

Beate Kutschke

## L'esthétique musicale de la Nouvelle Gauche<sup>\*</sup>

### 1. La musique avant-gardiste politique dans le contexte de 1968

« 1968 » secoua le milieu de la musique avant-gardiste en Allemagne. Les mouvements étudiants sollicitaient alors implicitement tous les intellectuels dans leur combat pour le changement sociopolitique. Ainsi, il n'est pas surprenant que des compositeurs tels que Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Hans Henze, Gerhard Stäbler ou Nikolaus A. Huber, figures de l'avant-garde musicale, contribuèrent à la révolte au travers de leurs compositions. Henze, par exemple, supporta activement le mouvement étudiant dès le milieu des années 1960 ; le livret de son oratorio *Das Floß der Medusa* (Le radeau de la Méduse), œuvre achevée à l'automne 1968, participe clairement d'une force sociocritique en accusant les couches sociales supérieures de l'homicide insouciant des membres des couches sociales inférieures.

La critique d'un système social injuste fut complétée par une critique de la culture musicale. Dans des œuvres telles que la vidéo *Ludwig van* (1970) et la pièce de théâtre musical *Staatstheater* (1970), Kagel récusa la musique bourgeoise élitiste et exclusive en ridiculisant ses icônes, Beethoven et l'opéra romantique. Nombre d'ensembles de Nouvelle Musique (par exemple, le *Free Music Group*, à Francfort au début des années 1970, et le quatuor *New Phonic Art* en 1972) se formèrent alors et s'essayèrent à de nouveaux modes musicaux. Les membres de ces ensembles – étudiants ou musiciens professionnels – souhaitaient anticiper une société anti-hiéarchique et anti-autoritaire à l'aide des techniques de l'improvisation. L'ensemble *Hinz & Kunst* (1972-1982) se consacra aux compositions collectives et, de cette façon, éprouva des modes de production et de coopération fondamentalement démocratiques. Leur pièce la plus connue est sans doute la *Mannesmann Cantata* (1973) qui fut créée sous la direction de Henze<sup>1</sup>.

---

<sup>\*</sup> Texte français révisé par Stéphane Roth.

<sup>1</sup> Pour une vue d'ensemble plus complète sur la musique avant-gardiste dans le contexte de « 1968 », voir Beate Kutschke, « Angry Young Musicians : Gibt es eine Sprache der musikalischen Avantgarde für '1968' ? », in Martin Klimke et Joachim Scharloth (éd.), 1968. Ein Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart, Metzler, 2007, p. 175-186 et Beate Kutschke, Neue Linke/Neue Musik, Köln et Weimar, Böhlau, 2007.

Pourtant, bien que ces activités aient eu pour but de proposer une version musicale de l’engagement politique, le discours théorique sur le rôle que la musique devait jouer dans le processus de changement social en Allemagne de l’Ouest articula des doutes considérables quant à la signification politique de la musique et son potentiel pour d’éventuelles réformes. Ainsi, en analysant diverses sources – articles musicologiques et journalistiques, ainsi que des prospectus – je souhaite ici recomposer les principales figures de pensée de l’esthétique musicale de la Nouvelle Gauche.

## 2. L’esthétique musicale de la Nouvelle Gauche

En premier lieu, les idées esthétiques des nouveaux gauchistes furent conduites dans une perspective critique contestant tout ce qui pouvait être considéré comme étant établi.

Un prospectus, signé par le groupe d’action étudiant *Unkult* et qui circula dans un concert à Francfort en janvier 1969<sup>2</sup>, émit des doutes à l’égard des formes et schémas musicaux traditionnels en les accusant d’opérer en tant que « contrainte »<sup>3</sup>. Cette critique de la contrainte des formes musicales traditionnelles se retrouve aussi, exprimée de manière plus élaborée, chez Konrad Boehmer, compositeur avant-gardiste et l’un des plus importants auteurs de la Nouvelle Gauche. Dans son article « Révolution de la musique » publié en 1970, il constate : « sa force motrice [celle de la Nouvelle Musique, et plus précisément du sérialisme], la forme, en est réduite à une suite de modèles et les possibilités qui en résultent ont été gaspillées par la musique pour tenter de se rapprocher de l’appareil [les conditions existantes] au moyen de formes définies simplement, mais non de formes réalisées objectivement. C’est cet appareil qui exige de l’ordre »<sup>4</sup>. La distinction de Boehmer entre formes bonnes et justifiées, qui possèdent une force motrice et progressive, et formes mauvaises et inacceptables, qui

<sup>2</sup> Ce concert de musique électronique eut lieu à la Hessischer Rundfunk de Francfort le 27 janvier 1969. Les musiciens exécutèrent *Telemusik* de Karlheinz Stockhausen, *Funktion Grün* de Gottfried Michael König, *Music for Carillon IV* de John Cage, *Wass ??* de Folke Rabe, *Étude aux objets* de Pierre Schaeffer et *Komposition Nr. 3* de Josef Anton Riedl.

<sup>3</sup> *Aktionsgruppe Unkult*, « Zwang tradiertes musikalischer Schemata » (prospectus), 27 janvier 1969, cité par Dieter Kühn, « Musik und Revolution », *Melos*, 10, 1970, p. 394.

<sup>4</sup> Konrad Boehmer, « Révolution de la musique », *The World of Music*, 1, 1970, p. 25-26 : « Ihr [der neuen Musik] treibendes Agens, die Form, ist reduziert auf die Folge von Mustern, und die Chance, die hieraus resultiert, hat die Musik vertan, um mittels bloß definierter, nicht aber objektiv realisierter Formen dem Apparat sich anzubiedern. Der nämlich fordert Ordnung ».

supportent l'appareil capitaliste, s'affilie à la pensée développée par Theodor W. Adorno.

Adorno, tel qu'on le sait, considéra la musique dans sa relation avec la société dans laquelle elle est produite. Il pensait que la société industrialisée du XX<sup>e</sup> siècle appelait des changements et des réformes<sup>5</sup>. Sur cette trame, il considérait la musique comme une force capable de convier au changement sociopolitique en figurant les déficiences de la société<sup>6</sup>. Cette relation étroite entre musique et société est basée sur le mécanisme suivant, qu'Adorno développe dans la *Philosophie de la Nouvelle Musique* : « Les exigences du matériau à l'égard du sujet proviennent [...] 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 automouvement du matériau évolue dans le même sens que la société réelle, même là où les deux mouvements s'ignorent et se combattent »<sup>7</sup>.

Compte tenu de ces philosophèmes, la critique que fait la Nouvelle Gauche des schémas musicaux et des formes traditionnelles devient compréhensible. Dans le cadre d'un « la musique mire l'état de la société », les formes de musique traditionnelles et cristallisées – telle que la sonate classique – doivent être considérées comme des figurations de la stabilisation, et donc opposées au changement sociopolitique auquel aspire la Nouvelle Gauche. Sur cette base, en adoptant différentes conceptions de la Nouvelle Musique comme point de départ, Boehmer et les étudiants aboutirent à des conclusions individuelles. En s'appuyant sur la musique serielle de la première phase comme paradigme de la Nouvelle Musique, Boehmer conclut – tel que cité ci-dessus – que la forme de la musique

<sup>5</sup> Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung* (1947), Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1971.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique* (1948), traduit par Hans Hildenbrand et Lex Lindenbergs, Paris, Gallimard, 1962.

<sup>7</sup> Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 45. Ce qu'Adorno imagina se laisse expliquer par l'analyse de sa critique du sérialisme, telle qu'il l'articula dans « Sur le vieillissement de la Nouvelle Musique » (Theodor W. Adorno, « Sur le vieillissement de la Nouvelle Musique », trad. par Michèle et Alain Lhomme et Anne Boissière, *Rue Descartes*, 23, 1999, p. 113-133). Selon lui – et ici, je simplifie quelque peu le propos complexe du philosophe – les premières œuvres sérielles écrites au début des années 1950 devraient être considérées comme des miroirs de la société tendanciellement totalitaire. Le système logique de la composition sérielle *Kreuzspiel* de Karlheinz Stockhausen, par exemple, est dérivé d'une méthode prédéterminée dont on peut considérer qu'elle-même une société systématisée, stabilisée et, par conséquent, répressive et post-historique (Voir Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2002, p. 45-139).

contemporaine préfigure une stabilisation sociale négative. Au contraire, les étudiants auteurs du prospectus se focalisèrent sur l'immense variété de styles différents dont se compose la Nouvelle Musique. En remarquant que chaque composition possède une forme individuelle, ils considérèrent la Nouvelle Musique comme prototype du refus des formes et schémas stabilisés. « Quand la Nouvelle Musique réussit à se libérer de la contrainte des schémas musicaux reçus, il s'agit aussi d'une contestation contre l'accentuation du processus de soumission et de conformation dans notre société. En outre, le fait que le langage traditionnel de la musique puisse être révolutionné permet d'espérer en la possibilité d'un changement fondamental »<sup>8</sup>.

Une autre figure de pensée de l'esthétique de la Nouvelle Gauche peut être vue dans l'esthétique de la négativité qu'échafauda le compositeur Helmut Lachenmann. Selon lui, la musique agit en tant que musique négative si elle parvient à figurer la fausseté de l'état actuel de la société. Cette idée a évidemment son origine dans la philosophie d'Adorno. Dans sa *Théorie esthétique*, ce dernier déclare : « Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants. Cela implique un canon négatif, interdiction de ce que cet art moderne nie dans l'expérience et la technique »<sup>9</sup>. De plus, dans la *Philosophie de la Nouvelle Musique*, il explique que la négativité de l'œuvre d'art se manifeste comme une sorte de réflexion critique vis-à-vis d'elle-même. L'œuvre d'art devient allergique à elle-même parce qu'elle contient les traits négatifs de la société.

Comment s'articule l'idée de négativité esthétique telle que la conçoivent Adorno ou Lachenmann ? Dans ses écrits sur la musique, ce dernier minimise la fonction de la Nouvelle Musique en tant que miroir et analogie des questions sociopolitiques. Au lieu de cela il souligne ce qui est important pour les nouveaux gauchistes : le potentiel musical de la critique et de la révolte qui contribue à la réforme sociopolitique réelle de

<sup>8</sup> « Wenn der 'neuen Musik' eine Befreiung vom Zwang tradierter musikalischer Schemata gelingt, so ist dies gleichzeitig ein Protest gegen den immer stärker werdenden Verdinglichungs- und Formierungsprozess in unserer Gesellschaft. Zudem weckt die Tatsache, dass die herkömmliche musikalische Sprache revolutioniert werden kann, den Glauben an die Möglichkeit grundsätzlicher Änderungen » (*Aktionsgruppe Unkult*).

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. par Marc Jimenez et Eliane Kausholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 56. « Modern ist Kunst, die nach ihrer Erfahrungsweise, und als Ausdruck der Krise von Erfahrung, absorbiert, was die Industrialisierung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen gezeitigt hat. Das involviert einen negativen Kanon, Verbote dessen, was solche Moderne in Erfahrung und Technik verleugnet » (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1993, p. 57-58).

la société ouest-allemande. Dans son article « Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik » (De la question d'une fonction sociocritique (-changeante) de la musique), publié dans *Melos* en 1972, Lachenmann explique que la négation est un « grave dérangement de la solidification esthétique, la réévaluation permanente du connu et l'intégration de l'inconnu »<sup>10</sup>. En musique, selon lui, la négativité « attaque la communication [de la musique avec l'auditeur] en introduisant alternatives concrètes [au langage musical établi jusqu'à présent] et défie continuellement l'auditeur »<sup>11</sup>.

En plus de la « critique de l'*establishment* musical » et du concept de « négativité esthétique » d'Adorno, les musiciens et auteurs nouveaux gauchistes se sont appropriés l'idée d'une « prise de conscience » proposée par Adorno. La prise de conscience est probablement la pensée qui correspond le plus directement au programme de la composition engagée politiquement qui visait à changer le système sociopolitique au moyen de la musique. Dans son article « Kritisches Komponieren », à propos de l'acte de composition en tant qu'il se déploie de manière critique ou négative, Nikolaus A. Huber déclare qu'il s'agit de « découvrir et de prendre conscience de ce avec quoi on traite véritablement en musique »<sup>12</sup>.

En encourageant la stratégie d'une prise de conscience, Huber et ses collègues s'affilient à un concept développé par l'école de Francfort, pensée qui s'était elle-même appropriée plusieurs de ses philosophèmes fondamentaux chez Marx et Engels. Dans la *Dialectique de la raison*, Horkheimer et Adorno déplacèrent l'accent de la lutte des classes, la pré-occupation prioritaire de Marx et Engels, à l'industrie culturelle. Tandis que selon Marx et Engels les classes sociales supérieures et dominantes forment les causes de la conscience faussée des couches sociales inférieures<sup>13</sup>, selon Horkheimer et Adorno, c'est la culture industrielle qui produit cette conscience faussée chez les consommateurs, ce par la culture de masse et ses divertissements<sup>14</sup>. La musique atonale, au contraire, particulièrement celle de l'école viennoise – Schönberg, Berg et Webern –

<sup>10</sup> Helmut Lachenmann, « Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik » (1972), in *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1996, p. 98.

<sup>11</sup> Lachenmann, « Zur Frage [...] », p. 98.

<sup>12</sup> « Kritisches Komponieren bedeutet [...] aufdecken und Bewusstsein schaffen dafür, womit in Musik eigentlich umgegangen wird » (Nikolaus A. Huber, « Kritisches Komponieren » (1972), Nikolaus A. Huber, *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, éd. Josef Häusler, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2000, p. 40). Je souligne.

<sup>13</sup> Cf. Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, éd. Vladimir Viktorovic Adoratskij, Berlin, 1932.

<sup>14</sup> Cf. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung*.

visait à instaurer une conscience juste. De la même façon, Adorno, dans la *Philosophie de la Nouvelle Musique* – qu'il concevait comme l'aboutissement de la *Dialectique de la raison* –, au chapitre « Fausse conscience musicale », écrivit : « 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 »<sup>15</sup> – la « culture officielle » correspondant ici à l'industrie culturelle.

La Nouvelle Gauche adapta ces idées en déclarant la nécessité d'une prise de conscience. Ainsi, par exemple, le groupe berlinois *Kultur und Revolution* (Culture et révolution) de l'Union Allemande des Étudiants Socialistes (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund* ou *SDS*) titra un article, publié dans le journal hebdomadaire *Die Zeit* en novembre 1968, « *Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie* » (L'art en tant que marchandise de l'industrie de conscience), et dans lequel on pouvait lire : « De la considération de l'art comme moyen de production de la conscience résulte la tâche du mouvement émancipateur au sein de la superstructure culturelle : nous devons d'une part nous pencher sur les rapports de production dans l'entreprise de l'art, et ainsi considérer notre travail comme un travail fondamental ; d'autre part, il serait nécessaire d'affronter l'esthétique bourgeoise sous la forme de la discussion critique (des actions, des analyses) et de la production propre »<sup>16</sup>.

Compte tenu de ces idées, stratégies et programmes étudiants que j'ai rapporté aux philosophèmes d'Adorno, la question suivante se pose : pour quelle raison Adorno joue-t-il un rôle si dominant dans l'esthétique musicale de la Nouvelle Gauche ?

Dans le contexte des mouvements étudiants des années 1960, non seulement les musiciens et auteurs sur la musique, mais la Nouvelle Gauche en général, c'est-à-dire les étudiants qui s'engagèrent activement dans des groupes de travail politiques, des démonstrations et discussions, avaient lu les écrits socio-philosophiques d'Adorno. Des historiens et politologues tels que Ingrid Gilcher-Holtey et Wolfgang Kraushaar ont montré que les théories d'Adorno fournirent un savoir et des idées aux étudiants et, ainsi, préparèrent les perturbations sociopolitiques qui

<sup>15</sup> Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 20. Je souligne.

<sup>16</sup> « Wenn Kunst als ein Mittel zur Herstellung von Bewusstsein angesehen wird, so ergeben sich daraus die Aufgaben für die emanzipatorische Bewegung im kulturellen Überbau: Einmal müssen wir uns mit den Produktionsverhältnissen im Kunstbetrieb auseinandersetzen, unsere Arbeit also als Basisarbeit betrachten, zum anderen aber wäre es notwenig, der bürgerlichen Ästhetik zu begegnen in Form von kritischer Auseinandersetzung (Aktionen, Analysen) und von eigener Produktion » (Projektgruppe Kultur und Revolution, « *Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie* », *Die Zeit*, 48, 29 novembre 1968, p. 22).

culminèrent en 1967 et 1968 – bien que, à la fin des années 1960, la coupure entre les étudiants et leur père spirituel Adorno était inévitable<sup>17</sup>. Empressés de commencer la révolution, les étudiants reprochèrent à Adorno d'avoir élaboré une philosophie trop abstraite et de ne pas avoir exprimé de pistes pour des actions plus concrètes<sup>18</sup>. Pour sa part, Adorno, qui considérait la réflexion intellectuelle comme une « pratique cognitive »<sup>19</sup> se substituant parfairement à la pratique politique, ne pouvait pas comprendre les étudiants. Quand en janvier 1969 les étudiants occupèrent son laboratoire d'idées, c'est-à-dire l'institut de recherche sociale de l'université de Francfort, le philosophe fit appel à la police et demanda que son bureau soit évacué. Cette collision avait été précédée – et suivie – par des interventions ravageuses dans ses cours magistraux dès 1967<sup>20</sup>. Malgré cette évolution regrettable – Adorno est décédé juste après ces événements, en août 1969, et c'est pourquoi certains pensent qu'il mourut d'une certaine affliction –, l'orientation intellectuelle de la Nouvelle Gauche prend son origine dans l'école de Francfort et, notamment, chez Adorno.

Ce fait ne vaut pas seulement pour l'esprit de la Nouvelle Gauche, mais aussi pour son esthétique musicale. En dépit des divergences et conflits ayant eu cours à partir de 1967, les écrits d'Adorno, notamment *La philosophie de la Nouvelle Musique* et le recueil d'essais intitulé *Dissonances*, faisaient alors partie des lectures obligatoires des musiciens, musicologues et autres étudiants engagés politiquement.

Cependant, il est frappant de remarquer que ces nouveaux gauchistes engagèrent une réflexion qui ne fonda aucun modèle établi, mais, au contraire, divergea des pensées d'Adorno. Deux exemples manifestent plus clairement cet état de fait. Avant la création de *Das Floß der Medusa* de Henze à Hambourg le 9 décembre 1968, le groupe d'action étudiant *Kultur und Revolution* et le comité universitaire étudiant (*ASTA*) du conservatoire berlinois distribuèrent un prospectus qui déclarait : « L'autonomisation de la technique esthétique, son incompréhensibilité pour le public non instruit sert aux administrateurs de la culture comme

<sup>17</sup> Ingrid Gilcher-Holtey, « Kritische Theorie und Neue Linke », in Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.), 1968 – *Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, p. 168-187.

<sup>18</sup> Günther Grack, « Adorno mit Zwischenfällen », *Der Tagesspiegel*, 9 juillet 1967.

<sup>19</sup> En ce qui concerne ce terme de « pratique cognitive », je me réfère à Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung*, München, C.H. Beck, 2001 ; Ron Eyerman & Andrew Jamison, *Social Movements. A Cognitive Approach*, Pennsylvania State University Press, 1991 ; et Alberto Melucci, « The symbolic challenge of contemporary movements », *Social Research*, 4 (1985), p. 781-816.

<sup>20</sup> Cf. Wolfgang Kraushaar, *Frankfurter Schule und Studentenbewegung*, 3 vol., Hamburg, Rogner & Bernhard, 1998.

d'un moyen bienvenu pour *intimider* les masses »<sup>21</sup>. Qu'est-ce que suggèrent ces étudiants ? En quoi la musique avant-gardiste intimiderait-elle les masses ?

Les compositions de la Nouvelle Musique, notamment les œuvres sérielles, électroniques et indéterminées sont rompues à des techniques extrêmement complexes et esthétiquement inhabituelles. Par conséquent, il n'est pas du tout surprenant qu'un public non instruit – et non seulement – aient ressenti des difficultés à comprendre ces musiques. Conscients de cette situation, les étudiants nouveaux gauchistes suspectèrent les administrateurs de la culture – tels les programmateurs de stations de radio ou les conseillers dramatiques des salles de concert et d'opéra – d'user des difficultés de la musique avant-gardiste dans sa médiation pour intimider les masses. Les étudiants alléguèrent que ces administrateurs professionnels présentaient une musique avant-gardiste complexe afin que les masses se rendent compte de leurs déficits intellectuels et, ainsi, de les empêcher de projeter une éventuelle révolution avec assurance.

Un autre prospectus, distribué par des étudiants pendant un concert de musique électronique à la station de radio hessoise de Francfort en janvier 1969, six semaines après la première de *Das Floß der Medusa*, gravite autour d'une idée similaire. La musique dont la compréhension est difficile est considérée comme un instrument pour « dominer » et « décourager » le public non averti : « Comme la manière selon laquelle la Nouvelle Musique est transmise empêche une réception indépendante, l'œuvre d'art – malgré ses qualités originellement sociocritiques – constitue un instrument de *domination* des masses. Son existence [celle de la Nouvelle Musique] doit être considérée comme la preuve d'une prétendue disposition à allouer des formes d'expression artistique qui questionnent les conditions de vie existantes »<sup>22</sup>.

Cette perspective sur les échecs de la médiation et de la distribution de la Nouvelle Musique trouve ses origines chez les étudiants. Adorno avait également considéré des aspects de la réception et de la distribution de la

<sup>21</sup> SDS-Projektgruppe *Kultur und Revolution* et ASTA de la Hochschule für Musik de Berlin, « In Sachen Henze » (prospectus), distribué à Planten un Blomen, Hambourg, 9 décembre 1968, succession Hinz & Kunst, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky : « In der Verselbständigung ästhetischer Technik, in ihrer Unverständlichkeit für die Ungebildeten haben sie [die professionellen Kulturverwalter] ein willkommenes Mittel zur Einschüchterung der Massen entdeckt ». Je souligne.

<sup>22</sup> *Aktionsgruppe Unkult* : « Dadurch, dass die Weise der Vermittlung eine selbständige Rezeption verhindert, tritt das Kunstwerk trotz 'ursprünglich gesellschaftskritischer Qualitäten' in den Dienst der Massenbeherrschung. Seine Existenz soll als Beweis für die vermeintlich bestehende Bereitschaft zur Bewilligung künstlerischer Ausdrucksformen, die bestehende Lebensbedingungen in Frage stellen, verstanden werden ». Je souligne.

Nouvelle Musique<sup>23</sup>. Il fut d'ailleurs indubitablement préoccupé par la réception de la Nouvelle Musique, mais il ne questionna jamais son rôle bienfaisant en tant qu'elle permet d'exposer les insuffisances socioculturelles et de donner lieu à une prise de conscience. De plus, selon lui, l'incompréhensibilité garda la Nouvelle Musique d'être utilisée abusivement pour la séduction des masses ou à d'autres fins suspectes dans le contexte de l'industrie culturelle. De manière frappante, autour de l'année 1970, les étudiants arguèrent dans une direction contraire. C'était la Nouvelle Musique (dodécaphonisme et sérialisme en tête) et non la musique de masse, c'est-à-dire le produit de l'industrie culturelle, qui était dangereuse éthico-politiquement parlant, ce du fait que, selon eux, elle dominait et intimidait les masses. Cette modification de la conception des effets de la Nouvelle Musique sur les auditeurs demandait un changement, voire une réorganisation fondamentale de l'esthétique d'Adorno quand elle fut adoptée par la Nouvelle Gauche. Les conséquences de ce renversement s'articulent de manière particulièrement forte dans la question du « caractère utopique ».

Selon Adorno, divers styles ou œuvres musicaux possèdent un caractère essentiellement utopique en ce qu'ils ne reflètent pas positivement, mais *négativement* l'état de la société. En adoptant une figure de pensée juive, Adorno montre en quoi le caractère utopique se manifeste dans des œuvres fragmentaires tel chez Mahler ou dans la production tardive de Beethoven<sup>24</sup>. Dans ces œuvres, l'utopie réside dans les interstices de l'œuvre d'art. Dans *La théorie esthétique*, Adorno écrit : « L'art veut ce qui n'a pas encore été ; or, tout ce qu'il est a déjà été. [...] Mais ce qui n'a pas encore existé, c'est le concret. [...] Même les œuvres d'art ne traitent pas du concret autrement que de façon négative. [...] *Toute œuvre est utopie dans la mesure où, au travers de sa forme, elle anticipe une réalité qui serait enfin elle-même* »<sup>25</sup>.

C'est donc sans surprise que les intellectuels et étudiants nouveaux gauchistes qui aspiraient à « un monde nouveau » adoptèrent l'idée d'Adorno, idée selon laquelle la musique a la capacité de figurer l'utopie – pourtant, compte tenu des difficultés de sa réception, ils s'interrogèrent

<sup>23</sup> Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 26 : « 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 ». Je souligne.

<sup>24</sup> Voir, par exemple, en ce qui concerne les œuvres tardives de Beethoven et de Mahler : Theodor W. Adorno, « *Spätstil Beethovens* » (1937), *Musikalische Schriften IV*, Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982, p. 17 ; et Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1960, p. 270.

<sup>25</sup> Adorno, *Théorie esthétique*, p. 176-177. Je souligne.

vivement quant au caractère utopique de la Nouvelle Musique. Dans le prospectus plusieurs fois mentionné ci-dessus, ils déclaraient : « Si le caractère de modèle utopique de la Nouvelle Musique était complété par un contenu sociocritique, on pourrait lui reconnaître une véritable attitude d'opposition. Néanmoins, il est toujours difficile aujourd'hui de rendre cette substance artistique [c'est-à-dire le caractère oppositionnel et utopique] accessible à tous. Comme les dispositions de la médiation empêchent une réception autonome, l'œuvre d'art – malgré ses qualités initialement sociocritique – sert d'instrument pour dominer les masses »<sup>26</sup>.

En fin de compte, les étudiants nièrent le caractère utopique de la Nouvelle Musique du fait que, selon eux, elle annihilait ses vrais impératifs progressifs en intimidant et en dominant les masses par l'utilisation de structures complexes et incompréhensibles.

### **3. Le contexte socioculturel en tant que raison de la réception particulière d'Adorno par les étudiants**

Quelles furent les raisons de ce parricide des nouveaux gauchistes, de cette frappante dérivation des pensées d'Adorno en ce qui concerne le concept d'incompréhensibilité et de caractère utopique ? Curieusement, la critique habituelle des étudiants à l'égard d'Adorno – ses idées seraient strictement théoriques et manqueraient de cette capacité à être transformées en pratique<sup>27</sup> – ne joue aucun rôle dans les arguments des nouveaux gauchistes présentés ci-dessus<sup>28</sup>. Ma thèse est – et cela consiste en l'argument essentiel de cet article, qui mènera à des considérations plus générales sur l'esthétique de la musique – que cet écart des figures de pensée philosophico-esthétiques est imputable à des raisons extérieures et non-philosophiques. Ces raisons correspondent aux diverses matrices sociopolitiques dans lesquelles les intellectuels nouveaux gauchistes développèrent leurs idées.

<sup>26</sup> *Aktionsgruppe Unkult, op. cit.* : « Wird der utopische Modellcharakter der 'neuen Musik' ergänzt durch gesellschaftskritische Inhalte, dann darf ihr eine ausgesprochen oppositionelle Grundhaltung zugeschrieben werden. Dennoch gelingt es heute nicht, diese künstlerische Substanz für jeden zugänglich zu machen. Dadurch, dass die Weise der Vermittlung eine selbständige Rezeption verhindert, tritt das Kunstwerk trotz 'ursprünglich gesellschaftskritischer Qualitäten' in den Dienst der Massenbeherrschung. »

<sup>27</sup> Cf. Ingrid Gilcher-Holtey, « Kritische Theorie und Neue Linke », in *Id. (éd.), 1968 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, p. 168-187.

<sup>28</sup> Cette critique ne se manifeste que plus tard chez Friedrich Christoph Reininghaus et Jürgen Habakuk Traber, « Musik als Ware – Musik als wahre », *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1973), p. 7-14.

Il est important, dès lors, de se référer à l'histoire socio-politique de la Nouvelle Musique depuis sa naissance dans les années 1910<sup>29</sup>. Ainsi, dans les années 1930 et 1940, alors qu'Adorno rédigeait la *Philosophie de la Nouvelle Musique* et développait ses idées concernant le caractère utopique de la Nouvelle Musique, la musique contemporaine faisait figure de paria socioculturel. Dès 1918, la Nouvelle Musique – incluant les compositeurs de l'école viennoise aussi bien qu'Igor Stravinsky et Hanns Eisler – fut considérée comme une forme d'art révolutionnaire, ayant des inclinations à gauche et étant de ce fait menaçante pour l'état. Après 1933, l'état national-socialiste répandit une image *gauchiste* de la Nouvelle Musique et persécuta ses compositeurs et leurs œuvres. D'autre part, du côté des critiques de la politique fasciste, la Nouvelle Musique pouvait facilement acquérir le rôle d'artefact sauvant le monde : exclue de la société, elle pouvait être considérée comme un moyen symbolique pour démasquer l'industrie de culture fasciste et – après 1945 – capitaliste.

Cette image esthétique de la Nouvelle Musique ne convenait pourtant plus à la fin des années 1960. Ce du fait de deux changements : premièrement, l'évolution de la notion de Nouvelle Musique au cours des développements compositionnels d'après 1945 (le sérialisme et l'indéterminisme) ; deuxièmement, l'état sociopolitique de la Nouvelle Musique. Croyant que la musique atonale – parce qu'elle avait été persécutée par les nazis – possédait de forces employables à la redémocratisation de l'Allemagne, les alliés promirent la Nouvelle Musique dans le cadre du programme de rééducation après la capitulation allemande de 1945. Ainsi, autour de l'année 1970, la Nouvelle Musique avait atteint un statut établi dans la culture allemande et fut énergiquement supportée par les subventions publiques. De nombreux festivals de Nouvelle Musique marquèrent le paysage culturel allemand et chaque station de radio régionale proposait des émissions sur la Nouvelle Musique.

Du fait de cette situation, la Nouvelle Musique était considérée comme étant intégrée sociopolitiquement – à ce moment plus que jamais, étant

<sup>29</sup> Sur ce sujet, il existe déjà plusieurs recherches approfondies : Albrecht Dümling et Peter Girth (éd.), *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, 1988 ; Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, P. Lang, 1991 ; Eckhard John, *Musikk bolschewismus*, Stuttgart, Metzler, 1994 ; Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel, Bärenreiter, 2004 ; Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1996 ; et Beate Kutschke, « Die Huber-Gottwald-Kontroverse – Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation », in Tillmann Bendikowski et al., *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, Münster, Verlag Westfälisches Dampfboot, 2003, p. 147-169.

donné ses soixante ans d'histoire. Simultanément cependant, des musiciens et des auteurs se rendirent compte que, en dépit de ces mesures des institutions publiques, la Nouvelle Musique n'avait jamais réussi à attirer de larges sections de l'auditoire ; c'est-à-dire les auditeurs qui se plaignaient de la super-complexité de la Nouvelle Musique. Ainsi, cette impopularité minimisa la possibilité de participation de la musique avant-gardiste aux réformes sociales. Il s'agit là de la réflexion à la base de la critique de Boehmer mentionnée ci-dessus : « L'institutionnalisation et la monopolisation de la Nouvelle Musique, surtout due aux grandes radios et aux festivals qu'elles organisent périodiquement pour des groupes d'auditeurs clos, ont provoqué le contraire d'intentions qui étaient peut-être intègres autrefois. L'absorption de la musique, telle qu'elle s'est accomplie par cette adaptation, provoque son *isolement* parce qu'elle lui enlève la nécessité de devoir s'imposer partout et dans des conditions difficiles contre les formes rituelles conventionnelles de l'entreprise musicale bourgeoise »<sup>30</sup>.

Ainsi, il n'est pas du tout surprenant que les étudiants et auteurs nouveaux gauchistes conscients de l'état socioculturel de la Nouvelle Musique ne purent plus s'associer à l'idée du caractère utopique de la musique. Ce que précise Boehmer : « Il résulte, de l'importante libération de toute contrainte hétérogène des moyens d'expression musicaux, que seul le 'possible' retentit dans la musique, mais qu'elle parvient à peine à entremêler – comme ce fut le cas pour la musique tonale – dans ses tournures langagières ce qui ne lui est pas encore possible et lui est perspective d'avenir. [...] *la musique s'est fermée la perspective d'un avenir* »<sup>31</sup>. La Nouvelle Musique qui, dans le passé, reçut son potentiel et sa force politique de sa persécution était devenue inefficace.

---

<sup>30</sup> Boehmer, « Révolution de la musique », p. 26-27 : « Die Institutionalisierung und Monopolisierung der neuen Musik vor allem durch große Rundfunkanstalten und von ihnen periodisch veranstaltete Festivals für geschlossene Zuhörergruppen hat das Gegenteil der ehedem vielleicht integren Intentionen bewerkstelligt: Die Absorption der Musik, wie sie sich durch jene Anpassung vollzogen hat, bewirkt deren *Isolation*, weil sie ihr die Notwendigkeit nimmt, sich allerorten und unter schwierigen Bedingungen gegen die überkommenen ritualisierten Formen des bürgerlichen Musikbetriebes durchsetzen zu müssen ». Je souligne.

<sup>31</sup> Boehmer, « Révolution de la musique », p. 20 : « Als Resultat umfassender Befreiung der musikalischen Ausdrucksmittel von jedem heterogenen Zwang erklingt in Musik nur noch das Mögliche, kaum aber vermag sie – wie ehedem die tonale Musik – in ihre sprachlichen Wendungen das einzuflechten, was ihr selber noch nicht möglich und Zukunftsperspektive ist. [...] Musik [hat] die Perspektive auf Zukunft sich verbaut ». Je souligne.

#### 4. Conclusion

L'analyse de l'esthétique de la Nouvelle Musique attire l'attention sur les mécanismes qui guident la genèse de la théorie esthétique. Un des traits les plus distincts de l'esthétique sociopolitique de la Nouvelle Musique réside dans sa flexibilité, dans la capacité d'adaptation conditionnant sa transformation créative. Ce qui est signifiant en ce qui concerne cette variété des interprétations esthéticosociopolitiques est le rôle que le statut socioculturel de la musique joue dans la configuration de chaque théorie esthétique. Ces rapports sont tout à fait déterminants en ce qui concerne la naissance de l'esthétique de la Nouvelle Gauche. C'est l'établissement et l'intégration réelle de la Nouvelle Musique autour de 1970 et, en même temps, son isolation et son manque de médiation qui incitèrent les jeunes musiciens et auteurs sur la musique nouveaux gauchistes à promouvoir une théorie s'écartant de leur modèle, c'est-à-dire la philosophie d'Adorno.

L'autre aspect signifiant de l'esthétique de la Nouvelle Gauche est le fait que ses auteurs ne firent pas attention à la musique en général, mais se concentrèrent, presque exclusivement, sur la Nouvelle Musique. Ce à quoi renvoyaient les auteurs en utilisant les termes « Nouvelle Musique », « musique contemporaine » ou « musique avant-gardiste » ne peut qu'être admis individuellement et en fonction du contexte. Ainsi, dans le contexte des écrits cités ci-dessus, ces termes signifiaient : (1) toute la musique atonale composée depuis 1910, ou (2) seulement la musique atonale de la première moitié du vingtième siècle ou (3) la Nouvelle Musique d'après 1945, c'est-à-dire le sérialisme, l'indéterminisme et la musique électronique.

Mais pour quelle raison les nouveaux gauchistes n'envisagèrent pas la musique de manière plus globale telle que l'esthétique traditionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle l'avait fait, en excluant tacitement toute sorte de musique qui n'appartient pas à la musique classique ? Pourquoi ne se concentrèrent-ils que sur la Nouvelle Musique ? Deux raisons viennent à l'esprit : tout d'abord, l'esthétique de la Nouvelle Gauche fut conduite par l'idée que la musique qui allait être composée devait servir un but sociopolitique. De ce fait, la réflexion esthétique visait à affecter aux compositeurs contemporains des directives quant à leur activité compositionnelle. Deuxièmement, le foyer de la Nouvelle Musique est symptomatique du schisme – plus exactement, de l'un des schismes – de la culture occidentale de la musique sérieuse : la disjonction qui naquit au cours de l'émergence de la musique atonale dans les années 1910.