivement s'ils ont inconsciemment violé un tabou. En tant qu'individu, elle ne reflète rien que le réflexe inconscient et fortuit de la douleur : selon son organisation intime, son solo, comme toutes les autres danses, c'est une danse collective, une ronde, vide de toute dialectique du général et du particulier. On obtient obrepticement l'authenticité en reniant le pôle subjectif. En adoptant comme par un coup de main le point de vue de la collectivité, on produit là précisément où l'on a congédié la conformité facile à la société individualiste une conformité de seconde nature, et naturellement d'une espèce extrêmement désagréable : une conformité à une société intégrale et aveugle, quasi à une société de castrats ou d'ilotes. Le stimulant individuel qui mettait en branle un tel art, ne laisse de reste que la négation de lui-même, l'écrasement de l'individuation. Sans doute l'*humour* de *Petrouchka*, voire l'*humour* bourgeois en général, y tendait-il secrètement, mais maintenant l'obscur tendance devient fanfare claironnante. Se complaire dans un état sans individuation, qu'harnache la musique, c'est du sado-maso-

chisme. Le spectateur ne se réjouit-il pas tout bonnement de la liquidation de la jeune fille, il s'identifie alors avec la collectivité et, potentiellement lui-même victime de cette collectivité, s'imagine participer justement par là, dans une régression magique, à la puissance collective. Le trait sado-masochiste accompagne la musique de Stravinsky à travers toutes ses phases. *Le Sacre* s'écarte d'une telle complaisance uniquement par un certain aspect morne dans le coloris d'ensemble aussi bien que dans ses caractères musicaux singuliers. Cependant, cet aspect exprime moins la désolation d'un meurtre rituel véritablement démentiel que l'état d'esprit du ligoté, de l'asservi; il prête voix à l'embarras de la créature. Ce ton de tristesse objective dans *Le Sacre*, techniquement inséparable de l'hégémonie des dissonances mais souvent aussi d'une écriture artiste serrée, représente la seule instance opposée au geste liturgique, qui voudrait sanctifier comme aube sacrée et l'acte ignoble du mystérieux médecin-sorcier<sup>1</sup> et la ronde des jeunes filles. Mais c'est en même temps ce ton qui, à la monstruosité emplie de chocs mais pauvre en contrastes malgré la profusion des couleurs, imprime une sorte de soumission hébétée et grincheuse finissant par livrer le sensationnel d'autrefois à l'ennui. Cet ennui ne diffère pas tellement de celui qu'amènera par la suite Stravinsky méthodiquement et fait déjà que l'on comprend difficilement l'envie d'imiter qu'autrefois inspirait le *Sacre*. Le primitivisme d'hier, c'est la niaiserie d'aujourd'hui.

**ARCHAÏSME, MODERNISME ET INFANTILISME.** Pourtant ce qui porta Stravinsky au-delà du *Sacre*, ce ne fut nullement l'insatisfaction que lui donnait un appauvrissement hautement stylisé. Plutôt, il a dû se

1. Il y a déjà dans *Petrouchka* un pendant au *Sage* du *Sacre*. C'est le magicien qui anime les marionnettes. Il s'appelle Charlatan. Facilement, on pourrait prendre comme sens du numéro de variété stravinskien, la transfiguration du charlatan en un magicien très puissant. Son principe d'autorité, le principe

musical d'authenticité musicale, est né du jeu, de la tromperie, de la suggestion. Tout se passe comme si, par cette origine, l'authenticité manipulée avait sa propre non-vérité. Dans les œuvres ultérieures, charlatans et magiciens n'apparaissent plus.

rendre compte de ce qu'il y avait de romantique-historique dans la préhistoire antiromantique; il a aperçu la nostalgie domestiquée d'un état d'esprit objectif qu'on ne peut évoquer *hic* et *nunc* que travesti. Secrètement, les Russes primitifs ressemblent aux anciens Germains de Wagner — le décor du *Sacre* rappelle le rocher de *La Walkyrie*; est wagnérienne cette configuration du monumental mythique et de la tension nerveuse, que Thomas Mann a révélée dans son essai sur Wagner de 1933. Est d'origine romantique surtout la sonorité, par exemple l'idée d'évoquer des instruments à vent oubliés depuis longtemps par des timbres particuliers de l'orchestre moderne, grâce au basson qui, dans une position haute, a un effet « grave », au grinçant cor anglais, à la flûte alto ou bien grâce aux tubas exposés du médecin-sorcier. Ces effets appartiennent à l'exotisme musical guère moins que la pentatonique d'une œuvre stylistiquement aussi différente que *Le Chant de la terre* de Mahler. Aussi le *tutti* de l'orchestre géant a-t-il parfois quelque chose de luxuriant à la Strauss, quelque chose d'étranger à la substance de la composition. Le procédé d'une ligne d'accompagnement qui s'entend uniquement comme couleur, et dont se détachent des fragments mélodiques réitérés, ce procédé dérive, malgré une sonorité et un matériau harmonique différents, directement de Debussy. En dépit de tout antisubjectivisme programmatique, l'ensemble produit un effet d'impression, d'excitation anxieuse. Parfois la musique elle-même gesticule comme si elle était psychologiquement excitée, ainsi dans les *Danses des Adolescentes* à partir de 30, ou dans les *Cercles mystérieux* du deuxième tableau, après 93. Mais par cette évocation du temps primitif, en quelque sorte historisante et tenue à distance comme par jeu, c'est-à-dire par l'évocation du paysage psychique d'Électre, bientôt Stravinsky ne peut plus assouvir sa soif d'objectivité. Il résout la tension entre l'archaïque et le moderne, de façon qu'il rejette le monde primitif comme principe stylistique au nom d'un archaïsme authentique. Parmi les œuvres essentielles, seules *Les*

*Noces* font encore une fois des incursions dans le folklore, par des formulations bien moins souples que *Le Sacre*. Stravinsky fouille à la recherche de l'authenticité, dans la composition et dans la désintégration du monde des images de l'art moderne. Si Freud a enseigné qu'il existe un rapport entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés, le compositeur, lui, repousse maintenant les sauvages et s'en tient à ce dont l'expérience de l'art moderne est certaine, à cet archaïsme constituant la couche fondamentale de l'individu et qui, dans la décomposition de celui-ci, réapparaît à l'heure actuelle sous son vrai visage. Les œuvres qui se situent entre *Le Sacre* et le tournant néo-classique imitent le geste de la régression, typique de la dissociation de l'identité individuelle, et en espèrent une authenticité collective. La très étroite parenté entre cette ambition et la doctrine de C. G. Jung, que probablement le compositeur ne connaissait guère, est aussi frappante que son potentiel réactionnaire. La recherche des équivalents musicaux pour l'« inconscient collectif » prépare le renversement menant à l'instauration de la communauté régressive comme fait positif. De prime abord, toutefois, cela fait figure de témérité d'avant-garde. Les compositions se groupant autour de *L'Histoire du soldat*, et qui appartiennent à la période de la Première Guerre mondiale, pourraient être dites infantilistes; des traces de cette évolution se rencontrent du reste déjà dans *Petrouchka*; Stravinsky adressait toujours à l'individu des chansons d'enfants comme messagers du temps primitif. L'essai sur le *Renard* qu'a publié en 1926 Else Kolliner<sup>1</sup> — qui par ailleurs ne s'est fait guère connaître comme critique musical — fournit un premier inventaire de l'infantilisme, en termes évidemment apologétiques. Stravinsky, dit-elle, se meut « dans un nouvel espace fantastique... où chaque individu est entré une fois étant enfant, les yeux fermés ». Il ne poserait pas cet espace en le célébrant en termes idylliques, et d'une manière épi-

1. *Anbruch*, 8<sup>e</sup> année, 1926, n<sup>o</sup> 5, pp. 214 sqq.

sodique, comme l'avait fait même Moussorgsky, « mais comme le seul théâtre qui pour toute la durée de la représentation reste fermé à tous les autres mondes réels et irréels ». Par la création d'une scène intérieure d'expériences préindividuelles communes et par les chocs de nouveau accessibles à tout le monde, mais d'une scène qui soit rigoureusement impénétrable au moi conscient, se réaliserait une « fantaisie collective » se révélant « dans des ententes rapides » avec le public, c'est-à-dire dans l'anamnèse des rites tels qu'ils survivent dans le jeu. « Le changement perpétuel de mesure, l'opiniâtre répétition de motifs isolés aussi bien que le démontage et le remontage de leurs éléments, leur caractère pantomimique s'exprimant de façon frappante dans des passages de septièmes qui se dilatent en neuvièmes et de neuvièmes qui se contractent en septièmes, dans le roulement du tambour comme la forme la plus concise pour exprimer la colère du coq etc., tous ces procédés sont presque littéralement autant de traductions instrumentales dans la musique, de ludiques gestes d'enfant. L'excitant résiderait dans le fait qu'en vertu de la structure variable et mobile des répétitions, l'« on croit assister à un processus de formation »; autrement dit dans le fait que le geste musical se dérobe à toute détermination précise de sens, traçant ainsi un état non-aliéné dont les rudiments remontent à l'enfance. Le processus de formation ici visé, n'a rien à faire avec le dynamisme musical. Et le moins, avec cette formation de grandes formes musicales progressives à partir du néant, qui constitue une des idées directrices de Beethoven jusqu'au premier mouvement de la *Neuvième* et que, par un malentendu, on attribue maintenant à Stravinsky. On est d'avis qu'en général il n'existe pas encore de modèles musicaux à contours nets, de motifs moulés une fois pour toutes, mais que l'on gravite autour d'un noyau thématique latent et implicite comme partout chez Stravinsky — d'où les irrégularités métriques —, sans parvenir à une formulation définitive. Chez Beethoven, les motifs, même comme formules en soi insi-

gnifiantes des rapports tonaux fondamentaux, sont pourtant déterminés et ont une identité. Éluder cette identité, c'est un des soucis primordiaux de la technique stravinskienne des images musicales archaïques. Mais justement parce que le motif même n'est pas « là », les complexes translatés se répètent sans cesse, au lieu qu'on en tire des conséquences, comme on dirait dans la terminologie de Schönberg. Le concept de forme musicale dynamique, qui domine la musique occidentale depuis l'école de Mannheim jusqu'à l'actuelle école de Vienne, suppose justement un motif maintenu comme identique et nettement dessiné, fût-il infiniment petit. Sa dissolution et sa variation se constituent dans le seul contraste avec ce que l'on a conservé identique dans le souvenir. La musique connaît le développement uniquement dans la mesure où elle contient quelque chose de solide, de coagulé; la régression stravinskienne, qui voudrait remonter à un stade antérieur, justement en raison de cette tendance substitue la répétition au progrès. Cela, d'un point de vue philosophique, conduit au noyau de la musique. Dans la musique comme partout — la théorie kantienne de la connaissance est à cet égard un exemple prototypique — dynamisme subjectif et réification vont de pair comme pôles de la même constitution d'ensemble. Subjectivation et objectivation de la musique coïncident; cela s'achève dans la technique des douze sons. Stravinsky se distingue du principe dynamique-subjectif de la variation d'un donné précis par une technique d'amorces toujours renouvelées, qui, dirait-on, cherchent vainement à saisir ce qu'en réalité elles ne peuvent ni atteindre ni tenir. Sa musique ignore le souvenir, donc la continuité temporelle de la durée. Elle va de réflexe en réflexe. L'erreur fatale de ses apologistes, c'est d'interpréter comme garantie de vitalité, le manque d'un donné dans sa musique, d'une thématique proprement dite, manque qui précisément exclut la respiration de la forme, la continuité du processus, en définitive la « vie ». L'amorphe n'a rien de la liberté mais se rapproche du caractère contraignant

de la simple nature : rien de plus rigide que le « processus de formation ». On le glorifie pourtant comme une chose non aliénée. Avec le principe du moi, serait bien entendu suspendue l'identité individuelle. Le jeu esthétique de Stravinsky ressemblerait au jeu « tel que le vit l'enfant. Celui-ci n'a pas besoin d'une invisibilité effective; dans son imagination, il pousse des figures, sans inhibition rationnelle, à droite et à gauche entre le réel et l'irréel (il ment, disent les éducateurs). De même que les enfants, dans leurs jeux inventés, aiment dissimuler et effacer les traces, disparaître sous un masque pour réapparaître à un moment inattendu, de même qu'ils confient à un acteur plusieurs rôles sans scrupules de l'intelligence et, du moment qu'ils jouent, ne connaissent pas d'autre logique sinon celle qui exige la permanence du mouvement, de même Stravinsky sépare la représentation d'avec le chant et n'attache pas la figure à une voix déterminée, ni la voix à une figure ». Dans le *Renard*, durant l'action sur la scène, on chante dans la fosse.

RÉGRESSION PERMANENTE ET FORME MUSICALE. L'essai d'Else Kolliner reproche à une exécution berlinoise d'« avoir monté comme une scène de cirque ce qui est une fable primitive ». Ce reproche se fonde sur l'idée que le « peuple » stravinskien serait « la communauté vécue collectivement par les hommes de la même tribu, le berceau primitif de tous les symboles, de tous les mythes, des forces métaphysiques créatrices de religion ». Cette conception, dont plus tard, la teneur surgit en Allemagne dans un contexte sinistre, à la fois est trop loyale envers Stravinsky et lui fait tort. Elle prend à la lettre l'archaïsme moderne, comme si la seule parole délivrante de l'artiste suffisait pour rétablir directement et avec bonheur le monde primitif auquel on aspire et qui lui-même était déjà la terreur; comme si le souvenir du musicien pouvait biffer l'histoire. Mais c'est précisément par là qu'on met sur le compte de l'infantilisme stravinskien une idéologie affirmative, dont l'absence justement cons-

titue le contenu de vérité de cette phase de son œuvre. Que dans sa première enfance l'individu traverse des étapes de développement archaïques, c'est un fait établi par la psychologie, comme dans l'ensemble, la fureur antipsychologique de Stravinsky est inséparable de la conception psychologique de l'inconscient en tant qu'élément antérieur, par principe, à l'individuation. Son effort de faire du langage aconceptuel de la musique un organe du « pré-moi », s'insère précisément dans cette tradition qu'il proscriit comme technicien du style et politicien de la culture, la tradition de Schopenhauer et de Wagner. Le paradoxe se résout historiquement. On a souvent montré que, sans Wagner, est inconcevable Debussy, ce premier compositeur important de la réaction ouest-européenne à Wagner : en somme, *Pelléas et Mélisande* serait un drame musical. La musique de Wagner renvoie à la philosophie allemande du début du XIX<sup>e</sup> siècle dans un sens plus que simplement littéraire et ce compositeur avait l'idée d'une dialectique de l'archaïque — de la « volonté » — et de l'individuation. Mais comme déjà chez lui cette dialectique, à tout point de vue, se déroule au détriment du *principium individuationis*, voire, selon la structure musicale et poétique, se décide à l'avance toujours contre l'individuation, les signifiants musicaux de l'individuel ont en effet chez Wagner quelque chose d'impuissant et de faible : on dirait qu'ils sont déjà condamnés par l'histoire. Son œuvre est brisé dès lors que ses éléments d'individuation se prennent pour substantiels, alors qu'ils sont déjà caducs, semblables à des clichés. Stravinsky en tient compte : comme régression permanente, sa musique donne réponse au fait que le *principium individuationis* a déchu en idéologie. Selon sa philosophie implicite, il appartient au positivisme de Mach : « On ne peut sauver le moi » ; selon son attitude, il appartient à un art occidental qui atteint le comble avec l'œuvre de Baudelaire, où l'individu, par la sensation, jouit de sa propre annihilation. Par là, la tendance mythologisante du *Sacre* continue celle de Wagner et la nie en même temps. Le positi-

visme de Stravinsky s'en tient au monde primitif comme à une donnée de fait. Il construit un modèle ethnologique fictif de la préindividuation qu'il aimerait élaborer exactement. Le mythe chez Wagner, cependant, doit représenter symboliquement des rapports fondamentaux de l'homme en général, dans lesquels le sujet se réfléchit et qui le concernent directement. Comparée avec cela, la préhistoire stravinskienne, pour ainsi dire scientifique, apparaît plus ancienne que celle de Wagner, qui, nonobstant la pulsion archaïque qu'elle exprime, ne va pas au-delà de l'arsenal des formes bourgeoises. Plus on est moderne, plus on régresse à des stades reculés. Le romantisme, au commencement, s'occupait du moyen âge; Wagner, du polythéisme germanique; Stravinsky, du clan totémiste. Mais ce n'est pas parce qu'il n'y a pas chez lui de symboles médiateurs entre l'impulsion régressive et sa matérialisation musicale, qu'il est pour autant moins rivé à la psychologie que ne l'était Wagner; il l'est même peut-être encore plus. Précisément le plaisir sado-masochiste de s'anéantir soi-même, qui a une fonction si évidente dans son antipsychologisme, est déterminé par le dynamisme de la vie instinctive et non par l'exigence de l'objectivité musicale. Cela caractérise le type humain dont l'œuvre de Stravinsky prend les mesures, qu'il ne tolère aucune sorte d'introspection ou de réflexion sur soi. L'opiniâtre santé se cramponnant à ce qui est extérieur et reniant tout ce qui est psychique comme si c'était déjà une maladie psychique, une telle santé est un produit des mécanismes de défense au sens freudien du terme. L'obstination convulsive à exclure de la musique l'âme, trahit le pressentiment inconscient de quelque chose d'inguérissable qui autrement viendrait fatalement au jour. Plus la musique s'obstine à récuser les manifestations du jeu des forces psychiques, plus elle obéit passivement à ce jeu. Sa propre configuration en est estropiée. C'est parce qu'il était favorablement disposé à l'égard du protocole psychologique, que Schönberg est tombé sur des lois musicales objectives. Comme chez Stra-

vinsky les œuvres n'entendent nullement être comprises comme organes d'une intériorité, chez lui la légalité musicale immanente en soi est presque impuissante : la structure est infligée de l'extérieur, et dépend de la volonté de l'auteur qui décide aussi bien de la complexion de ses œuvres que de ce à quoi elles doivent renoncer.

**L'ASPECT PSYCHOTIQUE.** Mais par là est exclu ce simple retour aux origines qu'Else Kolliner attribue à des œuvres comme le *Renard*. Des cloisons — nous enseignent la psychologie — séparent le moi d'avec les couches archaïques de l'individu, que percent seulement les forces explosives les plus puissantes. Croire que l'archaïque est incontinent à la disposition esthétique du moi qui s'y régénérerait, c'est superficiel, c'est un rêve. La force du processus historique qui cristallisa le moi stable s'est objectivée dans l'individu, maintient sa cohésion et le sépare du monde préhistorique qu'il porte en lui-même. Des mouvements archaïques flagrants sont incompatibles avec la civilisation. Percer ladite cloison n'était certes ni la dernière des tâches ni la dernière difficulté de la douloureuse opération psychanalytique, telle qu'elle était conçue à l'origine. Non censuré, l'archaïque ne peut venir au jour que par l'explosion à laquelle le moi succombait dans la désintégration de l'individu intégral. L'infantilisme stravinskien connaît ce prix. Il fait fi de l'illusion sentimentale du *O wusst ich doch den Weg zurück* (Oh, si je pouvais connaître le chemin de retour) et construit le point de vue de la maladie mentale pour rendre manifeste le monde primitif actuel. Tandis que les bourgeois accusent l'école de Schönberg de folie parce qu'elle ne se met pas de la partie, et trouvent Stravinsky spirituel et normal, la complexion de la musique du dernier a été apprise de la névrose obsessionnelle, et plus encore de son aggravation psychotique : la schizophrénie. Elle se présente comme un système rigoureux, aussi intangible qu'un cérémonial, sans qu'en vertu de la logique de la chose, sa prétendue régularité soit en elle-même transparente et rationnelle. C'est l'*habitus* du délire systé-

matisé. Il permet en même temps d'adopter une attitude autoritaire à l'égard de tout ce qui ne s'intègre pas au système. Ainsi l'archaïsme devient art moderne. L'infantilisme musical appartient à un mouvement qui, en tant que défense mimétique contre la folie de la guerre, a esquissé de toute part des modèles schizophréniques : aux environs de 1918, on a attaqué Stravinsky comme dadaïste, et *L'Histoire du soldat* ainsi que le *Renard* brisent toute unité de la personne « pour épater le bourgeois <sup>1</sup> ».

**RITUEL.** L'impulsion fondamentale de Stravinsky visant à maîtriser la régression par la discipline, définit mieux que toute autre la phase de l'infantilisme. Il est dans la nature de la musique de ballet de prescrire des gestes et, par surcroît, des comportements. A cela l'infantilisme de Stravinsky reste fidèle. On n'exprime nullement la schizophrénie, mais la musique s'exerce à un comportement qui ressemble à celui de malades mentaux. L'individu joue la tragédie de sa propre dissociation. D'une telle imitation, il attend, de nouveau par la magie mais maintenant dans une actualité immédiate, la chance de survivre à son propre déclin. De là l'effet qui n'est guère d'ordre spécifiquement musical, mais qui ne s'explique qu'anthropologiquement. Stravinsky esquisse des schémas de formes de réactions humaines, qui ensuite sont devenues universelles sous l'inévitable pression de la société industrielle au stade tardif. A cela répondait tout ce qui déjà de soi-même, par son propre mouvement, tendait vers ce à quoi cette société réduisait ses membres désarmés : effacement de soi, dextérité inconsciente, intégration à une totalité aveugle. Le sacrifice de soi-même, qu'exige de tous la nouvelle forme d'organisation, séduit en guise de passé primitif. En même temps, il est imprégné

1. A aucune étape de son évolution, l'œuvre radical de Schönberg ne présente l'aspect de l'épatant, mais il témoigne d'une sorte de crédule confiance dans le travail positif du compositeur qui refuse d'admettre que les produits de Brahms et de Wagner soient qualitativement différents des siens. Dans une foi inébranlable dans la tradition, celle-ci

est dissoute en conséquence de sa propre logique. L'épatant par contre, comporte toujours la préoccupation d'un effet, fût-ce d'un effet déconcertant, dont il n'y a guère d'art occidental qui se soit libéré tout à fait. C'est pourquoi l'entente avec le monde établi finalement est tellement plus facile pour l'« épatant ».

de l'horreur qu'inspire un avenir où l'on doit lâcher tout ce par quoi on est devenu celui pour la conservation de qui fonctionne pourtant toute cette machinerie d'adaptation. La réflexion dans la copie esthétique atténue l'angoisse et renforce la séduction. L'élément apaisant et harmonisant, cet élément qui transpose dans l'art le redoutable, l'héritage esthétique de la pratique magique contre lequel se révoltait tout expressionnisme jusqu'aux œuvres révolutionnaires de Schönberg, cet élément harmonisant triomphe comme messenger de l'âge de fer, dans le ton dédaigneux et tranchant de Stravinsky. Il est, dans la musique, celui qui dit oui. Certaines phrases de Brecht — comme « cela va aussi autrement, mais aussi comme cela », ou « moi, je ne tiens pas du tout à être homme » — pourraient servir d'exergue à *L'Histoire du soldat* ou au *Renard*. Du *Concertino* pour quatuor à cordes, donc pour cette formation qui jadis s'était avérée la plus adéquate à l'humanisme musical, à la spiritualisation absolue de l'instrumental, du *Concertino*, l'auteur exigeait qu'il marmonnât comme une machine à coudre. La *Piano-rag-music* est écrite pour piano mécanique. L'angoisse de la déshumanisation est transposée en la joie de dévoiler celle-ci, finalement en le plaisir du même instinct de mort dont le symbolisme a été préparé par le détesté Tristan. L'intolérance à l'égard de l'usé des caractères expressifs allant jusqu'à cette aversion pour toute expression non filtrée, qui convient à toute l'époque du *streamline*, cette intolérance clame sa fierté que l'on nie en soi-même le concept d'homme par la connivence avec le système déshumanisé, sans pourtant y périr réellement. Le geste schizophrénique de la musique de Stravinsky est un rituel destiné à renchérir sur la froideur du monde. Grimaçante, son œuvre défie la démence de l'esprit objectif. En exprimant la démence elle-même qui tue toute expression, non seulement elle défole, comme on dit en psychologie, cette démence, mais elle la soumet à la raison organisante<sup>1</sup>.

1. Est évidente l'étroite relation entre ce degré du rituel dans la musique de Stravinsky et le jazz qui exactement à la même époque devenait universelle-

ALIÉNATION COMME OBJECTIVITÉ. Rien ne serait plus faux que de comprendre la musique de Stravinsky par analogie avec ce qu'un fasciste allemand a appelé imagerie de malades mentaux. Comme il lui tient à cœur plutôt de dominer des traits schizophréniques par la conscience esthétique, elle voudrait faire passer la folie, dans l'ensemble, pour la santé. Quelque chose de cela existe depuis toujours dans le concept bourgeois de « normal ». Ce concept exige des performances dans la conservation de soi allant jusqu'à l'absurde, jusqu'à la désintégration du sujet au nom de cette conformité illimitée à la réalité, qui permet la conservation de soi dans la seule suppression de ce qui se conserve. A cela correspond un pseudo-réalisme : tandis que le principe de réalité est seul décisif, la réalité, pour celui qui le suit inconditionnellement, se vide, hors d'atteinte dans sa substance, se sépare de lui par un abîme de sens. L'objectivité stravinskienne ressemble à un tel pseudo-réalisme. Le moi, sans illusions et devenu malin, fait du non-moi son idole, mais dans son zèle il coupe les fils entre le sujet et l'objet. L'enveloppe de ce qui est objectif, sans relations et abandonnée à elle-même, on la fait passer, en raison d'une telle aliénation, pour l'objectivité suprasubjective, pour la vérité. Voilà la formule pour la manœuvre métaphysique de Stravinsky et pour son double caractère social. La physionomie de

ment populaire. Elle va jusque dans les détails techniques, comme la simultanéité des temps rigides et des accents syncopés irréguliers. Et c'est bien précisément dans la phase infantile que Stravinsky a travaillé avec des formules de jazz. Le *ragtime* pour onze instruments, la *Piano-rag-music* et même le tango et le *ragtime* de *L'Histoire du soldat* sont parmi ses pièces les plus réussies. A la différence des innombrables compositeurs qui en flirtant avec le jazz croient stimuler leur « vitalité » — pour autant que ce mot vitalité signifie quelque chose en musique —, Stravinsky dévoile en le déformant, le piteux, l'usé et le commercial de la musique de danse qui s'est établie depuis trente ans. Il oblige pour ainsi dire, l'opprobre de cette musique à se révéler lui-même et transmue les formules standardisées en chiffres stylisés de la décomposition. Il élimine ainsi tous les traits de fausse individualité et d'expression sentimentale parties

inséparables du jazz naïf, et, avec une ironie acérée, change en ferments de déshumanisation, ces vestiges de l'humain qui pourraient subsister encore dans ces formules composées d'une habile discontinuité. Ses pièces se composent avec des bribes de marchandises, de même que certains tableaux ou sculptures de cette époque, avec des cheveux, des lames de rasoir et des feuilles d'étain. Cela définit la différence de niveau par rapport à la camelote commerciale. En même temps ces pastiches du jazz promettent d'absorber la tentation vertigineuse de s'abandonner à la masse, et de bannir ce péril en lui cédant. Comparé à cette idée, tout autre intérêt des compositeurs pour le jazz n'était que sot clin d'œil au public, simple soldat. Mais Stravinsky a ritualisé la soldat elle-même, voire la relation avec la marchandise en général. Il danse la danse macabre autour de son caractère fétichiste.

son œuvre unit celle du clown avec celle du chef de service. Sa musique fait le fou et tient sa grimace pratiquement disponible. Sournoisement, elle salue le public, enlève son masque et montre qu'en dessous il y a une boule à la place du visage. Repu d'émotions, le *dandy* blasé de l'esthétisme d'autrefois, se révèle n'être qu'un mannequin : l'excentrique morbide apparaît comme le modèle d'innombrables êtres normaux qui se ressemblent. Le choc provocant de la déshumanisation, dont l'homme même a pris l'initiative, devient phénomène-type de standardisation. L'élégance cadavéreuse et la complaisance de l'excentrique qui met sa main où autrefois était le cœur, c'est en même temps le geste de capitulation, l'abandon de celui qui est privé de son propre moi, à l'existence cadavéreuse toute-puissante dont il vient de se moquer.

**FÉTICHISME DES MOYENS.** Le réalisme de la façade se manifeste musicalement dans l'effort démesuré de s'en tenir à des moyens donnés. C'est dans sa technique que Stravinsky a le sens de la réalité. La prééminence de la spécialité sur l'intention, le culte des tours d'adresse, le plaisir des manipulations habiles, comme celle de la percussion dans *L'Histoire*, tout cela joue les moyens contre la fin. On hypostasie l'instrument, le moyen au sens le plus strict : il a préséance sur la musique. La composition se fait un point d'honneur de tirer d'un instrument le son le plus conforme à la nature de celui-ci, c'est-à-dire l'effet le plus frappant, au lieu que, comme l'exigeait Mahler, les valeurs instrumentales servent à rendre claire la construction, à dévoiler des structures purement musicales. C'est ce qui valut à Stravinsky la gloire d'un musicien habile, infaillible connaisseur du matériau, et l'admiration de tous ces auditeurs qui adorent le *skill*. C'est l'aboutissement d'un courant ancien. Au nom de l'expression, la différenciation progressive des moyens musicaux allait toujours de pair avec l'accroissement de l'« effet » : Wagner n'est pas seulement celui qui sut manipuler les mouvements de l'âme, en leur trouvant les corrélats

techniques les plus frappants, mais ce fut aussi l'héritier de Meyerbeer, le *showman* de l'opéra. Chez Stravinsky, les effets, déjà prépondérants chez Strauss, finissent par devenir autonomes. Ils ne visent plus l'excitation, mais en eux, le « faire » en soi, quasi *in abstracto*, est représenté et savouré sans visée esthétique, comme un *salto mortale*. S'étant libérés du sens d'un tout, ils prennent un caractère physiquement matériel, palpable et sportif. L'animosité contre l'*anima*, qui imprègne tout l'œuvre de Stravinsky, est de même nature que la relation déssexualisée entre sa musique et le corps. Et sa musique traite le corps lui-même comme moyen, comme objet qui réagit avec exactitude; elle l'oblige à des performances maxima comme, dans *Le Sacre*, on le voit sur la scène, de façon frappante, dans le *Jeu du rapt* et dans le *Combat des tribus*. *Le Sacre* se fait aussi impassible devant tout mouvement subjectif que leur rituel à l'égard de la douleur lors des initiations et des sacrifices. Sa dureté est en même temps la force de commandement, qui tout comme le ballet — élément traditionnel le plus important de Stravinsky — entraîne à exécuter l'impossible, ce corps auquel *Le Sacre* interdit par une menace permanente d'exprimer la douleur. Cette dureté, l'exorcisation rituelle de l'âme, concourt à l'illusion que le produit n'est pas une création subjective, quelque chose qui réfléchit l'homme, mais un « être-là » en soi. Dans une interview, que l'on a prise en mauvaise part pour sa prétendue arrogance, mais qui exprime avec exactitude l'idée qui l'entraîne, Stravinsky a en effet dit, au sujet d'une de ses œuvres récentes, que l'on n'avait pas besoin d'en discuter la qualité : elle serait tout simplement là comme n'importe quelle chose. L'air d'authenticité est obtenu au prix d'une déspiritualisation appuyée. La musique, en mettant tout le poids sur le simple fait d'exister et en cachant la participation du sujet sous son mutisme emphatique, promet à ce sujet la consistance ontologique qu'il a perdue par cette même aliénation que la musique choisit comme principe stylistique. L'absence de relation entre le sujet et l'objet, portée à son

paroxysme, se substitue à la relation elle-même. C'est précisément le démentiel, l'obsessionnel du procédé, c'est le contraste frappant avec l'œuvre d'art s'organisant elle-même, qui a sans aucun doute séduit tant de gens.

**DÉPERSONNALISATION.** Dans ce système, les éléments proprement schizophréniques de la musique de Stravinsky trouvent leur place exacte. Durant la phase infantiliste, l'élément schizophrénique devient quasi thématique. Sans scrupules, *L'Histoire du soldat* incorpore dans ses configurations musicales des comportements psychotiques. L'unité organique-esthétique est dissociée. Récitant, action scénique et formation de chambre visible sont juxtaposés; ainsi on défie l'identité du sujet esthétique fondamental lui-même. L'aspect anorganique empêche toute « sympathie » et toute identification; et c'est la partition elle-même qui le crée. Elle donne l'impression d'un bouleversé que l'on formule avec une extrême maîtrise : particulièrement grâce à la sonorité instrumentale qui brise les proportions normales de l'équilibre, en exigeant un nombre démesuré de trombones, d'instruments de percussion et de contrebasses. C'est une sonorité qui a perdu son équilibre acoustique, comparable à la perception du petit enfant à qui les jambes du pantalon d'un adulte apparaissent énormes mais la tête, infime. La facture harmonique-mélodique se détermine par une dualité de l'acte manqué et du contrôle inexorable, dualité qui confère à l'extrême arbitraire quelque chose de déterminé, quelque chose de la logique inévitable et irrésistible du dérèglement refoulant la logique de la chose. Tout se passe comme si la décomposition se composait parfaitement elle-même. *L'Histoire du soldat* — pièce centrale de Stravinsky, qui à la fois raille le concept de chef-d'œuvre illustré encore par *Le Sacre* — éclaire toute sa production. Presque pas un seul des mécanismes schizophréniques qu'étudie la psychanalyse, comme par exemple dans le dernier livre d'Otto Fenichel<sup>1</sup>, qui ne trouverait ici les équivalents les plus convaincants.

1. Otto Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, New York, 1945.

L'objectivité négative de l'œuvre fait penser elle-même à un phénomène de régression. Ce phénomène est connu par la théorie psychiatrique de la schizophrénie « comme dépersonnalisation »; selon Fenichel, c'est un mouvement de défense contre un trop puissant narcissisme<sup>1</sup>. L'aliénation de la musique par rapport au sujet et sa relation contemporaine avec des sensations corporelles trouve son analogie pathogène dans les hallucinations corporelles de ceux qui perçoivent leur corps comme un objet étranger. Peut-être la division même de l'œuvre stravinskienne en ballet et en musique qui se veut objective prouve-t-elle une perception du corps à la fois maladivement intensifiée et devenue étrangère au sujet. La perception du corps propre serait donc projetée sur un médium réellement étranger au moi, c'est-à-dire sur les danseurs, tandis que la musique, en tant que sphère « appartenant au moi » et dominée par celui-ci, serait aliénée et opposée au sujet comme étant en soi. La dissociation schizoïde des fonctions esthétiques dans *L'Histoire* trouverait son antécédent dans la musique de ballet, à la fois inexpressive et destinée à quelque chose de physique qui se situe au-delà de son contexte sémantique. Déjà dans les premiers ballets de Stravinsky, il ne manque pas de passages où, dans la musique, la mélodie est éludée pour apparaître dans la vraie voix principale, à savoir dans le mouvement des corps sur le plateau<sup>2</sup>.

**HÉBÉPHRÉNIE.** Le rejet de l'expression, chez Stravinsky l'élément le plus évident de la dépersonnalisation, trouve, au domaine de la schizophrénie, sa réplique clinique dans l'hébéphrénie, indifférence du malade à l'égard du dehors. La froideur du sentiment et l'« aplatissement » des émotions, tels qu'on les remarque toujours chez les schizophrènes, ne sont

1. Fenichel, *ibid.*, p. 419.

2. La distance dissociative qui s'affirme ici par la logique esthétique intrinsèque concorde avec la tendance techniquement déterminée du film, qui est le médium décisif dans l'industrie culturelle contemporaine. Pareille harmonie, curieu-

sement préétablie, ne peut s'expliquer que depuis l'unité de la société comme totalité. Dans le film, l'image, la parole et le son sont disparates. La musique de film et la musique de ballet obéissent à peu près aux mêmes lois.

nullement appauvrissement de la prétendue intériorité en soi. Ils dérivent d'un univers où les objets sont vides de tout investissement libidineux; ils proviennent de l'aliénation qui interdit à l'intériorité de s'épanouir, et l'extériorise précisément en la figeant et en l'immobilisant. La musique de Stravinsky en fait sa vertu : l'expression, qui naît toujours de la douleur du sujet aux prises avec l'objet, est répudiée puisque aucun contact ne se produit plus. L'impassibilité du programme esthétique est une ruse de la raison pour tromper l'hébéphrénie que l'on interprète comme supériorité et pureté artistique. Elle ne se laisse pas déranger par des impulsions, mais se comporte comme si elle opérait dans le royaume des idées. Vérité et non-vérité se conditionnent pourtant ici réciproquement. En effet, la négation de l'expression n'est pas, comme pourrait le vouloir l'humanisme naïf, simple retour à une méchanceté inhumaine. Il arrive à l'expression ce qu'elle mérite. Non seulement sont appliqués les tabous civilisateurs sur l'expression<sup>1</sup> dans la musique restée jusqu'alors, en tant que médium, en retard sur la civilisation. En même temps on rend compte du fait que, socialement, le substrat de l'expression, l'individu, est condamné parce qu'il a lui-même fourni le principe destructeur fondamental de cette société qui aujourd'hui succombe à sa nature antagoniste. Si, de son temps, Busoni reprochait à l'école expressionniste de Schönberg une nouvelle sentimentalité, ce n'était pas seulement un subterfuge moderniste d'un compositeur qui n'a pas tenu le pas de l'évolution musicale. Mais Busoni sentait que dans l'expression en tant que telle survivait quelque chose de ce qu'il y a d'injuste dans l'individualisme bourgeois; quelque chose du mensonge de ce qui n'est qu'agent social et prétend « être » en soi et pour soi; il percevait dans l'expression la futile lamentation sur le fait d'être atteint par le principe de conservation de soi, que l'on représente pourtant dans l'individuation et que l'on réfléchit dans l'expres-

1. Cf. Max Horkheimer et T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, pp. 212-213.

sion. L'attitude polémique à l'égard de l'expression est commune aujourd'hui à tous les musiciens honnêtes. L'école de Schönberg et aussi Stravinsky y sont parvenus par des voies divergentes, encore que la première, même après l'introduction de la technique sérielle, ne l'ait pas érigée en dogme. Il y a des passages chez Stravinsky qui dans leur morne indifférence et atroce dureté font plus honneur à l'expression et à son sujet en déclin que la musique où ce dernier continue à déborder d'exubérance ne sachant pas encore qu'il est mort : dans cet état d'esprit, Stravinsky mène à terme le procès Nietzsche contre Wagner<sup>1</sup>. Les yeux vides de sa musique sont parfois plus expressifs que l'expression. Le rejet de l'expression devient faux et réactionnaire seulement lorsque la violence que l'individuel subit par là apparaît immédiatement comme dépassement de l'individualisme; atomisation et nivellement, comme communauté des hommes. La haine de l'expression chez Stravinsky coquette avec cela à toutes ses altitudes. En définitive, l'hébéphrénie se révèle aussi musicalement comme ce que les psychiatres en savent. L'« indifférence à l'égard du monde » se réduit au fait que toutes les émotions se retirent du non-moi; elle se réduit à une indifférence narcissique à l'égard du sort des hommes et esthétiquement on célèbre cette indifférence comme sens même de leur sort.

CATATONIE. A l'indifférence hébéphrénique, qui ne s'abandonne à aucune expression, correspond la passivité encore là où la musique de Stravinsky présente une activité infatigable. Son comportement rythmique touche de près le schéma des états catatoniques. Chez certains schizophrènes, une fois l'appareil moteur devenu autonome, après la désagrégation du moi, les gestes ou paroles se répètent interminablement; on rencontre un phénomène analogue déjà chez des per-

1. Historiquement c'est *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau qui joue ici le rôle de médiateur. *Le Coq* est dirigé contre l'élément théâtral de la musique allemande, qui coïncide avec l'élément expressif : en musique, théâtre ne signifie rien d'autre que rendre l'expression disponible. Cocteau s'alimente à la polémique de Nietzsche, et l'esthétique de Stravinsky dérive de la sienne.

sonnes frappées par un choc. De cette manière la musique de choc de Stravinsky subit la contrainte de la répétition, et par enchaînement la contrainte lèse ce qui se répète. La conquête de régions où la musique n'avait jamais pénétré auparavant, comme celle de l'hébétude bestiale que l'on rencontre dans *L'Histoire du soldat*, se doit à la veine catatonique. Celle-ci ne sert pas seulement à l'intention caractérisante, mais contamine le discours musical même. On nomme l'école dérivant de Stravinsky du nom de « motorisme ». La concentration de la musique sur des accents et des intervalles de durée produit l'illusion du mouvement corporel. Mais ce mouvement consiste dans le retour, sous divers aspects, d'éléments identiques, en l'occurrence des mêmes formes mélodiques, des mêmes harmonies, voire des mêmes modèles rythmiques. Tandis qu'en fait la motilité — Hindemith a appelé une de ses œuvres pour chœur « l'incessant » (*Das Unaufhörliche*) — ne réussit pas à faire un seul pas en avant, l'insistance, la prétention de puissance tombent en proie à une faiblesse et à une inanité du type des schémas gestiques des schizophrènes. Toute énergie déployée se met au service d'une obéissance aveugle et sans but, au service de normes aveugles; elle est enchaînée à des travaux de Sisyphe. Dans les meilleures pièces infantiles, de ce procédé dément rappelant un animal qui se mord la queue, est tiré l'effet de distanciation de l'acte consistant à ne pas vouloir desserrer les griffes. De même que les actes catatoniques sont à la fois rigides et bizarres, de même les répétitions de Stravinsky unissent mutilation et conventionalisme. Celui-ci rappelle la courtoisie cérémonieuse et carnavalesque de certains schizophrènes. Après avoir réussi à exorciser l'âme, à cette musique ne restent plus que les coquilles vides de l'animé. En même temps le conventionalisme — qui a donné ensuite par un léger glissement esthétique, l'idéal néo-classique — fonctionne comme « phénomène de restitution », comme pont de retour au « normal ». Dans *Petrouchka* il y avait des souvenirs conventionnels, la banalité de l'orgue de Barbarie et

des rimes enfantines remplissant la fonction de valeur de stimulation. *Le Sacre du printemps* les a écartés dans une large mesure : par des dissonances et par tous les interdits qu'impose le style, *Le Sacre* soufflette la convention, et on l'a donc aussi compris tout à fait comme une œuvre révolutionnaire au sens d'anticonventionnel<sup>1</sup>. Depuis *L'Histoire du soldat* cela change. Ce que l'on rabaisse et insulte, la trivialité qui dans *Pétrouchka* figurait comme humour dans l'enchaînement de sons devient désormais l'unique matériau et produit les chocs. Ainsi commence la renaissance de la tonalité. Les noyaux mélodiques sur le modèle du *Sacre* et, par exemple, des *Trois pièces* pour quatre désormais complètement dévalorisés, rappellent la musique la plus vulgaire, la marche, le raclement idiot des violons, la valse démodée mais déjà aussi les danses courantes, le tango et le ragtime<sup>2</sup>. Il ne cherche pas de modèles thématiques dans la musique d'art mais dans les morceaux d'usage courant, standardisés et dégradés par le marché, qu'assurément il suffit au compositeur virtuose de rendre transparents pour qu'ils révèlent leur cliquetis de squelette. Par son affinité avec cette sphère musicale, l'infantilisme à la fois acquiert un appui « réaliste », fût-il négatif, dans la chose courante et, en distribuant des chocs, serre les

1. Même *Le Sacre* n'est pas inconditionnellement anticonventionnel. Par exemple, le passage de la scène du combat (qui prépare l'entrée du magicien) depuis le chiffre 62 (p. 51 de la petite partition) est la stylisation d'un geste de la convention de l'opéra comme pourrait l'être par exemple la description d'une agitation populaire; selon la forme, c'est l'élaboration d'une épode. Le grand opéra connaissait de tels passages depuis *La Muette de Portici*. Dans tout son œuvre, Stravinsky ne tend pas tant à éliminer les conventions qu'à mettre en lumière et élaborer jusqu'au bout leur essence. Quelques-unes de ses dernières œuvres, par exemple les *Dances concertantes* et les *Scènes de ballet*, en ont fait littéralement leur programme. Cette tendance n'appartient pas seulement à Stravinsky, mais à l'époque tout entière. Plus le nominalisme musical se développe; plus les formes transmises perdent de leur nécessité, moins peut-il s'agir d'ajouter un nouveau cas particulier aux représentants déjà existants de ce nominalisme.

Là où les compositeurs ne renoncent pas à toute généralité formelle préalable, ils doivent tenter de formuler purement l'essence de la forme qu'ils emploient, c'est-à-dire en quelque sorte leur idée platonique. Le *Quintette* à vent de Schönberg est une sonate dans le même sens que le conte de Goethe est le conte en général. (Cf. T. W. Adorno, *Schönbergs Bläserquintett*, in *Pulk und Taktstock*, 5<sup>e</sup> année, 1928, pp. 45 sqq. Sur la « distillation » des caractères expressifs cf. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm 1947, p. 741.)

2. Par là le danger de l'absence de danger s'accroît, la parodie de ce qui de toute manière déjà est tant méprisé qu'il n'a plus besoin d'être parodié et dont l'imitation hautaine fournit un plaisir malicieux au bourgeois cultivé. Dans ces *Pièces* pour piano à quatre mains, très séduisantes, certes, plus tard orchestrées avec virtuosité, le rire absorbe le choc. De la distanciation schizoïde de *L'Histoire* on ne sent rien et les pièces sont des pièces favorites de concert, des numéros à succès.

hommes de si près, avec cette musique populaire qui leur est familière, qu'ils en sont effrayés, comme de quelque chose de purement médiatisé par le marché, de palpable et de lointain. La convention se renverse : c'est seulement par son truchement que la musique produit la distanciation. La musique découvre l'horreur latente de la musique inférieure dans les actes manqués de son interprétation aussi bien que dans son être composite, fait de l'association de particules désorganisées, et elle tire son principe organisateur de la désorganisation générale. L'infantilisme, c'est le style du brisé. Il produit le même effet que les collages de timbres-poste, aporie de montages discontinus et pourtant d'une forte cohésion, menaçant comme les pires cauchemars. L'arrangement pathogène, désintégré et en même temps fermé et tournant sur lui-même, coupe la respiration. En lui se signale musicalement le fait anthropologique crucial, caractéristique de l'époque dont cette œuvre annonce le commencement : à savoir l'impossibilité de l'expérience. Si Benjamin a désigné l'art épique de Kafka comme une maladie du bon sens, alors les conventions détériorées de *L'Histoire* sont les cicatrices de ce qui durant toute l'ère bourgeoise dans la musique s'appelait « bon sens ». En elles apparaît la cassure irrécyclable entre le sujet et ce qui s'opposait à lui dans la musique comme élément objectif : l'idiome. Le sujet est aussi impuissant que l'idiome, caduc. Il faut que la musique renonce à faire d'elle-même l'image, fût-elle tragique, d'une véritable vie. En revanche, elle incarne l'idée qu'il n'y a plus de vie.

**LA MUSIQUE D'APRÈS LA MUSIQUE.** Ainsi s'explique la contradiction déterminante dans la musique de Stravinsky. Elle représente la réaction contre toute « littérature » dans la musique, et non seulement dans la musique à programme, mais aussi dans les aspirations poétiques de l'impressionnisme, dont se moquait Satie, intellectuellement si proche de Stravinsky, fût-il d'autre part un compositeur médiocre. Mais en ne se présentant pas comme un processus vital immédiat

mais comme la médiation absolue; en enregistrant dans son propre matériau la désintégration de la vie et l'état de conscience distancié du sujet, la musique de Stravinsky devient littéraire elle-même en un tout autre sens et, naturellement convainc ainsi de mensonge l'idéologie du retour aux sources, idéologie qui si volontiers s'associait à elle. L'interdiction du pathos dans l'expression porte préjudice à la spontanéité même de la composition : le sujet, qui musicalement est tenu de ne plus rien dire de lui-même, cesse proprement de « produire » et se contente de l'écho creux du langage musical objectif qui n'est plus le sien. Selon le mot de Rudolf Kolisch, l'œuvre de Stravinsky, le plus clairement dans sa phase infantile mais à vrai dire dans son ensemble, est « de la musique d'après la musique <sup>1</sup> ». Il ne s'est pas tenu au conseil de son esthéticien, « ne faites pas de l'art d'après l'art ». La conception de la tonalité violée, base de toutes les œuvres de Stravinsky à peu près depuis *L'Histoire*, présuppose des sujets musicaux extérieurs à la légalité formelle immanente aux œuvres, des sujets donnés par une conscience hétérogène, c'est-à-dire « littérairement » et sur lesquels

1. La tendance de composer de la musique d'après la musique est répandue au début du xx<sup>e</sup> siècle. Elle remonte à Spohr, si l'on ne veut pas déjà l'attribuer à Mozart dans ses imitations de Händel. Mais les thèmes de Mahler eux-mêmes, dépourvus d'une telle ambition, sont des souvenirs d'enfance, des souvenirs du livre d'or de la musique transposés dans le langage d'une nostalgie heureuse, et Strauss se plait à d'innombrables allusions et pastiches. Tout cela a pour modèle *Les Maîtres chanteurs*. Il serait superficiel d'y voir une tendance des civilisations alexandrines, à la manière de Spengler, comme si les compositeurs n'avaient plus rien de personnel à dire et à cause de cela s'accrochaient en parasites au passé. De telles notions de l'originalité dérivent de la propriété bourgeoise : des juges non musiciens condamnent les musiciens plagiaires. Cependant la raison de cette tendance est d'ordre technique. Les possibilités de l'« invention » qui semblaient illimitées aux esthéticiens de l'ère de la concurrence peuvent presque se compter à l'intérieur du schéma tonal : définies d'une part largement par l'accord parfait décomposé, d'autre part par la succession diatonique des secondes. Au temps du classicisme viennois, quand la totalité

de la forme avait plus de valeur que l'« idée » mélodique, l'on ne s'était pas heurté à l'étroitesse du matériau disponible. Mais avec l'émancipation du mélòs subjectif du lied, la limitation devenait toujours plus perceptible : les compositeurs étaient tenus de créer des « idées mélodiques », comme Schubert ou Schumann, mais le matériau limité était tellement épuisé qu'il n'était plus possible d'inventer une idée musicale vraiment nouvelle. Voilà pourquoi, ils ont intégré l'épuisement objectif du stock au rapport subjectif avec celui-ci en construisant plus ou moins ouvertement leur thématique comme « citation » avec l'effet de retour produit par un « connu ». Chez Stravinsky, ce principe devient absolu : il ne lui est opposé qu'un procédé comme celui de Schönberg qui abandonne le cercle harmonique mélodique. Parmi les impulsions menant à l'atonalité, n'était sûrement pas la moins importante celle de se libérer, de s'affranchir d'un matériau usé aussi bien dans ses propres configurations que dans son symbolisme. La parenté est incontestable entre l'aspect historique du faire de la musique d'après la musique et l'effondrement de ce qui était courant autrefois comme « mélodie ».

la composition s'exerce. La composition se nourrit de la différence entre les modèles et ce qu'elle en fait. Le concept d'un matériau musical inhérent à l'œuvre même, fondamental pour l'école de Schönberg, ne s'applique guère sérieusement à Stravinsky. Sa musique regarde constamment vers une autre qu'elle « défigure » par surexposition de ses traits figés et mécaniques. Grâce à une manipulation rigoureuse, *L'Histoire du soldat* fait jaillir du langage musical aliéné et totalement brisé, un autre langage d'une régression de rêve. On pourrait le comparer aux montages oniriques des surréalistes, construits avec les déchets de la vie quotidienne. C'est ainsi que doit être constitué le monologue intérieur que la musique des radios et des gramophones automatiques déverse sur les citadins avec le manque de scrupules qui lui est propre : un deuxième langage musical synthétique, technisé et primitif. Dans sa tentative d'atteindre un tel langage, Stravinsky rencontre Joyce; nulle part, il ne s'approche davantage de ce qui lui tient le plus à cœur : construire ce que Benjamin appelait histoire primitive du modernisme. Mais il ne s'est pas tenu à cette position extrême : des morceaux comme les deux *Rag-times* distancient moins par le travail onirique du souvenir le langage musical — c'est-à-dire la tonalité — qu'ils ne transforment en musique absolue, en les repensant, certains modèles clairement détachables appartenant à la sphère de la consommation. Sous un grand nombre de ces morceaux on pourrait écrire leur nom « exact » : polka, galop et autres noms de chansons à la mode dans les salons du XIX<sup>e</sup> siècle. L'action mutilante glisse de l'idiome comme tel sur les rebuts de toute manière condamnés : c'est le premier ravissement. Comme l'affirme la psychologie, le « caractère autoritaire » se comporte d'une manière ambivalente à l'égard de l'autorité. C'est ainsi que la musique de Stravinsky nargue celle de nos pères <sup>1</sup>. Le respect de l'autorité que l'on lèse au lieu de

1. Cette ambivalence est si forte qu'elle perce toujours à nouveau même pendant la phase néo-classique où l'on accepte l'autorité sans réserve. L'exemple le plus

récent, c'est la *Circus Polka* avec, à la fin, la caricature bon marché de la *Marche militaire* de Schubert.

la désagrèger dans l'effort critique de sa propre production, va de pair avec la fureur contre le renoncement que, par ailleurs, la musique de Stravinsky refoule fort bien. Cette mentalité rencontre à mi-chemin le public nouveau, autoritaire. Le ridicule des polkas flatte le fanatique du jazz; le triomphe sur le temps *in abstracto*, le triomphe sur ce qui date en raison du changement de mode, se substitue à l'impulsion révolutionnaire qui agit seulement là encore où elle se sait couverte par de grandes puissances. Toutefois, le trait littéraire de Stravinsky conserve la possibilité permanente du scandale. Ses imitateurs se distinguent de lui aussi parce que, moins inquiétés par l'esprit, ils se sont débarrassés rapidement de la tentation d'écrire de la musique d'après la musique. Hindemith notamment a, il est vrai, adopté de Stravinsky la prétention néo-objectiviste (*neusachlich*), mais pour traduire le langage musical brisé, après des excès de courte durée, en la solidité même; pour tirer un trait d'union en arrière, entre les sculptures abstraites et les masques d'une part, et l'idéal musical « pur » de l'académisme allemand de l'autre. Le court-circuit entre l'esthétique d'Apollinaire et de Cocteau et la musique des mouvements populaires et des mouvements de jeunesse et d'autres entreprises de la bêtise organisée, ce court-circuit serait un des exemples les plus singuliers de la décadence du patrimoine culturel, n'eût-il son pendant dans la fascination qu'exerçait la culture fasciste allemande, à l'échelle internationale, justement sur ces intellectuels dont les innovations ont été à la fois perverties et annulées par l'ordre de style hitlérien.

DÉNATURATION ET SIMPLIFICATION. Que Stravinsky fit de la musique d'après la musique, désavouait ce provincialisme du bon musicien allemand qui obtient sa rigueur artisanale aux dépens d'un esprit novateur et poétique. Puisque chez Stravinsky, aucun événement musical ne prétend être « nature » lui-même, ce compositeur a transféré emphatiquement dans la musique le type de l'homme de lettres. Il a ainsi raison de son

côté, autant que l'homme de lettres contre la prétention du poète de s'en aller ainsi, solitaire, à travers la forêt, créateur inspiré au milieu du monde mercantile de l'industrialisation au stade avancé. La séparation schizoïde d'avec la nature, que son œuvre s'approprie, devient le correctif d'une attitude de l'art, qui pallie l'aliénation au lieu de lui faire face. Dans la musique occidentale, le littérateur trouve son antécédent dans l'idéal de modération. Le fini, c'est la chose bien faite. Seul ce qui élève la prétention métaphysique de l'infini cherche justement ainsi à éliminer, comme restrictive, la facticité et à se poser soi-même pour absolu. Debussy et Ravel ressemblent à des hommes de lettres non simplement parce qu'ils mettaient en musique de la bonne poésie : mais surtout l'esthétique de Ravel, du jouet bien façonné, de la gageure et du tour de force, se pliait au verdict du Baudelaire des *Paradis artificiels*, qui n'écrivait plus de « lyrique de la nature ». Aucune musique qui participe à l'*Aufklärung* technologique ne peut davantage se soustraire à ce verdict. Déjà, chez Wagner, le factice réalisé par une technique souveraine l'emporte à tous égards sur l'inspiration, sur l'abandon au matériau non maîtrisé. Mais l'idéologie allemande commande de dissimuler justement ce moment : précisément la domination de l'artiste sur la nature doit elle-même apparaître comme nature. L'irrationalisme néfaste de Wagner et son rationalisme dans la maîtrise consciente des moyens, sont deux aspects du même fait. L'école de Schönberg n'est pas allée au-delà dans son aveuglement à l'égard des changements historiques intervenus dans le processus esthétique de production, qui ont mis définitivement hors d'usage la catégorie du chanteur inspiré. Parallèlement à la rationalisation totale du matériau il y a dans la technique dodécaphonique une foi infantile dans le génie aboutissant à des querelles grotesques sur la priorité, à des prétentions possessives à l'originalité. Cet aveuglement, condition peut-être d'une structuration de l'objet, totale, rigoureuse et pure, n'est pas seulement en rapport avec la disposition d'esprit des compo-

siteurs, indifférente en tant que telle : il les rend impuissants devant tous les problèmes de la fonction spirituelle de leur musique. La musique viennoise, qui aspire à l'autarchie la plus complète, continue innocemment à doubler les projets littéraires selon le schéma du drame musical, au lieu de s'en distancer ou de les traiter antithétiquement. Cette atmosphère s'est dissipée dans l'œuvre de Stravinsky. Une fois que le facteur artificiel de la musique, « le faire » prend conscience de soi et s'affirme ouvertement, il perd l'aiguillon du mensonge par quoi il se donnait comme pur son de l'âme, primordial et inconditionné. C'est le gain en vérité, acquis au prix de l'expulsion du sujet. A la place du *bien fait* apparaît ici un *mal fait* artiste : la musique d'après la musique donne à comprendre qu'elle n'est pas un microcosme achevé en soi-même, mais seulement la réflexion du brisé et du creux. Ses fautes calculées s'apparentent aux contours ouverts d'une certaine peinture contemporaine parfaitement légitime, comme celle de Picasso, contours qui démentent toute unité de la configuration picturale. La parodie, la forme fondamentale de la musique d'après la musique, signifie imiter quelque chose et en l'imitant le ridiculiser. Cette attitude précisément, d'abord suspecte aux bourgeois parce que attitude du musicien intellectuel, s'adapte cependant facilement à la régression. Comme un enfant démonte un jouet, puis le remonte mal, ainsi se comporte la musique infantile envers ses modèles. Quelque chose de pas entièrement domestiqué, quelque chose d'un mimétisme indompté, bref la nature précisément se trouve dans la non-nature : ainsi peut-être les sauvages dansent-ils autour d'un missionnaire avant de le dévorer. Mais l'impulsion provient de la pression exercée par la civilisation qui interdit une imitation aimante et n'en tolère aucune qui ne soit tronquée. C'est cela qui est objet de discussion, et non le prétendu alexandrinisme. Le méchant regard jeté au modèle condamne la musique d'après la musique à l'esclavage. Elle s'étiole étant enchaînée à l'hétéronome. Quant au contenu de la composition, tout se passe comme si elle

ne pouvait pas exiger d'elle-même, plus que ne contient déjà la pauvreté sordide de la musique parodiée, dont l'image négative fait son bonheur. Le danger de sombrer dans la littérature musicale avec son cortège de réactions notamment avec la bravade du *music-hall* contre *Parsifal*, du piano mécanique contre le bruissement des cordes ou d'une Amérique romantique de rêve contre l'épouvante d'enfant du romantisme allemand, ce danger, ce n'est pas un trop de conscience, de brisure, de différenciation, mais c'est simplement l'abêtissement qui devient évident sitôt que la musique d'après la musique supprime les guillemets.

DISSOCIATION DU TEMPS. On range à la file des bribes de souvenir, plutôt que l'on ne déploie, à partir de son impulsion naturelle, un matériau musicalement immédiat. La composition ne se réalise pas par développement mais en vertu des fissures qui la sillonnent. Elles assument la fonction qui revenait autrefois à l'expression; comme à propos du montage des films, Eisenstein déclarait que le « concept général », la signification, la synthèse des éléments partiels de la donnée cinématographique surgit précisément de leur juxtaposition en tant qu'éléments séparés<sup>1</sup>. Mais par là se dissocie le continuum de durée de la musique elle-même. En dépit de la contamination de toute la jeune génération par son style, la musique de Stravinsky demeure un phénomène marginal parce qu'elle évite la confrontation dialectique avec le déroulement temporel de la musique, laquelle constitue pourtant la substance de toute la grande musique classique depuis Bach. Mais l'escamotage du temps, obtenu grâce à des artifices rythmiques, n'est pas une acquisition soudaine de Stravinsky. Celui qui depuis *Le Sacre* a été proclamé antipape de l'impressionnisme, a appris de ce même impressionnisme l'« atemporalité » musicale. Pour qui-conque a été formé par la musique allemande ou autrichienne, l'expérience de l'attente déçue est familière

1. Cf. Sergej Eisenstein, *The Film Sense*, New York 1942, p. 30.

du côté de chez Debussy. L'oreille ingénue reste tendue pendant tout le morceau pour entendre si « cela vient »; tout semble préluder à la réalisation musicale effective, à l'*abgesang* qui ne vient pas. Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau. La succession ne fait qu'exposer ce qui selon le sens est simultané. Ainsi le regard se promène sur la toile. Techniquement, cela se réalise en premier lieu par ce que Kurt Westphal a défini comme étant une harmonie « non fonctionnelle ». Au lieu que se résolvent des tensions entre des degrés harmoniques à l'intérieur de la tonalité ou par des modulations, se relayent des complexes harmoniques, statiques en soi et permutable dans le temps. Au jeu des forces harmoniques, se substitue leur permutation; d'après l'idée, ce n'est pas tellement différent de l'harmonie complémentaire de la dodécaphonie. Tout le reste dérive de la conception harmonique de l'impressionnisme : traitement de la forme, flou et excluant tout « développement » proprement dit; hégémonie, même dans des compositions plus étendues, du type « pièce de caractère », provenant de la musique de salon, au détriment de l'élément proprement symphonique; absence de contrepoint; jeu de couleurs, excessif et ajouté aux complexes harmoniques. Il n'y a pas de « fin » : le morceau cesse comme la vision d'un tableau dont on se détourne. Chez Debussy cette tendance s'était toujours renforcée jusqu'au second volume des *Préludes* et au ballet *Jeux* avec une croissante atomisation de la substance thématique. Son radicalisme à cet égard coûtait la faveur du public à plusieurs de ses pièces les plus magistrales. Le dernier style de Debussy est ensuite une réaction là contre; c'est la tentative d'indiquer de nouveau une sorte de déroulement musical du temps, sans pourtant sacrifier l'idéal du flou. En ligne générale, l'œuvre de Ravel a pris le chemin inverse. L'œuvre de jeunesse *Jeux d'eau* est une des œuvres les plus pauvres au

point de vue du développement et les moins dynamiques de toute cette école, bien qu'elle soit construite comme une sonate; mais par la suite, il s'est efforcé de tenir davantage compte des degrés harmoniques. D'où la fonction particulière de la modalité, totalement différente de celle rencontrée chez Brahms. Les modes du plain-chant offrent un surrogat pour les degrés tonaux. Ceux-ci pourtant perdent leur dynamisme, par défaut de la cadence que favorise la modalité. L'archaïsme des effets d'*organum* et de faux-bourdon sert à réaliser une sorte de continuation par gradation, tout en conservant la sensation d'une juxtaposition statique. Peut-être bien la nature non dynamique de la musique française remonte-t-elle à son ennemi juré, à Wagner, à qui, cependant, on reproche un insatiable dynamisme. Déjà chez lui le discours musical est à maintes reprises simple translation. De là dérive la technique motivique de Debussy, qui, sans développer, répète les plus simples successions sonores. Les mélismes de Stravinsky, maigres par calcul, sont les descendants directs de ces éléments sonores qui chez Debussy sont de nature pour ainsi dire physiques. Ils devraient incarner la « nature », comme beaucoup de motifs wagnériens; Stravinsky est resté fidèle à la foi en de pareils phénomènes primitifs, même s'il espérait les rendre tels précisément en les vidant de leur expression. En réalité déjà l'infatigable dynamisme de Wagner, qui finit par s'annuler lui-même en raison de son universalité, comporte quelque chose d'illusoire et de vain. « A chaque commencement paisible succédait un rapide mouvement ascendant. Wagner, insatiable à cet égard, mais non inépuisable, était forcément amené après avoir atteint un point culminant, à recommencer par *piano* pour aussitôt après remonter à nouveau <sup>1</sup>. » En d'autres termes : le crescendo, à vrai dire, ne fait pas avancer, et la même chose se répète. Par conséquent, le contenu musical du motif-modèle se trouvant toujours à la base des sections de crescendo, comme par

exemple dans le deuxième acte de *Tristan*, n'est guère, de quelque forme qu'il soit, touché par la continuation sectionnante. A l'élément dynamique s'associe un élément mécanique. C'est à quoi devait se référer la vieille et étroite critique reprochant à Wagner l'absence de forme. Comme cartons géants, les drames musicaux sont des amorces de cette même spatialisation du déroulement temporel, c'est-à-dire de ce bout à bout d'éléments temporellement disparates, qui, par la suite, chez les impressionnistes et chez Stravinsky prévaut et devient phantasme de la forme. La construction philosophique de Wagner, coïncidant prodigieusement avec celle de ses œuvres, en réalité ignore l'historicité et connaît seulement la révocation permanente dans la nature. Cette suspension de la conscience du temps musical correspond à la conscience générale d'une bourgeoisie 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. La tristesse physique de l'impressionnisme est l'héritière du pessimisme philosophique wagnérien. Nulle part, le son ne se dépasse temporellement lui-même; il se dissipe dans l'espace. Chez Wagner, la catégorie métaphysique fondamentale, c'était le renoncement, la négation du vouloir-vivre; la musique française qui s'est débarrassée de toute métaphysique, la pessimiste y compris, exprime objectivement un tel renoncement avec d'autant plus de force qu'elle se résigne à un bonheur qui, comme simple hic, comme absolument périssable, n'en est déjà plus un. Ces degrés de la résignation sont les formes préparatoires de cette liquidation de l'individu, que célèbre la musique de Stravinsky. L'on pourrait, non sans quelque outrage, l'appeler un Wagner devenu finalement lui-même; qui s'abandonne intentionnellement à la contrainte de la répétition, voire au vide « dramatique-musical » de la progression musicale, sans dissimuler plus longtemps l'impulsion régressive par des idéaux bourgeois de la subjectivité et de l'évolution. Si la critique plus ancienne, avec Nietzsche en tête, reprochait à Wagner de vouloir par sa technique des

1. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2. Ausgabe, Leipzig, o. j., p. 29.

motifs inculquer les idées aux gens musicalement stupides — aux types humains destinés à la culture industrielle de masse —, alors chez Stravinsky, le maître de toute percussion, l'inculcation, le martèlement, devient principe technique reconnu comme principe de l'efficacité : l'authenticité devient propagande d'elle-même.

**PSEUDOMORPHOSE SUR LA PEINTURE.** L'analogie, dont on a souvent fait mention, entre la transition de Debussy à Stravinsky et celle de la peinture impressionniste au cubisme indique plus qu'une vague communauté du point de vue de l'histoire de l'esprit, où la musique suivait en boitant, avec le retard habituel, la peinture et la littérature. Plutôt la spatialisation de la musique témoigne d'une pseudomorphose de celle-ci sur la peinture, au fond, de son abdication. Cela pourrait s'expliquer de prime abord par la situation particulière de la France où l'évolution des forces de production en peinture l'emportait à tel point sur celle des forces de production musicales que celles-ci cherchèrent involontairement un appui dans la grande peinture. Cependant, la victoire du génie pictural sur le génie musical s'insère dans le positivisme de toute cette époque. Toute peinture, aussi la peinture non figurative, a son pathos en ce qui *est*; toute musique par contre vise un devenir; à cela la musique stravinskienne aimerait se soustraire par la fiction de son simple être-là<sup>1</sup>. Chez Debussy,

1. La conception bourgeoise du Panthéon aimerait paisiblement assigner à la peinture et à la musique des places l'une à côté de l'autre. Mais, en vérité, malgré certains doubles talents synesthésiques, elles s'opposent de façon presque irréconciliable. Cela s'est manifesté précisément là où la philosophie de l'art a proclamé leur union, à savoir dans l'œuvre d'art intégrale de Wagner. Dès le début, l'élément pictural était tellement étioilé qu'il ne faut pas s'étonner qu'à Bayreuth les exécutions musicales les plus minutieusement mises au point aient eu finalement lieu devant les décors les plus poussiéreux. Thomas Mann a insisté sur ce qu'il y a de dilettante dans l'idée d'une fusion des arts. Ce dilettantisme, il le définit comme insensibilité à la peinture. De Rome comme de Paris, Wagner écrivait à Mathilde Wesendonck que « l'œil n'est pas pour moi un sens

capable de percevoir le monde », et que Raphaël « ne saurait jamais mémoriser ». « Voyez et regardez aussi pour moi : j'ai besoin que quelqu'un le fasse pour moi. » (Thomas Mann, *Adel des Geistes* (Noblesse de l'esprit), Stockholm 1945, p. 413.) Pour cette raison, Wagner disait de lui-même qu'il était un « vandale ». Ici, Wagner pressent que la musique contient quelque chose qui échappe à la civilisation, quelque chose qui n'est pas totalement soumis à la *ratio* objectivante; tandis que les arts plastiques, qui s'en tiennent aux objets déterminés, au monde concret de la praxis, se montrent apparentés à l'esprit du progrès technologique. La pseudomorphose de la musique sur la technique picturale capitale devant la prédominance d'une technologie rationnelle et justement dans cette sphère de l'art qui tirait sa substance de l'opposition à une

les complexes de timbres étaient encore médiatisés les uns par les autres, comme dans l'« art de la transition » wagnérien : le son n'est pas nettement circonscrit mais s'élançait à chaque fois au-delà de ses propres limites. Par le procédé de l'enchaînement fondu, les sons forment quelque chose comme un infini sensible. Dans les tableaux impressionnistes, dont la musique s'est assimilé la technique, par le même procédé, c'est-à-dire en juxtaposant des taches de couleur, se produisaient des effets dynamiques, soit des effets de lumière. Cet infini sensible était la nature poétique-auratique de l'impressionnisme; c'est contre elle que l'on se rebella à la veille de la Première Guerre mondiale. Stravinsky a repris directement de Debussy la conception spatiale de plans sonores dans la musique; et la technique des complexes, comme aussi la constitution des modèles mélodiques atomisés proviennent de Debussy. A vrai dire, l'innovation consiste seulement dans le fait que l'on coupe les fils de raccordement entre les complexes et que l'on démolit les résidus du procédé dynamique différentiel. Les complexes spatio-partiels tranchent fortement les uns sur les autres. La négation polémique du doux *laisser-vibrer*, on la considère comme une preuve de force; sont superposés les éléments disparates — aboutissement du dynamisme — comme le sont les blocs de marbre. Les sons qui autrefois coulaient les uns dans les autres sont maintenant devenus autonomes dans un accord en quelque sorte anorganique. La spatialisation devient absolue : est écartée l'atmosphère brumeuse dans laquelle toute musique impressionniste retient quelque chose du temps de l'expérience vécue.

**THÉORIE DE LA MUSIQUE DE BALLET.** Stravinsky et son école préparent la fin du bergsonisme musical en jouant le *temps-espace* contre le temps-durée<sup>1</sup> Leur procédé, qu'originellement a inspiré la

telle prédominance et qu' pourtant, elle aussi, tombait en proie à l'hégémonie croissante de la raison humaine sur la nature

1. *L'Histoire du soldat* s'avère le véritable centre de l'œuvre de Stravinsky

aussi parce que, dans la mise en musique du remarquable texte de Ramuz, elle même pour ainsi dire jusqu'au seuil de la conscience de ce fait. Le héros, figure typique de cette génération d'après la Première Guerre mondiale qui a fourni

philosophie irrationaliste, se fait défenseur de la rationalisation, au sens d'une amnésique mesurabilité. La musique ne sachant plus à quoi s'en tenir craint qu'en prenant du retard elle ne succombe à sa contradiction avec l'évolution technique dans le capitalisme au stade avancé. Mais en lui échappant par un saut acrobatique, elle s'empêtre encore davantage. Certes, Stravinsky ne s'est jamais compromis avec un art mécanique au sens de ce « *Tempo der Zeit* » de mauvais augure. En revanche, sa musique s'occupe de comportements humains qui répondent à l'ubiquité de la technique en tant que schéma de l'ensemble du processus vital : qui ne veut pas déchoir, doit réagir comme cette musique. Il n'y a pas de musique, aujourd'hui, ayant en elle-même quelque chose de la violence de l'heure historique, qui ne se montre touchée par le déclin de l'expérience, par la substitution à la « vie » d'un processus d'adaptation économique que guide l'autorité de l'économie concentrée. Le dépérissement du temps subjectif dans la musique au milieu d'une humanité qui fait d'elle-même une chose, un objet de sa propre organisation, apparaît si inévitable que l'on peut observer aux pôles opposés de la composition un phénomène similaire. La miniature expressionniste de l'école de Vienne, selon l'expression de Schönberg, contracte la dimension

au fascisme ses hordes prêtes à entrer en ligne, périt, parce qu'il contrevient au commandement enjoignant au chômeur de vivre uniquement dans l'instant. La cohésion de l'expérience dans le souvenir passe pour l'ennemie mortelle de cette conservation de soi qui s'obtient au prix de l'effacement de soi. Suivant la version anglaise, le raisonneur met le soldat en garde

« One can't add what one had to what one has/ Nor to the thing one is the thing one was./ No one has a right to have everything — / It is forbidden./ A single happiness is complete happiness/ To add to it is to destroy it —. »

C'est la maxime angoissée et irréfutable du positivisme qui proscriit le retour de quelque passé que ce soit, parce que reculte dans le mythe et abandon de soi à ces puissances que, dans la pièce, incarne le diable. La princesse se plaint de ce que le soldat ne lui ait jamais parlé de sa vie antérieure et il lui répond par d'obscures allusions à la ville où vivait sa mère. Son péché — il a violé les frontières

étroites du royaume — comporte une seule interprétation possible : il est allé visiter cette ville, il a sacrifié au passé. « La recherche du temps perdu est interdite » : pour aucun art cet interdit ne vaut autant que précisément pour celui dont la loi la plus intérieure est la régression. La retransformation du sujet en un être primitif devient possible seulement par l'amputation de la prise de conscience de soi-même, de la mémoire. Que le soldat demeure exilé dans le pur présent, cela explique le tabou sous le signe duquel se trouve toute la musique de Stravinsky. Les répétitions saccadées et qui percent les oreilles, il faudrait les interpréter comme des moyens pour extirper de la musique par la suspension de la durée, la dimension de la mémoire, c'est-à-dire le passé protégé. Les vestiges de celui-ci, comme la mère du soldat, tombent sous le tabou. Le chemin brahmien du sujet « le retour à la terre de l'enfance », devient le péché capital pour un art qui voudrait reconstruire l'aspect présubjectif de l'enfance.

temporelle « en exprimant un roman par un seul geste » ; et dans les puissantes constructions dodécaphoniques, le temps s'arrête grâce à un procédé intégral qui apparaît dénué de tout développement parce qu'en dehors de lui-même, ce procédé ne tolère rien qui puisse s'essayer le développement. Mais toute la différence réside entre cette transformation de la conscience du temps dans la composition intrinsèque de la musique et cette pseudomorphose fabriquée du temps musical sur l'espace, c'est-à-dire sa suspension obtenue par des chocs, des secousses électriques qui brisent la continuité. Là, dans l'inconsciente profondeur de sa structure, la musique s'abandonne au destin historique de la conscience du temps ; ici elle s'érige en *arbiter temporis*, et entraîne les auditeurs à oublier le temps de leur expérience vécue pour se livrer au temps-espace. La disparition de la vie, elle la glorifie comme son acquisition, comme objectivation de la vie. C'est pourquoi la vengeance immanente l'atteint. Le truc s'use, qui définit toutes les manipulations formelles de Stravinsky et consiste à mettre le temps en suspens comme dans un numéro de cirque, à présenter les complexes de durée comme complexes d'espace. Il perd le pouvoir sur la conscience de la durée : celle-ci paraît nue, hétéronome et en tant qu'ennui convainc l'intention musicale de mensonge. Au lieu de résoudre la tension entre la musique et le temps, on fait à celui-ci une feinte. C'est pourquoi en lui s'atrophient toutes les forces qui échoient à la musique là où le temps l'imprègne. L'appauvrissement maniéré se faisant sentir aussitôt que Stravinsky aspire à dépasser la spécialité, est dû à la spécialisation. Comme il se prive de ce que des relations de durée pourraient créer — la transition, le crescendo, la différence entre champ de tension et de détente, entre exposition et développement, entre question et réponse<sup>1</sup> —, tous les moyens musicaux sauf le seul tour

1. Stravinsky, à beaucoup d'égards l'antipode de Mahler, lui est d'autre part apparenté par un procédé de composition de bout en bout discontinu et s'est dressé violemment surtout contre ce qui fait tout l'orgueil de l'art sym-

phonique mahlérien, contre l'*abgesang*, c'est-à-dire les instants où la musique, s'étant arrêtée, repart. Il fonde sa dictature sur l'auditeur — preuve de l'impuissance de celui-ci — essentiellement sur le fait qu'il lui refuse ce à quoi l'auditeur

d'adresse, sont condamnés, et il en découle un développement rétrograde qui pouvait se justifier par l'intention littéraire régressive, mais devient fatal si l'on formule sérieusement l'exigence de musique pure. La faiblesse de la production de Stravinsky des derniers vingt-cinq ans, que remarquent même les oreilles les plus obtuses, n'est pas épuisement d'un auteur trop prolifique. Elle est l'effet du mouvement de la chose, qui fait de la musique un parasite de la peinture. Cette faiblesse, l'impropre de la complexion musicale stravinskienne dans son ensemble, c'est le prix que le compositeur doit payer pour se limiter à la danse, ce qui lui semblait autrefois une garantie d'ordre et d'objectivité. Dès le début, elle imposait à l'œuvre de servir et de renoncer à l'autonomie. Contrairement à la musique adulte, la vraie danse est un art statique du temps, un « tourner en rond », un mouvement sans progression. Consciente de cela, la forme-sonate abolit, en la conservant, la forme de la danse : durant toute l'histoire plus récente de la musique, sauf chez Beethoven, les menuets et les scherzi étaient par rapport avec le premier mouvement de la sonate et l'adagio, toujours presque plus aisés d'allure et de second ordre. La musique de danse se situe en deçà, non au-delà du dynamisme subjectif; et c'est dans cette mesure qu'elle contient un élément anachronique qui, chez Stravinsky, entre dans une contradiction des plus singulières avec l'arrivisme littéraire de la haine de l'expression. Le plus-que-parfait se substitue au futur en tant qu'enfant supposé. Il s'y prête en raison de la nature disciplinaire de la danse, que Stravinsky a rétablie. Ses accents sont autant de signaux acoustiques destinés à

croit pourtant avoir droit en raison du caractère de tension des modèles : ce droit est aboli; de la contention en soi, effort sans but, pour ainsi dire illimité et irrationnel, on fait la loi à la fois de la composition et de la manière adéquate de la percevoir. Et de même qu'on est disposé à s'enthousiasmer pour des hommes très méchants si, une fois, ils accomplissent une bonne action, ainsi on apprécie cette musique. Dans des cas à dessein exceptionnels, elle admet

des strophes ressemblant à l'*abgesang*, qui justement en vertu de leur rareté sonnent comme une faveur indicible. Un exemple en est cette intense cantilène finale de *La Danse de l'élue*, par exemple depuis 184 jusqu'à 186, avant la dernière entrée du thème du *rondo*. Mais même ici, où on laisse les violons « chanter à leur gré » pendant des secondes, l'accompagnement se tient au système raide et inchangé de l'*ostinato*. L'*abgesang* n'en est pas un véritablement.

la scène et, par là, il a conféré à la musique de danse, du point de vue de son utilité, une précision qu'elle avait radicalement perdue dans le ballet romantique qui visait l'illustration ou la pantomime psychologisante. Il suffit d'un regard sur la *Légende de Joseph* de Strauss pour se convaincre de l'efficacité frappante de la collaboration de Stravinsky et de Diaghilev; quelque chose en est resté dans sa musique qui, même en tant que musique pure, n'oubliait pas une seconde qu'elle est faite pour la danse. Mais comme on élimine de la relation entre la musique et la danse toutes les instances symboliques intermédiaires, prend le dessus aussi ce principe fatal que le langage populaire désigne par des expressions comme « aller aux flûtes de quelqu'un ». Quant à l'effet que vise la musique de Stravinsky, ce n'est pas à vrai dire l'identification du public avec les mouvements psychiques qui seraient exprimés dans la danse, mais en revanche une espèce d'électrification pareille à celle qui saisit les danseurs.

**TYPES D'AUDITION.** Par tout cela, Stravinsky se montre celui qui accomplit une tendance sociale, celle du progrès vers l'ahistoricité négative et vers le nouvel ordre d'une hiérarchie rigide. Son truc, conservation de soi par l'annulation de soi-même, s'insère dans le schéma behavioriste d'une humanité totalement enrégimentée. Comme sa musique attirait tous ceux qui veulent se libérer de leur moi, parce que le moi, dans la conception générale d'une collectivité réprimée, fait obstruction à l'intérêt individuel, elle est destinée à un type d'audition spatio-régressif. On distinguera en tout deux de ces types qui ne sont pas « nature » mais historiquement produits et qu'on associera à chacun des syndromes caractériels prédominants. Ce sont les deux types d'audition expressivo-dynamique et rythmico-spatial. Le premier prend sa source dans le chant; il vise à soumettre le temps en le remplissant et, dans ses suprêmes manifestations, transmue le discours temporel hétérogène en force du processus musical. L'autre type obéit au battement du tambour. Il prend grand

soin d'articuler le temps par une répartition en quantités égales qui virtuellement abrogent le temps et le spatialisent<sup>1</sup>. Les deux types d'audition divergent en raison de l'aliénation sociale qui arrache l'un de l'autre sujet et objet. En musique, toute subjectivité est tombée sous la menace du hasard; tout ce qui se présente comme objectivité collective, sous la menace de l'aliénation, de la dureté répressive de la simple existence. L'idée de la grande musique consistait dans une compénétration des deux types d'audition et des catégories de la composition conformes à eux. Dans la sonate se concevait l'unité de la rigueur et de la liberté. De la danse, elle reçut en héritage l'intégralité légale, l'intention visant le tout; du lied, le mouvement d'opposition, négatif et en vertu de sa propre logique engendrant de nouveau le tout. En maintenant, par principe, l'identité sinon du temps de mesure au sens littéral, du moins du tempo, la sonate remplit la forme avec une telle diversité de figures et de profils rythmiques et mélodiques, que le temps « mathématique » reconnu dans son objectivité et quasiment spatialisé, tend à coïncider, dans l'heureuse identification de l'instant, avec l'expérience vécue du temps. Comme cette conception d'un sujet-objet musical, on l'a arrachée à l'écart réel entre le sujet et l'objet, un élément paradoxal lui était inhérent dès le début. Beethoven, en vertu de cette conception plus proche de Hegel que de Kant, a eu besoin des extraordinaires manipulations de l'esprit formel pour atteindre une identification musicale aussi totale des moments contraires que dans la *Septième symphonie*. Dans sa dernière phase, il a lui-même sacrifié cette unité paradoxale et, comme suprême vérité de sa musique, mis en évidence avec une éloquence dépouillée, la nature irréconciliable de ces deux catégories. Si jamais il était licite de reprocher à l'histoire de la musique post-beethovenienne, soit à la musique romantique comme à la musique proprement « nouvelle », et dans un sens plus rigoureux que celui de l'euphémisme idéaliste, une

1. La distinction d'Ernst Bloch entre la nature dialectique et la nature mathématique de la musique s'apparente beaucoup à ces deux types.

même décadence identique à celle de la bourgeoisie, alors on devrait chercher cette décadence dans l'impuissance à résoudre ce conflit<sup>1</sup>. Ces deux manières d'écouter la musique se séparent aujourd'hui immédiatement et, arrachées l'une à l'autre, elles deviennent, toutes les deux, non-vérité. Celle-ci, palliée dans les produits de la musique sérieuse, devient évidente dans la musique légère dont l'impudente inexactitude désavoue ce qui se produit en haut sous le masque du goût, de la routine et de la surprise. La musique légère s'oriente sur la sentimentalité, sur l'expression arrachée à toute organisation temporelle objective, en même temps arbitraire et standardisée, sur l'élément mécanique, cette ritournelle dans l'imitation de laquelle s'est formé le style de Stravinsky. Le nouveau qu'il introduisit dans la musique n'est pas le type de musique mathématico-spatial comme tel, mais son apothéose, parodie de l'apothéose beethovenienne de la danse. L'apparence académique de la synthèse est répudiée sans illusion. Mais avec elle, le sujet répudie l'élément subjectif. Par affinité élective, l'œuvre de Stravinsky tire les conséquences du dépérissement du type expressivo-dynamique. L'œuvre s'adresse seulement encore au type rythmique-spatial, habile et désinvolte, qui de nos jours prolifère avec les bricoleurs et mécaniciens, comme s'il dérivait de la nature et non de la société. La musique de Stravinsky affronte ce type comme une tâche dont il faudrait venir à bout. Il lui faut se soumettre aux

1. Le plus important document théorique à ce sujet, c'est le texte de Wagner sur la direction d'orchestre. La capacité subjective expressive de réagir ici prévaut sur le sens musical mathématico-spatial à tel point que ce dernier subsiste seulement encore sous la forme petite bourgeoise d'un maître de la baguette de province d'Allemagne. Même chez Beethoven les *tempi* demandent à être radicalement modifiés suivant les différents caractères des figures musicales; ainsi sacrifie-t-on déjà, dans la couche la plus apparente, l'unité paradoxale de la diversité. Seul l'élan dramatique permet encore de franchir la brisure entre l'architecture et le détail chargé d'expression, élan pour ainsi dire théâtral, essentiellement hétérogène à la musique, dont les virtuoses de la direction d'or-

chestre ont fait récemment un médium d'exécution. Devant ce glissement du problème du temps symphonique vers le côté d'une expression purement subjective, qui renonce à la maîtrise musicale du temps et s'abandonne à la durée pour ainsi dire passivement, le procédé stravinskien représente le simple contre-coup et nullement la reprise de la dialectique proprement symphonique du temps. L'on tranche simplement le nœud gordien en opposant à la décadence subjective du temps le démembrément géométrique objectif, sans qu'il y ait un rapport constitutif entre la dimension temporelle et le contenu musical. Par la spatialisation de la musique, le temps, par sa suspension, est autant scindé qu'il se décompose, dans le style expressif, en moments lyriques.

attaques et aux secousses irrégulières des accents rythmiques de cette musique sans par là se laisser débusquer de la régularité d'une unité de temps toujours pareille. C'est ainsi que la musique de Stravinsky l'immunise contre tout mouvement qui pourrait s'opposer au déroulement hétérogène et aliéné. Ce faisant elle se réfère comme à son titre au corps — dans le cas extrême à la régularité du pouls. Mais la justification au moyen d'un invariant présumé — c'est-à-dire d'un élément physiologique — oblitère ce qui, seul, rendait la musique véritablement musique : sa spiritualisation consistait dans l'intervention modificatrice. Elle n'est pas liée sur l'honneur à la continuité de la pulsation ni à une loi musicale naturelle, une loi par exemple affirmant que les enchaînements harmoniques plus simples pourraient seuls se percevoir comme harmonies : la conscience musicale a délivré de ces chaînes le processus physiologique de l'audition lui-même. Il est vrai, la haine de la spiritualisation de la musique, où Stravinsky puise ses énergies, comporte aussi la révolte contre le mensonge d'une musique qui affirme implicitement qu'elle a échappé au pouvoir de la physis et qu'elle elle-même déjà l'idéal. Mais le physicalisme musical ne conduit pas à l'état de nature, à l'être pur et libre de toute idéologie, mais s'accorde avec la régression de la société. La simple négation de l'esprit fait comme si elle était la réalisation de ce qu'il visait. Elle se produit sous la pression d'un système dont l'hégémonie irrationnelle sur tous ceux qu'il s'est assujettis n'arrive à se maintenir que s'il leur fait perdre la bizarre habitude de penser, en les réduisant à de simples centres de réactions, à des monades de réflexes conditionnés. Le *fabula docet* de Stravinsky consiste en souplesse versatile et en obéissance butée; c'est le modèle du caractère autoritaire qui pullule aujourd'hui. Sa musique ne connaît plus la tentation d'être différente. La déviation, jadis subjective, s'est changée elle-même en tant que choc, en un simple moyen pour effrayer le sujet de façon à lui mettre encore mieux le mors. Par là, la discipline et l'ordre esthétique, qui n'ont plus de véri-

table substrat, deviennent vides et gratuits, encore simple rituel de la capitulation. La prétention d'authenticité est cédée à l'attitude autoritaire. L'obéissance imperturbable se proclame principe esthétique de style, bon goût, ascétisme qui dégrade l'expression, la trace mnémonique du sujet, en camelote. La négation de la subjectivité négative dans une telle attitude autoritaire; la négation de l'esprit même, séduisante par son caractère anti-idéologique, s'établit comme nouvelle idéologie.

TROMPERIE DE L'OBJECTIVISME. Comme simple idéologie. Car l'autorité de l'efficace est obtenue subrepticement : elle ne dérive pas de la loi spécifique de l'œuvre musicale, de la propre logique et exactitude de celle-ci, mais du geste que l'œuvre adresse à l'auditeur. La composition s'exécute *sempre marcato*. Son objectivité n'est qu'arrangement subjectif, enflé au point de ressembler à une surhumaine légalité *a priori* pure; déshumanisation décrétée comme *ordo*. L'apparence de cet ordre se produit grâce à un petit nombre de moyens éprouvés de la démagogie technique, appliqués toujours de nouveau sans aucun souci de la nature changeante de l'occasion. Tout devenir est omis comme s'il était la profanation de la chose même. Celle-ci, soustraite à une élaboration poussée, prétend être d'une grandeur monumentale débarrassée de tout ornement, reposant en elle-même. Tout complexe se limite à un matériau de départ en quelque sorte photographié sous différents angles de mise au point, mais qui reste toujours intact dans le noyau harmonique-mélodique. Le manque de forme proprement musicale qui en découle confère au tout son espèce de nature impérissable : l'omission du dynamisme donne l'illusion d'immortalité, les diableries métriques apportent quelque changement. L'objectivisme concerne la façade, parce qu'il n'y a rien à objectiver, qu'il ne s'oppose à aucune résistance que ce soit; il n'est qu'une fantasmagorie de force et de sécurité. Celle-ci se révèle d'autant plus fragile que le matériau de départ, statiquement maintenu et d'avance châtré se passe de sa propre substance et donc pour-

rait acquérir vie seulement dans un ensemble fonctionnel auquel s'oppose le style de Stravinsky. Au lieu de quoi, on présente quelque chose d'éphémère avec un aplomb qui fait croire qu'il s'agit d'une chose essentielle. Par la répétition autoritaire d'un non-existant, on se moque de l'auditeur qui pense d'abord n'avoir nullement affaire à un élément architectonique, mais à quelque chose qui varie, dans son irrégularité, c'est-à-dire à sa propre image. L'auteur doit s'identifier. Mais en même temps le battement répété du tout l'instruit de quelque chose de pire, à savoir de l'irrévocabilité. Il faut que l'auditeur se soumette. C'est d'après ce schéma que s'échafaude l'authenticité de Stravinsky. Elle est usurpatrice. Une création arbitraire et précisément subjective dans sa contingence se pavane comme si elle était consacrée et universellement valable, et l'ordre qu'elle embrasse est aussi contingent en raison de la permutableté par principe de tous les éléments successifs. La force de persuasion est due en partie au fait que le sujet s'opprime lui-même, en partie au langage musical expressément préparé en vue d'effets autoritaires, surtout à l'orchestration emphatique et impérieuse, qui unit concision et véhémence. Tout cela est aussi loin de ce *cosmos* musical perçu chez Bach par les générations postérieures, que la mise au pas d'une société atomisée, organisée d'en haut l'est de cette image nostalgique d'une culture unie, qui ingénument s'oriente sur l'économie corporative de la première époque de la manufacture.

LE DERNIER TRUC. Révélateur, le fait qu'aussitôt qu'il formulait positivement l'exigence d'objectivité, Stravinsky se voyait obligé de monter son armature à partir des phases prétendument présubjectives de la musique, au lieu de voir son langage formel aller de façon primaire, en vertu de sa propre pesanteur, au-delà de l'élément romantique incriminé. En cela, il s'est arrangé en faisant un stimulant de la discordance entre les formules « préclassiques » et le stade de sa conscience et de son matériau; de plus, en jouissant, en un jeu ironique, de l'impossibilité de la restauration qu'il avait

amorcée. Est évident l'esthétisme subjectif de la gesticulation objective : ainsi Nietzsche pour se prouver à lui-même qu'il était guéri de Wagner, prétendait aimer chez Rossini, chez Bizet et dans le style journalistique d'Offenbach tout ce qui raillait son propre pathos et sa propre finesse. Retenir la subjectivité en l'excluant — par exemple dans les gracieux méfaits que *Pulcinella* commet à l'égard de Pergolèse — c'est le meilleur côté du Stravinsky des années 20, entaché, il est vrai, d'une nuance de spéculation sur ceux qui veulent avoir à la fois du familier et du moderne : s'annonce la disposition pour un art fashionable à l'usage quotidien, semblable à celle du surréalisme pour décoration d'étalage. L'esprit de conciliation, toujours plus accusé, ne peut s'assouvir devant la contradiction entre modernisme et préclassicisme. Stravinsky cherche un accommodement de deux manières. D'abord il fonde dans l'idiome de l'œuvre les tournures du XVIII<sup>e</sup> siècle, auxquelles au commencement se limite le nouveau style et qui, arrachées à leur contexte, sont crûment dissonantes au sens propre comme au sens figuré. Au lieu de ressortir comme des corps étrangers, elles servent de moule à tout le matériau musical; elles n'attirent plus l'attention et, par la médiation de leur contradiction avec l'élément moderne, s'adoucit le langage musical d'une œuvre à l'autre. En même temps pourtant, il ne se borne bientôt plus à citer les conventions du XVIII<sup>e</sup>. La nature spécifiquement non romantique, présubjective du passé qui est mobilisé à chaque fois, n'est plus cruciale, mais importe seul le fait que c'est du passé en général et qu'il est assez conventionnel, fût-il un fait subjectif rendu tel. Une sympathie indifférente flirte avec toute réification et ne se lie aucunement à l'image d'un ordre non dynamique. Weber, Tchaïkovsky, le vocabulaire de ballet du XIX<sup>e</sup>, trouvent grâce auprès des oreilles sévères; même l'expression a le droit de passer à condition seulement de ne plus être « expression », mais son masque mortuaire. La dernière perversité de ce style, c'est la nécrophilie universelle et elle ne se laisse bientôt plus distinguer du normal qui lui sert de matériau :

c'est-à-dire de ce qui s'est sédimenté comme seconde nature dans les conventions musicales. Comme dans les montages graphiques de Max Ernst, le monde des images des parents — peluche, buffets et ballons — est destiné à semer la panique en apparaissant brusquement comme image qui appartient déjà à l'histoire, ainsi la technique stravinskienne du choc s'empare du monde des images musicales du passé le plus récent. Mais tandis que le choc s'émeuse de plus en plus rapidement — aujourd'hui déjà, après vingt ans, *Le Baiser de la fée* sonne honnêtement inoffensif malgré les tutus et les costumes de touriste suisse du temps d'Andersen — en même temps l'accumulation des marchandises musicales que l'on peut citer pallie de plus en plus les fissures d'hier et d'aujourd'hui. L'idiome qui finalement en résulte ne choque plus personne : c'est le résumé de tout ce qui a été approuvé pendant deux cents ans de musique bourgeoise, traité selon les trucs rythmiques, entre-temps approuvés eux aussi. Comme un revenant, le bon sens est réintégré dans ses droits depuis longtemps perdus. De nos jours, les caractères autoritaires sont-ils sans exception conformistes, la prétention autoritaire de la musique de Stravinsky est passée, elle, d'un bout à l'autre au conformisme. Finalement, elle entend être un style pour tous parce qu'elle coïncide avec le style de tout le monde, auquel tous croient déjà de toute manière et que cette musique leur propose à nouveau. Sa neutralisation, l'anémie, qui survient depuis qu'elle a dompté les dernières impulsions agressives, sont le prix qu'elle a à payer parce qu'elle reconnaît le consensus comme instance de l'authenticité. Le Stravinsky néo-classique fait l'économie du distancement schizoïde, parce que détour. Le processus de rétrécissement qui fait disparaître ses conquêtes des premières années — déjà elles-mêmes des rétrécissements — sans recherche sérieuse de nouvelles trouvailles, ce processus garantit et une compréhension facile et, tant que fonctionnent aussi bien le geste agressif que le mélange d'ingrédients savoureux, le succès au moins dans la sphère du bon goût. Naturellement, la simplification aura tôt

fait d'étouffer aussi tout intérêt pour le sensationnel apprivoisé; et ceux qui aiment le simple cherchent du plus simple encore et vont chez les épigones de Stravinsky, ces modestes bouffons ou jeunes fossiles. La surface, autrefois fissurée, se ferme toute lisse. Si auparavant le sujet n'arrivait pas à s'exprimer, à présent on passe sous silence même l'obscur secret de son sacrifice. Comme ceux qui rêvent d'une société gouvernée par un despotisme immédiat, ont toujours à la bouche les valeurs traditionnelles qu'ils veulent sauver contre la subversion, ainsi la musique objectiviste se présente désormais comme conservatrice et guérie. Pour elle, entre ses mains, la désintégration du sujet se transforme en formule pour l'intégration esthétique du monde; comme par enchantement, elle pervertit la loi destructive de la société même — la pression absolue — en loi constructive de l'authenticité. Le truc employé pour prendre congé de celui qui d'habitude renonce avec élégance à tout ce qui pouvait étonner, c'est l'intronisation du négatif oublieux de soi-même comme positif conscient de soi.

NÉO-CLASSICISME. Tandis que tout l'œuvre de Stravinsky aspirait à cette manœuvre, elle devient, dans le passage au néo-classicisme, un événement modestement fastueux. Décisif à cet égard, c'est que, selon la substance purement musicale, on ne saurait distinguer entre les œuvres infantilistes et les œuvres néo-classiques. Est insoutenable le reproche adressé à Stravinsky qu'il serait devenu de révolutionnaire, réactionnaire, comme un classique allemand. Tous les éléments de la composition de la phase néo-classique non seulement sont contenus implicitement en ce qui précède, mais définissent ici et là toute la facture. Même le « comme si », pareil à un masque, des premiers morceaux du nouveau style coïncide avec le vieux procédé d'écrire de la musique d'après la musique. Il y a des œuvres des premières années 20, comme le *Concertino* pour quatuor à cordes et l'*Octuor* pour instruments à vent, dont il serait difficile de dire s'il faut les attribuer

à la phase infantiliste ou à la phase néo-classique. Elles sont particulièrement réussies parce qu'elles conservent la brisure agressive sans pour autant déformer manifestement un modèle : elles ne sont ni célébration, ni parodie. On pourrait facilement comparer le passage au néo-classicisme avec celui de la libre atonalité à la dodécaphonie, que Schönberg accomplit exactement à la même époque : c'est-à-dire avec la transformation de moyens articulés et employés selon une spécification très poussée, en un matériau pour ainsi dire disqualifié, neutre et détaché de la signification originelle de son apparition. Mais l'analogie ne va pas plus loin. Le renversement des éléments atonaux d'expression en matériau dodécaphonique découlait, chez Schönberg, de la gravitation des œuvres mêmes; c'est pourquoi il a transformé de façon décisive et le langage musical et l'essence de chaque composition. Rien de cela chez Stravinsky. Certes, le retour à la tonalité se fait toujours plus insouciant, jusqu'à ce que le faux provocant, comme par exemple celui du choral de *L'Histoire du soldat*, s'atténue, devient épique; mais essentiellement, ce n'est pas la musique qui change, mais un élément littéraire; la prétention, on pourrait presque dire, l'idéologie<sup>1</sup>. D'un coup, elle veut être prise à la lettre. C'est la grimace figée semblablement à une idole, adorée en guise d'image du dieu. Le principe autoritaire d'écrire la musique d'après la musique est si habile que, pour

1. Par là nous touchons à un fait qui caractérise l'œuvre de Stravinsky en tant que tout. De même que les morceaux ne sont pas développés chacun dans sa composition interne, de même ils se succèdent — et avec eux les phases stylistiques dans l'ensemble — sans réelle évolution. Ils sont tous un dans la rigidité du rite. A l'étonnant changement des périodes correspond la monotonie de ce qui est présenté. Puisque rien ne change, on peut montrer le phénomène primitif dans des digressions interminables et des perspectives surprenantes : même les mutations de Stravinsky, que commande le raisonnement, sont sous le signe du « truc ». « Le principal, c'est la décision. » (Arnold Schönberg, *Der neue Klassizismus*, in *Trois satires* pour chœur mixte op. 28.) Parmi les difficultés d'une étude théorique sur Stravinsky, n'est

pas la moindre celle qui résulte de la variation de l'inchangeable dans la succession de ses morceaux. Le théoricien hésite nécessairement entre des antithèses arbitraires et une conciliation sous contour de toutes les oppositions, comme l'histoire « compréhensive » de l'esprit la pratique. Chez Schönberg, les phases tranchent moins brutalement l'une sur l'autre. L'on peut dire que déjà dans des œuvres de jeunesse (par exemple dans les *Lieder* op. 6) se trouve, comme sous un cotylédon, l'anticipation de ce qui, plus tard, perce avec la violence de la subversion. Mais le dévoilement de la nouvelle qualité comme à la fois identité et altérité de l'ancienne, c'est en fait un processus. La médiation, le devenir chez le compositeur dialecticien, s'accomplit dans le contenu même et non dans les actes qui manipulent celui-ci.

toutes les vieilles formules musicales imaginables, on brigue le caractère obligatoire qu'elles ont historiquement perdu et qu'elles semblent posséder seulement quand elles ne l'ont plus. En même temps, on souligne cyniquement le caractère usurpateur de l'autorité par de petits actes arbitraires, qui informent l'auditeur, comme par un clignement d'yeux, qu'est illégitime la prétention autoritaire, sans pourtant en céder la moindre parcelle. Les vieilles plaisanteries de Stravinsky, fussent-elles plus discrètes, se moquent de la norme à l'instant même où celle-ci est publiée à son de trompe : il faut lui obéir en raison non de son propre droit mais de la puissance de son diktat. Techniquement la stratégie du terrorisme courtois procède de manière à éviter certaines continuations aux endroits où le langage musical traditionnel — et particulièrement celui des séquences préclassiques — semble les exiger comme allant de soi, c'est-à-dire automatiquement. En revanche, on propose une surprise, un imprévu qui divertit l'auditeur en le frustrant de ce qu'il attend. Le schéma règne mais il ne tient pas sa promesse d'une continuité du discours : ainsi le néo-classicisme se tient à la vieille habitude de Stravinsky d'associer des modèles disparates. C'est une musique traditionnelle, à rebrousse-poil. Mais les surprises se dissipent en petits nuages roses, qui ne sont rien que d'éphémères troubles de l'ordre où elles demeurent. Elles-mêmes, elles ne consistent qu'en un démontage de formules. Certains moyens caractéristiques par exemple du style händelien, tels les retards ou autres sons étrangers à l'harmonie, sont utilisés indépendamment de leur fin technique, c'est-à-dire de la liaison tendue, sans préparation ni résolution, voire justement en les évitant avec malice. Parmi les paradoxes de Stravinsky, le moindre n'est pas que son procédé proprement néo-objectif et fonctionnel arrache à des fonctions déterminées de la cohérence musicale, certains éléments qui en recevaient un sens et les rend autonomes, les laisse geler. C'est pourquoi les premières œuvres néo-classiques semblent frétiller comme tirées par des fils. Certaines d'entre elles,

comme le sauvage *Concerto* de piano, offensent, les beaux esprits, par leurs consonances tordues dans les jointures, encore plus profondément que les dissonances antérieures. Des pièces de cette espèce, en la mineur, sont ce que le *common sense* aimait reprocher à ce qu'il nommait chaos atonal : incompréhensibles. En effet, les fleurs de rhétorique ici évoquées, ne s'organisent pas en cette unité d'une texture musicalo-logique qui constitue le sens musical, mais elles le font en refusant inexorablement une telle unité. Elles sont « anorganiques ». Leur intelligibilité est un phantasme produit par la vague familiarité avec les matériaux employés et par la solennité de l'ensemble, fanfaronne et riche de réminiscences, masque du consacré. C'est justement l'incompréhensibilité objective allant de pair avec l'impression subjective d'avoir affaire à du traditionnel, qui interdit fermement toute question que soulèverait une ouïe récalcitrante. L'obéissance aveugle, sur laquelle anticipe la musique autoritaire, correspond à l'aveuglement du principe autoritaire même. Le mot attribué à Hitler qu'on ne pourrait mourir que pour une idée que l'on ne comprend pas, serait à graver au fronton du temple néo-classique.

TENTATIVES EXPANSIONNISTES. Les œuvres de la phase néo-classique sont de niveau tout à fait inégal. Dans la mesure où l'on peut parler d'évolution chez le dernier Stravinsky, elle vise à écarter la pointe de l'absurdité. Autrement que Picasso, de qui vient l'inspiration néo-classique, bientôt Stravinsky n'a plus éprouvé le besoin de contrarier une douteuse convenance. Seulement, les critiques impénitents cherchent encore les traces d'un Stravinsky « fauve ». A la déception planifiée, au « ils n'ont qu'à s'ennuyer ! », on ne peut dénier une certaine rigueur qui trahit le secret d'une rébellion se souciant, dès son premier mouvement, non de liberté, mais de réprimer le mouvement. La positivité fabriquée du dernier Stravinsky dit que la négativité stravinskienne, que subissait le sujet et qui donnait raison à toute pression, était déjà

positive et toujours du côté des plus forts. D'abord, naturellement, le tournant vers le positif, vers la musique intégralement pure débouchait sur un appauvrissement extrême du purement musical. Guère dépassables, à cet égard, des pièces comme la *Sérénade* pour piano ou le ballet *Apollon musagète*<sup>1</sup>. D'ailleurs Stravinsky n'y aspirait pas, mais profite de l'apaisement nouvellement proclamé pour étendre le volume intérieur de la musique spécialisée et pour récupérer quelque chose des dimensions de la composition dépréciées depuis *Le Sacre*, du moins dans la mesure du possible à l'intérieur des frontières qu'il s'était fixées. Il tolère, à l'occasion, des caractères thématiques d'une espèce nouvelle, s'attache à de modestes problèmes de l'architecture supérieure, introduit des formes plus complexes, même polyphoniques. Des artistes qui comme lui se repaissent de mots d'ordre ont toujours l'avantage tactique qu'il leur suffit d'exhumer, après un certain temps d'attente, un moyen qu'ils avaient autrefois éliminé comme irréparablement désuet, pour pouvoir le lancer comme une conquête d'avant-garde. L'effort de Stravinsky visant une tessiture musicale intérieurement plus riche a donné des œuvres impressionnantes, comme les trois premiers mouvements du *Concerto per due piani soli* — le deuxième est véritablement un morceau inaccoutumé et de grand relief — certains passages du *Concerto* pour violon ou ce *Capriccio* pour piano et orchestre, riche en couleurs et si expressif, sauf le *Finale* qui est tout à fait banal dans son envolée. Mais tout cela est réalisé par l'intelligence en dépit du style, plutôt qu'il ne faudrait le porter au crédit des procédés néo-classiques mêmes. Certes, la production uniformément jaillissante de Stravinsky rejette peu à peu les pires patrons de motifs de tête d'un modelé infantile, tels ceux du *Concerto* pour violon, comme aussi l'habitude d'écrire certaines phrases dans le style des *ouvertures*, ou d'introduire des groupes de progressions harmoniques « en terrasses ». Mais sa composition se limite à tel point

1. Cf. l'analyse de H. F. Redlich, in *Anbruch*, 1929, pp. 41 sqq.

au matériau tonal lésé qu'a laissé derrière elle la phase infantiliste, et surtout, à la diatonique troublée par des notes accidentellement « fausses » à l'intérieur des groupes isolés, que se bornent par là aussi les possibilités d'une création sur une plus grande échelle. Tout se passe comme si, le processus de composition refoulé par la technique du truc, on obtenait, partout ailleurs, des phénomènes d'exception. Ainsi la fugue inélaborée et beaucoup trop courte du *Concerto per due piani soli* désavoue tout ce qui précédait, et les octaves péniblement involontaires du finale resserré, raillent le maître du renoncement aussitôt qu'il tend la main vers ce contrepoint que sa prudence s'était refusé. Avec les chocs, sa musique perd sa violence. Des pièces comme le ballet *Jeu de cartes* ou le *Duo* pour violon et piano, de plus presque l'entière production des années 40, tout cela a quelque chose de terne, de comparable à l'art décoratif, et n'est point tellement différent du dernier Ravel. Officiellement chez lui on goûte encore le seul prestige; spontanément plaisent seules les œuvres secondaires, comme le *Scherzo russe*, copie empressée de sa propre jeunesse. Il donne au public plus qu'il ne revient au public, donc trop peu : l'asocial Stravinsky gagnait les cœurs froids; le sociable, les laisse froids. Les plus difficiles à supporter, ce sont les chefs-d'œuvre du nouveau genre, où la prétention collective convoite tout de go le monumental, tels l'*Œdipe* latin et la *Symphonie des psaumes*. La contradiction entre l'exigence de grandeur et d'élévation et le contenu musical d'une mesquinerie opiniâtre, fait que le sérieux s'embue de cette plaisanterie qu'il dénonce. Parmi les dernières œuvres, une autre encore se veut importante : la *Symphonie en trois mouvements* de 1945. Purgée de toute vieillerie, elle se donne d'une rudesse tranchante et s'applique à une homophonie lapidaire à laquelle le souvenir de Beethoven n'était sans doute pas étranger : presque jamais auparavant l'idéal d'authenticité ne s'est montré plus à découvert. A cet idéal se subordonne tout à fait l'art orchestral, extrêmement sûr de son but, qui n'est malgré toute économie jamais à court

de nouvelles couleurs, comme la sèche phrase thématique pour harpe ou la combinaison du piano et du trombone dans un style fugué. Et pourtant on ne fait que simplement suggérer à l'auditeur ce qu'il incomberait à la composition de réaliser. La réduction de toute la thématique aux motifs primitifs les plus simples, que les exégètes notent justement comme beethovienne, n'exerce aucune influence sur la structure. Celle-ci est, après comme avant, une juxtaposition statique de « blocs », avec les translations depuis longtemps devenues habituelles. Le plan de l'artiste voudrait que le simple rapport des parties produisît cette synthèse qui, chez Beethoven, est le fruit du dynamisme de la forme. Mais l'extrême réduction des modèles thématiques exigeait leur élaboration dynamique, leur expansion. Par la méthode usuelle de Stravinsky, que l'œuvre suit rigidement, l'inanité planifiée des différents éléments devient insuffisance, assurance emphatique d'un manque de contenu, et la tension interne, dont on fait la démonstration ne se réalise pas. Seul retentit le son d'airain; le discours l'effrite et le premier comme le dernier mouvement s'arrêtent alors qu'ils pouvaient continuer à leur gré, ils restent redevables du travail dialectique que, cette fois, ils avaient promis par le caractère de la thèse même. Aussitôt que revient un élément déjà utilisé, il s'éteint dans l'uniformité, et même les interpolations contrapuntiques présentant le caractère de développement n'ont aucun pouvoir sur le destin du discours formel. Même les dissonances tant acclamées comme symboles tragiques, se révèlent à une analyse approfondie tout à fait apprivoisées. On exploite l'effet célèbre de Bartók de la tierce neutre par accouplement de la tierce majeure avec la tierce mineure. Le pathos symphonique n'est rien que l'air ténébreux d'une *Suite* de ballet abstraite.

SCHÖNBERG ET STRAVINSKY. Cet idéal d'authenticité, que vise la musique de Stravinsky, ici comme dans toutes ses phases, n'est point en tant que tel son

privilège : c'est justement ce que le style voudrait faire croire. Cet idéal guide, *in abstracto*, toute la grande musique contemporaine et en définit tout simplement le concept. Mais tout dépend du parti que l'on prend : la musique revendique-t-elle, par son attitude, l'authenticité comme déjà conquise, ou bien s'abandonne-t-elle, quasiment les yeux fermés, aux exigences de la chose pour d'abord la conquérir? Et c'est précisément parce que disposé à s'y abandonner, que, malgré toutes les antinomies désespérées, Schönberg se montre incomparablement supérieur à un objectivisme entre-temps devenu le jargon de tout le monde. Son école obéit sans faux-fuyants à la donnée d'un nominalisme accompli de la composition. Schönberg tire les conséquences de la dissolution de tous les types obligatoires dans la musique, comme c'était inhérent à la loi de l'évolution musicale même : ces conséquences, ce sont la libération de couches de matériau toujours plus étendues et la domination musicale de la nature, progressant vers l'absolu. Il ne fausse pas ce que l'on a appelé dans les arts plastiques déclin de la force créatrice du style, en expression totale du principe bourgeois de l'art. Sa réponse à cela c'est : « Rejeter pour gagner. » Il sacrifie l'apparence de l'authenticité en la considérant comme irrécyclable avec le stade de cette conscience que l'ordre libéral avait poussée si loin vers l'individuation, qu'elle nie cet ordre même qui l'y a poussée. Au stade de cette négativité il ne feint aucune validité collective; celle-ci maintenant et ici, s'opposerait au sujet comme hétérogène, répressive et, selon son contenu de vérité, dans son impossibilité de se concilier avec le sujet, comme non obligatoire. Il se fie sans réserve au *principium individuationis* esthétique, sans dissimuler qu'il est enchevêtré dans la situation du déclin réel de la vieille société. Il ne conçoit pas l'idéal d'une totalité intégrante selon la « philosophie de la culture », mais s'abandonne pas à pas à ce qui, dans la collision du sujet conscient de lui-même avec le matériau socialement donné, devient concret comme exigence. Par là justement, il fait preuve objectivement d'une vérité philosophique supérieure à

la tentative de reconstruire tout de go, de son propre chef, une nécessité obligatoire. Son impulsion obscure vit de la certitude que dans l'art est obligatoire uniquement ce qui peut être totalement empli par le stade historique de la conscience, constitutif de la substance de celle-ci, c'est-à-dire par son « expérience » au sens emphatique du terme. Il est guidé par l'espérance désespérée qu'un tel mouvement de l'esprit, en quelque sorte sans fenêtres, surmonterait en vertu de la force de sa propre logique cet élément privé où il prend sa source et que lui reprochent précisément ceux qui ne se montrent pas à la hauteur d'une telle logique objective de la chose. Le renoncement absolu au geste de l'authenticité devient l'unique indication de l'authenticité de l'œuvre. L'école que l'on taxe d'intellectualisme se montre naïve dans cette entreprise en comparaison avec la manipulation de l'authentique, telle qu'elle prospère chez Stravinsky et partout dans tout son entourage. Eu égard au train du monde, sa naïveté présente bien des traits arriérés et provinciaux : elle attend de l'intégrité de l'œuvre d'art plus que cette intégrité n'est capable de réaliser dans la société intégrale<sup>1</sup>. Tandis qu'elle compromet de cette façon presque toutes ses propres créations, en même temps lui échoit en partage par là non seulement une vision artistique plus dense et plus spontanée, mais aussi une objectivité supérieure à celle de l'objectivisme; celle de l'exactitude immanente aussi bien que de la conformité non travestie à la situa-

1. Le provincialisme de l'école de Schönberg est inséparable du contraire, de son radicalisme intransigeant. Là où l'on attend encore de l'art un absolu, l'art prend de façon absolue aussi chacun de ses traits, chaque note et, de cette manière, vise l'authenticité. Stravinsky se révèle averti devant le sérieux esthétique. Sa conscience de la transformation de tout art, aujourd'hui, en article de consommation, effleure la composition de son style. La mise en évidence de l'objectivité, du jeu comme jeu signifie aussi, en dehors d'un programme esthétique, qu'il ne faut pas prendre le tout par trop au sérieux — ce serait lourd, d'une prétention « allemande », en quelque sorte étranger à l'art en raison de sa contamination par le réel. Le goût était-il depuis toujours associé à l'absence de sérieux, alors à ce

stade, à la suite d'une longue tradition; le sérieux même semble de mauvais goût. Et l'authenticité devrait consister précisément en refus du sérieux, en négation d'une responsabilité de l'art qui englobe la résistance à l'hégémonie de l'être-là : la musique se fait l'image d'un état qui raille le sérieux en se vendant à l'horreur. Dans l'authenticité de la clownerie, naturellement l'arrogance des *tune smiths* surenchérit sur une telle disposition d'esprit réaliste et la mène à l'absurde. Ils se considèrent comme l'expression de l'époque, quand ils bricolent leurs formules sur des pianos spécialement préparés en *fa dièse* majeur. Pour ceux-là, Stravinsky est déjà aussi un « long haired musician », tandis qu'ils connaissent si peu le nom de Schönberg qu'ils le prennent pour un compositeur d'airs à la mode.

tion historique. Elle est contrainte d'entrer au-delà de celle-ci dans une objectivité sensible *sui generis*, dans le constructivisme dodécaphonique, sans que pour autant le sujet éclaire entièrement le mouvement de la chose. L'ingénuité, l'attachement à l'idéal professionnel de « solidité » du musicien allemand qui ne se soucie de rien que de la bonne facture de son produit, trouve sa punition au milieu de l'objectivité, aussi consistante qu'elle soit, dans le passage de l'autonomie absolue à l'hétéronomie, à l'aliénation de soi non résolue, esclave de la matière. Ainsi, à l'encontre de l'esprit de l'*Aufklärung* qui lui est inhérent, paye-t-elle, elle aussi, son tribut à l'esprit de l'hétéronomie, à l'intégration vide de sens de l'atomisé. Cela précisément se produit chez Stravinsky intentionnellement : l'époque unit de force les contraires. Mais Stravinsky s'épargne le douloureux auto-mouvement de la chose et la traite en tant que régisseur. C'est pourquoi son langage s'éloigne aussi peu du langage communicatif que de la farce : le manque de sérieux même, le jeu qui n'engage pas le sujet, le refus de l'esthétique « déploiement de la vérité », tout cela prétend garantir l'authenticité en tant que vérité. Sa musique succombe à cette contradiction : le style calculé de l'objectivité est imposé au matériau récalcitrant par violence et sans aucune nécessité, comme il y a cinquante ans, on a inventé le *Jugendstil*, du rejet duquel s'alimente l'objectivisme esthétique jusqu'à nos jours. La volonté de style se substitue au style et le sabote par là. A l'objectivisme n'appartient aucune objectivité propre à ce que l'œuvre désire d'elle-même. Il s'établit en extirpant les traces de la subjectivité et en proclamant les espaces restés vides, cellules d'une vraie communauté. Le déclin du sujet, contre lequel l'école de Schönberg se dresse âprement, la musique de Stravinsky l'interprète directement comme la forme supérieure qui absorberait le sujet. Ainsi il finit par transfigurer esthétiquement le caractère conditionné des hommes d'aujourd'hui. Son néo-classicisme fait des images d'Œdipe et de Perséphone; mais le mythe lancé, c'est déjà la métaphysique des hommes uni-

versellement asservis qui ne veulent pas de métaphysique, n'en ont pas besoin et raillent son principe. Par là, l'objectivisme se détermine comme ce devant quoi il éprouve terreur, devant quoi exprimer la terreur constitue tout son contenu; il se définit comme vaine occupation privée du sujet esthétique, comme truc de l'individu isolé qui se pose en esprit objectif. L'esprit objectif, fût-il aujourd'hui réellement de même nature, un tel art ne serait pas pour autant légitimé; en effet, l'esprit objectif d'une société intégrée contre ses sujets par une domination usurpée est devenu transparent comme non-vérité en soi. Assurément, cela fait douter que soit absolument garanti l'idéal d'authenticité. La révolte de l'école de Schönberg pendant les années expressionnistes contre l'œuvre d'art achevée a en effet secoué ce concept en soi, mais, empêtrée dans la continuité réelle de ce qu'elle défiait spirituellement, elle ne pouvait briser, de façon durable, sa primauté. Un tel concept inclut l'exigence fondamentale de l'art traditionnel : qu'une note doive sonner comme si elle était là depuis le début des temps, cela signifie qu'elle répète ce qui existait à travers tous les temps, qu'elle répète ce qui comme réalité faisait preuve de la force de refouler le possible. L'authenticité esthétique, c'est l'apparence socialement nécessaire : aucune œuvre ne peut prospérer dans une société basée sur la violence sans insister sur sa propre violence, mais, par là, elle entre en conflit avec sa propre vérité, avec sa lieutenance d'une société future qui ne connaît plus la violence et n'en a plus besoin. L'écho de l'immémorial, le souvenir du monde préhistorique, dont vit toute prétention esthétique d'authenticité, est la trace de l'injustice perpétuée que cette authenticité surmonte en même temps en pensée, mais à laquelle seule elle doit pourtant jusqu'à aujourd'hui toute son universalité et son caractère obligatoire. La régression de Stravinsky vers l'archaïsme n'est pas extérieure à l'authenticité, même si, dans la friabilité immanente de l'œuvre, elle détruit précisément cette authenticité. Apprête-t-il la mythologie et fausse-t-il ainsi le mythe auquel il s'attaque,

alors en cela apparaît non seulement la nature usurpatrice de l'ordre nouveau que sa musique proclame, mais aussi la négativité du mythe même. Dans le mythe le fascine, comme image de l'éternité, de la victoire sur la mort, ce qui par peur de la mort et par soumission barbare s'est constitué à travers les temps. La falsification du mythe atteste une affinité élective avec le vrai mythe. Peut-être cet art seul serait-il authentique, qui se serait libéré de l'idée d'authenticité même, de l'être-ainsi-et-pas-autrement.

## TABLE DES COMPOSITIONS CITÉES

### Arnold Schönberg :

- Gurrelieder*, Universal-Edition, Vienne.  
*Huit lieder*, op. 6, Universal-Ed.  
*Six lieder*, op. 8, Universal-Ed.  
*Première symphonie* de chambre, op. 9, Universal-Ed.  
*Trois pièces* pour piano, op. 11, Universal-Ed.  
*Quinze lieder* pour chant et piano sur des poèmes de Stefan George, op. 15, Universal-Ed.  
*Cinq pièces* pour piano, op. 23, Hansen, Copenhague.  
*Sérénade*, op. 24, Hansen Copenhague.  
*Quintette* pour instruments à vent, op. 26, Universal-Ed.  
*Quatre pièces* pour chœur mixte, op. 27, Universal-Ed.  
*Trois satires* pour chœur mixte, op. 28, Universal-Ed.  
*Troisième quatuor* à cordes, op. 30, Universal-Ed.  
*Variations* pour orchestre, op. 31, Universal-Ed.  
*Musique d'accompagnement pour une scène de film*, op. 34, Heinrichshofen, Magdebourg.  
*Six pièces* pour chœur d'hommes, *a cappella*, op. 35, Bote et Bock, Berlin.  
*Von Heute auf Morgen*, opéra bouffe en 1 acte, op. 32.  
*Concerto* pour violon et orchestre, op. 36, Schirmer New York.  
*Quatrième quatuor* à cordes, op. 37, Schirmer, New York.  
*Suite* pour cordes, Schirmer, New York.  
*Deuxième symphonie* de chambre, en *mi* bémol min, op. 38.  
*Trio* à cordes, op. 45, Bombart, New York.

### Alban Berg :

- Wozzeck*, op. 7, Universal-Ed., Vienne.  
*Suite lyrique* pour quatuor à cordes, Universal-Ed. Vienne.  
*Lulu* (fragment), Universal-Ed., Vienne.  
*Concerto* pour violon, Universal-Ed., Vienne.

### Anton Webern :

- Cinq pièces* pour quatuor à cordes, op. 5, Universal-Ed., Vienne.  
*Trio* à cordes, op. 20, Universal-Ed., Vienne.

*Variations* pour piano, op. 27, Universal-Ed.  
*Quatuor à cordes*, op. 28, Boosey and Hawkes, Londres.

Igor Stravinsky

*Petrouchka*, Édition Russe de Musique, Berlin, Moscou, Leipzig,  
 New York.  
*Le Sacre du printemps*, Éd. russe de Musique.  
*Trois poésies de la lyrique japonaise*, Éd. russe de Musique.  
*Renard*, Chester, Londres.  
*L'Histoire du soldat*, Chester, Londres.  
*Rag-time* pour onze instruments, Chester, Londres.  
*Piano-rag-music*, Chester, Londres.  
*Pièces faciles* pour piano à quatre mains, Chester, Londres.  
*Concertino* pour quatuor à cordes, Hansen, Copenhague.  
*Octuor* pour instruments à vent, Éd. russe de Musique.  
*Concerto* pour piano et orchestre d'harmonie, Éd. russe de Musique.  
*Sérénade en la*, Éd. russe de Musique.  
*Oedipus Rex*, Éd. russe de Musique.  
*Apollon musagète*, Éd. russe de Musique.  
*Le Baiser de la fée*, Éd. russe de Musique.  
*Symphonie des psaumes*, Éd. russe de Musique.  
*Concerto en ré* pour violon et orchestre, Schott, Mayence.  
*Duo concertant* pour piano et orchestre, Éd. russe de Musique.  
*Concerto per due piani soli*, Schott, Mayence.  
*Circus Polka*, Associated Music Publishers, New York.  
*Scherzo à la russe* pour orchestre (1944).  
*Symphonie en trois mouvements* (1945), Associated Music Publishers,  
 New York.

Avant-propos.	7
Introduction.	11
<i>Schönberg et le progrès.</i>	39
<i>Stravinsky et la restauration.</i>	143

*Achevé d'imprimer  
par la Société Nouvelle Firmin-Didot  
à Mesnil-sur-l'Estrée le 1<sup>er</sup> décembre 2000.  
Dépôt légal : décembre 2000.  
1<sup>er</sup> dépôt légal : avril 1979.  
Numéro d'imprimeur : 53790.  
ISBN 2-07-028704-1/Imprimé en France.*