

FAIRE CORPS (dés)assembler. SUR LES POUVOIRS POLITIQUES DE L'ÉCRITURE MUSICALE

(Wagner, Mahler, Berio)

par LAMBERT DOUSSON

« ... ainsi se recréerait l'antique magie de la réunion en cercle - et peut-être la communication collective y retrouvera-t-elle son sens profond, à la fois archaïque et moderne ? » (Bruno Maderna)(1)

« Des esprits atteignent en un seul acte ce que nous, en musique, ne pourrions jamais rêver. Des gens s'exercent fanatiquement pendant dix ans, comme des fous, pour un concert. Puis meurent... Des gens se concentrent ainsi sur cette seule, cette unique exécution, et cinq mille personnes sont poussées vers la résurrection. En un instant... » (Karlheinz Stockhausen) (2)

« ... car dans l'œuvre d'art nous serons un. » (Richard Wagner) (3)

Les œuvres d'art sont des appareils de mesure, à la lecture desquels il est possible d'obtenir des connaissances portant sur un état donné de la culture. Mais cela suppose que l'on reconnaisse comme irréductibles à l'art ses conditions historiques et matérielles de production, en tant qu'elles doivent être rapportées à la situation de toutes activités humaines de production à un moment donné. C'est dans cette perspective que je propose d'interpréter ici le troisième mouvement, « In ruhig fließender Bewegung », de *Sinfonia*, œuvre pour huit voix et orchestre écrite entre 1968 et 1969 par Luciano Berio, compositeur italien né en 1925 et mort en 2003. L'hypothèse que je souhaiterais défendre est la suivante : *Sinfonia*, et en particulier ce troisième mouvement, constitue un dispositif de désamorçage de l'Œuvre d'art totale, à une époque où ce « concept », ou plutôt ce paradigme, bien qu'ayant été théoriquement déconstruit dès la fin du XIX^{ème} siècle, ressurgit de manière dérivée et problématique chez de nombreux compositeurs de la génération de Berio (4). Je voudrais montrer que c'est parce que *Sinfonia* est une œuvre non formaliste ou anti-formaliste, qu'elle court-circuite les canaux de réémergence du *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Il s'agit plus largement de montrer que toute considération relative à la forme ou au langage musical renvoie toujours plus ou moins paradoxalement à une politique : « nulle esthétique ou pratique artistique, pour des raisons fondamentales qui tiennent à la détermination de l'essence même de l'art, ne peut se déclarer innocente d'une politique » (5). Dès lors, si *Sinfonia* est une œuvre politique, ce n'est pas parce qu'elle cite des slogans de Mai 68, ni parce que son second mouvement, « O King », procède à l'élaboration progressive du nom du martyr noir Martin Luther King à partir de ses phonèmes, mais bien parce que cette œuvre se confronte au *Gesamtkunstwerk* qui semble hanter, à l'image de Bruno Maderna, les compositeurs du XX^{ème} siècle.

Art industriel

Au premier acte de *Parsifal*, le dernier opéra de Wagner, Gurnemanz, introduisant Parsifal au sanctuaire où repose le Graal, chante : « Zum Raum wird hier die Zeit », c'est-à-dire : « Le temps et l'espace ici ne font qu'un », ou bien : « Le temps ici devient espace ». Que veut-t-il dire ? Ceci, que le temps devient une dimension de l'espace. Mais à la condition que ce devenir espace du temps, cet espacement ou cette spatialisation du temps, soit un *repli* du temps sur lui-même, et non pas une nouvelle dimension qui s'ajouterait à celles de l'espace. Il chante l'abolition du temps, le sacrifice du temps pour son apothéose en tant qu'espace. L'espacement du temps figure alors le sacrifice du Christ dans la communion par où l'abolition permet l'apothéose - résurrection, et rédemption. Ce n'est donc pas un hasard si c'est Gurnemanz, gardien du Graal, qui prononce cette phrase à Parsifal dans le sanctuaire qui sera le théâtre un peu plus tard dans l'opéra d'une eucharistie, c'est-à-dire d'une communion des fidèles autour du sang du Christ afin de commémorer son sacrifice et sa mort, dans cet opéra dont on sait qu'il a été le seul que Wagner a conçu spécifiquement pour le *Festspielhaus* de Bayreuth. Et c'est toute la problématisation du *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire de « L'Œuvre d'art totale » ou « Œuvre d'art commune », et de son arrière

plan théorique, qui semble s'y cristalliser. Si la communion fusionnelle dans la commémoration ritualisée apparaît comme l'unique viatique de la rédemption de l'art et de la communauté politique - car tels sont les motifs qu'assène Wagner à son lecteur dans tous ses écrits (6) -, c'est parce que l'idée de *représentation* renvoie à la faute originelle qui donne lieu à une séparation, un isolement qui mine de l'intérieur, et l'Art et la communauté politique, coupure symbolisée par la partition de l'homme d'avec l'homme, c'est-à-dire sa propre nature, autrement dit *la vie*.

Trois utopies irriguent donc le projet esthétique-politique de Wagner, articulées par cette condamnation de la représentation. L'utopie d'une *reconfiguration de l'espace sonore et musical* de manière *autonome*, c'est-à-dire non référentielle à des normes extrinsèques, projetée dans la technique du *leitmotiv* qui fait éclater les structures normatives de la sphère tonale, c'est-à-dire à rompre avec les critères de la *représentation musicale*. L'utopie d'un opéra *sans orchestre* - avec un orchestre invisible - et *sans scène* - avec une scène invisible, c'est-à-dire conduisant à l'éclatement des formes traditionnelles, classiques, de la *représentation scénique* - théâtrale et opératique. L'utopie d'une *reconfiguration de l'espace social*, celui de la salle et de la scène de théâtre ou d'opéra, à travers la construction du *Festspielhaus* de Bayreuth, visant l'abolition de la représentation musicale et théâtrale en tant que *pratique sociale*, et par là la représentation comme système par lequel la collectivité se réfléchit elle-même. Là où le temps devient espace se signale donc le fantôme de projeter sur l'espace social le plan de consistance de l'espace sonore ; ou pour le dire autrement : reconfigurer le *continuum* social-historique, celui de la collectivité des auditeurs, assemblée dans une salle de concert, par la projection sur celui-ci du *continuum* sonore généré par l'écriture musicale. Et par là créer une communauté, communauté d'auditeurs métaphorisant une communauté politique à venir - à l'opposé du théâtre classique où le microcosme de la salle de théâtre est l'expression du macrocosme de la société. En fait, c'est le mouvement d'une origine qui est ici dessiné, c'est-à-dire sa réactualisation dans le temps par le déni du temps proprement historique, ce que justement permet le mythe.

Car l'Œuvre d'art totale repose sur la conception wagnérienne de l'histoire comme décadence, inaugurée par la double destruction de l'unité de la Cité grecque et de celle de la Tragédie. Cette dernière, divisée en « opéra » et en « drame », a été prise en charge par le Christianisme puis par « l'industrie »(7) : l'opéra - c'est-à-dire l'opéra italien - transforme le drame en marchandise, et l'artiste en ouvrier, en domestique, en travailleur : entre chaque air d'opéra érigé en « tube », la société civile-bourgeoise, hiérarchisée, se représente à elle-même. En effet, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle avec l'apogée du capitalisme industriel, la question de l'autonomie de l'art se formule ainsi : comment maintenir la distinction entre le faire artistique et le paradigme qui définit les activités humaines à un moment donné - tout en sachant que ce faire artistique est par définition conditionné par ce paradigme ? (8) C'est-à-dire : comment maintenir la double disjonction de l'art d'une part avec l'objet X, quelconque, banal, et d'autre part avec la marchandise ; celle

de l'autonomie de la musique revient à : comment distinguer la musique d'une part du simple *bruit*, et d'autre part de la musique captée par la *rationalité marchande* (la variété) ? Or, la manifestation musicale de cette distinction procède toujours à la fois d'une *intérieurisation* et en même temps d'une *critique* des paradigmes du capitalisme. C'est à la lumière de cette double dynamique d'*indéfinition* de l'art que l'on peut, par exemple, interpréter au début du XX^{ème} siècle, la musique d'ameublement de Satie qui en même temps met en œuvre une harmonie non classique, ou l'introduction des sirènes dans *Ionisation* de Varèse ; puis, la place de plus en plus importante accordée à la percussion dans la création musicale, le bruitisme de la musique futuriste, la simulation du bruit blanc et le naturalisme de la musique spectrale, le machinisme des répétitifs américains, la référence à la musique Punk dans *Kraft* de Magnus Lindberg, le parasitage instrumental chez Michael Levinas, la « musique concrète instrumentale » de Helmut Lachenmann, et bien sûr, toute la production de John Cage.

Mais ce n'est pas la seule ouverture. La position de Wagner n'est pas de se tenir sur la frontière qui sépare l'autonomie de l'hétéronomie. A une époque où le capitalisme, en constituant des appareils de capture du désir et des affects, menace de transformer toute production culturelle en marchandise en les intégrant à leur sphère d'échange, le *formalisme*, comme concentration de l'art sur son propre médium, apparaît comme une forteresse pouvant garantir l'autonomie de la pratique artistique. Dans une « société de consommation » où la circulation des marchandises paraît saturer le monde de l'échange en général, s'impose à l'art également la nécessité de s'arracher radicalement à cette sphère, et avec lui, les spectateurs, pour en créer une nouvelle, *ex nihilo* : telle est l'attitude de Wagner (9). Pour le dire de manière abrupte, « l'esthétisation de la politique » qu'induit le *Gesamtkunstwerk* est l'effet en retour du formalisme. Ainsi que l'écrit Benjamin,

« Comme l'allégorie au XVII^{ème}, la nouveauté devient au XIX^{ème} siècle le canon des images dialectiques. Aux magasins de nouveautés s'adjoignent les journaux. La presse organise le marché des valeurs de l'esprit, où se produit d'abord une hausse. Les non-conformistes s'insurgent ainsi de voir l'art ainsi livré au marché. Ils se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». De ce mot d'ordre naît la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de calfeutrer l'art face au développement de la technique. La solennité avec laquelle se célèbre ce culte fait pendant au pouvoir des distractions qui transfigure la marchandise. D'un côté comme de l'autre, l'existence sociale de l'homme est mise entre parenthèses. » (10)

Citation à relier avec la fin de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* où Benjamin voit dans « l'esthétisation de la politique » « l'accomplissement » de « l'art pour l'art » (11). La doctrine de « l'art pour l'art », repli de l'art sur ses propres formes autonomes - autonomie mythique - en réaction à sa reproductibilité technique, reflète une humanité tellement aliénée qu'elle ne peut plus penser l'art que de manière nostalgique - selon la nostalgie de l'« aura », de l'œuvre

absolument non reproductible - œuvre d'art absolue à laquelle elle communie, et dont la guerre, c'est-à-dire la possibilité de la destruction de l'espèce et le révélateur de la fondation de la communauté politique, apparaît comme paradigme. Ce que signifie « esthétisation du politique », et ce que sont les motifs de l'Œuvre d'art totale : la volonté d'une communion célébrée dans le rituel renvoie en effet à la nostalgie de la valeur culturelle de l'œuvre avant sa « dégradation » en valeur d'exposition - illusion car on sait que là où l'art s'expose, il fait l'objet d'un culte (12). La représentation du Drame wagnérien - à l'image de la Tragédie ou du Drame grec - constitue par elle-même un événement politique, dans la mesure où c'est à son occasion que l'homme du peuple se reconnaît comme membre d'une union intime, organique, avec l'ensemble de la communauté. « Wagner visera délibérément, avec la fondation de Bayreuth, un but politique : celui de l'unification, par la célébration et le cérémonial théâtral, du peuple allemand (...). Et c'est en ce sens fondamental qu'il faut comprendre l'exigence d'une « œuvre d'art totale ». La totalisation n'est pas seulement esthétique : elle fait signe en direction du politique » (13). Car si l'histoire de la civilisation occidentale est une *décadence*, alors, c'est par la représentation des *mythes*, histoires d'origine, qui symbolisent la triple naissance de la musique, du monde, et de la communauté politique qu'opère le « Drame » authentique, celui qui, par l'identification de l'art et de la vie, fait fusionner les arts et doit appeler le « peuple » à communier avec lui-même. C'est par ce biais que l'on comprend dans quelle mesure l'Œuvre d'art totale rejoint l'expression, inventée par Walter Benjamin, d'« esthétisation de la politique » à propos du déplacement, propre au fascisme, de la politique vers l'art.

Car il faut mettre en rapport « l'esthétisation de la politique » induite par le *Gesamtkunstwerk* et ce que dit Benjamin du « traumatisme » affectant l'expérience confrontée à la production industrielle de masse et l'urbanisation (14). Car si ce traumatisme qui génère au XIX^{ème} siècle la « crise de l'expérience » induit un refoulé originel, alors, le retour du refoulé prend la forme du *Gesamtkunstwerk*. Ou, pour le dire autrement, l'Œuvre d'art totale est le symptôme de ce retour du refoulé résultant d'une interprétation nostalgique du « déclin de l'aura » dont parle Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, c'est-à-dire la nostalgie d'un art qui n'aurait pas perdu son aura, un art pur, non reproductible, libre de tout pouvoir - que ce pouvoir soit politique, religieux, technique ou conceptuel. Or Benjamin montre bien dans quelle mesure l'aura constitue un *double dispositif de dissimulation* de l'hétéronomie de l'art et de son annexion aux pouvoirs d'une part, et d'autre part des pouvoirs eux-mêmes en tant qu'ils sont masqués par l'apparence de pureté qu'ils confèrent à l'œuvre à travers l'aura. Le formalisme, nostalgique de l'aura, est cet art même qui s'annexe aux pouvoirs. La critique benjaminienne, en analysant et en mettant en évidence de manière clinique le symptôme qui manifeste ce retour du refoulé, constitue donc une véritable psychanalyse de la culture, et montre combien l'aura est un *fantasme d'origine*.

Rêve, carnaval, collage

L'identification par Stockhausen du « 11-Septembre » à une œuvre d'art, malgré les distances infinies, ne vient donc pas de nulle part (15). Dès lors, quand Berio affirme que dans *Sinfonia*, « (...) la relation entre les mots et la musique peut être définie comme une manière d'interprétation, presque une *Traumdeutung* de ce flux de conscience, uni comme un flot qui est le caractère expressif le plus immédiatement frappant... » (16), il semble que la musique, de la même manière, prenne en charge cette critique et cette clinique de l'histoire et de l'histoire de la musique.

Dans sa *Traumdeutung*, Freud montre que l'essence du rêve est le travail du rêve, c'est-à-dire l'ensemble des opérations dont l'effet global est la transformation des pensées latentes en un produit manifeste difficilement reconnaissable. En effet, Freud rappelle d'abord que le rêve n'est absolument pas créateur, mais se contente de transformer des matériaux du rêve en un produit : le rêve manifeste. Quant aux quatre mécanismes du travail du rêve, ce sont, rappelons-le : la condensation, le déplacement, la prise en considération de la figurabilité, et l'élaboration secondaire. *L'élaboration secondaire*, qui porte sur les produits déjà élaborés par les trois autres mécanismes, est un remaniement du rêve, destiné à le présenter sous la forme d'un scénario relativement cohérent et compréhensible. *La figurabilité* est l'exigence à laquelle sont soumises les pensées du rêve, en tant qu'elles subissent une sélection et une transformation les rendant représentables en images. *Le déplacement* correspond au processus de transfert par lequel l'énergie psychique passe d'une représentation à une autre, c'est-à-dire que les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux. Le déplacement est alors le fait que l'intensité d'une représentation est susceptible de se détacher d'elle pour passer à d'autres représentations originellement peu intenses, reliées à la première par une chaîne associative. Enfin la *condensation* fait qu'une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve, puisque le travail du rêve doit combiner en une seule unité toutes les sources qui ont agi comme *stimuli* du rêve. Si la condensation se traduit par le caractère laconique du contenu manifeste du rêve, elle n'est pourtant pas un résumé : car si chaque élément manifeste est déterminé par plusieurs significations latentes, inversement chacune de celles-ci peut se retrouver en plusieurs éléments ; d'autre part, l'élément manifeste ne représente pas sous un même rapport chacune des significations dont il dérive, de sorte qu'il ne les subsume pas comme le ferait un concept. Autrement dit, l'opération de condensation est aussi et surtout une opération de *reconfiguration* et de *fragmentation*. Un collage.

Si le contenu manifeste est le produit du travail déformant du rêve, le contenu latent quant à lui, est celui du travail inverse, c'est-à-dire celui de l'interprétation. Contenus manifeste et latent, écrit Freud, « nous apparaissent comme deux présentations du même contenu en deux langues différentes, ou, pour mieux dire, le contenu du rêve nous

apparaît comme un transfert des pensées du rêve dans un autre mode d'expression dont nous devons apprendre à connaître les signes et les lois de composition, par comparaison de l'original et de la traduction » (17). Puisque les éléments du rêve appartiennent à une même chaîne signifiante, qu'ils sont comme *montés en série* sur une chaîne d'assemblage, le travail interprétatif consiste à *reconfigurer* cette chaîne afin de *l'ex-pliquer*, c'est-à-dire, d'une certaine manière, à reconduire l'opération de déformation en quoi consistait le travail du rêve : dé-figurer le rêve, le dé-placer, le dé-fragmenter - c'est-à-dire le refragmenter. La question qui se pose est dès lors est la suivante : de quoi *Sinfonia* rêve-t-elle ?

Elle rêve de Gustav Mahler. Mais pas seulement de lui : elle rêve de l'histoire de la musique à travers lui. En effet, le troisième mouvement de *Sinfonia* est une ré-écriture du troisième mouvement, de caractère *Scherzo*, de la *Deuxième Symphonie*, intitulée « Résurrection », que Mahler (1860-1911) a composée entre 1887 et 1894. Du point de vue musical, le *Scherzo* de Berio, qui reprend le titre de celui de Mahler - « In ruhig fließender Bewegung » -, est composé de la citation intégrale du mouvement de Mahler, et de citations musicales empruntées à toute l'histoire de la musique : se succèdent et se chevauchent des fragments d'œuvres de Bach, Beethoven, Brahms, Berlioz, Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Boulez, Stockhausen, Pousseur, Globokar et Berio lui-même. La seule musique originale de Berio, dans ce *Scherzo*, est composée de grands accords *clusters* : sortes de secousses sismiques, de chocs traumatiques qui brutalisent le flux de conscience. Comme le rêve, *Sinfonia* ne crée rien : elle restitue les fragments jusque dans leur tonalité de départ, et ne fait que les « filtrer » (18), c'est-à-dire que les citations tronquent les originaux, ceux-ci apparaissant dès lors de manière lacunaire. Cette opération de filtrage est fondamentale, car elle met en relation le dispositif de *Sinfonia* et l'« action musicale », en tant qu'elle est confrontée à l'opéra comme reposant sur une histoire, une narration, et liée à une pratique collective - « (...) la première action musicale - voulue comme telle - [ayant] été *Tristan et Isolde* (...) » (19), affirme Berio. La musique en effet s'y voit assigner au texte la même opération que *Sinfonia* fait subir au *Scherzo* de Mahler et à l'histoire de la musique, c'est-à-dire un travail du rêve, remettant en question la volonté wagnérienne d'une fusion texte / musique sur laquelle le *Gesamtkunstwerk* s'étaye :

« L'action musicale tend parfois à exaspérer - en lui conférant un rôle structurel - une fonction toujours active du rapport texte / musique : celle qui fait de la musique un instrument d'analyse du texte. (...) Aujourd'hui, la musique peut *filtrer* un texte de manière beaucoup plus radicale. Elle peut décider ce qui, dans un texte, sera « rejeté », ou inversement, de ce qui jouera un rôle de premier plan ; par exemple, de ce qui sera réduit à du matériau acoustique, et de ce qui sera mis en lumière avec ses réseaux signifiants » (« Eco in ascolto. Entretien avec Luciano Berio », art. cit., p.97. Je souligne).

Dans une sorte de défilé carnavalesque, *Sinfonia* manipule, déplace, condense et fragmente les matériaux que l'histoire de la musique lui fournit. Voici ce que Berio écrit à propos du *Scherzo* de Mahler dans *Sinfonia* :

« Ce mouvement est traité comme un générateur, à l'intérieur duquel prolifèrent un grand nombre de références musicales (...). Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du *Scherzo* de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un « collage ». En outre, ces citations de musiciens célèbres, en agissant les unes sur les autres et en se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituel. (...).

Si je veux décrire la présence du *Scherzo* de Mahler dans *Sinfonia*, l'image qui me vient spontanément à l'esprit est celle d'une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent, dont le cours est parfois visible, parfois caché, parfois présent sous une forme parfaitement reconnaissable et parfois disséminé en une multitude de petits détails perdus dans l'environnement musical » (Berio (Luciano), « *Sinfonia* », fascicule discographique, Berio, *Sinfonia, Eindrücke*, New Swingles Singers, Orchestre National de France, direction Pierre Boulez, coproduction ERATO / Radio France, 1986).

Berio ainsi défigure - ou *figure*, cela revient au même si l'on se souvient que tout ceci n'est qu'un rêve - l'histoire de la musique, il défigure les chefs d'œuvre, les monuments de la musique classique, jusqu'à presque toujours les rendre méconnaissables. Cette méconnaissabilité constitue une première dimension du dispositif de désamorçage de l'Œuvre d'art totale, parce qu'en défigurant le répertoire, la culture, le musée, en les fictionnalisant, en les transformant en rêve, l'inaudibilité des citations musicales induit une étrang(èr)eté insurmontable de ces monuments, si bien qu'ils ne peuvent plus se constituer en monuments : en cela *Sinfonia* assume totalement l'impureté de son contenu musical et par là court-circuite le *Gesamtkunstwerk*, puisque la citation, incapable de se transformer en monument, ne permet pas la réactualisation d'une communauté à partir du souvenir ou de l'anamnèse collectifs. D'une certaine manière, ce qui est ici bloquée, c'est la possibilité de tout *rituel*, de toute célébration, de tout cérémonial : c'est-à-dire de découpage collectif du temps. Comme l'écrit la musicologue Ivanka Stoianova dans son analyse de *Sinfonia*, « Les limites entre les époques classique, romantique et contemporaine sont complètement effacées, les différences des styles compositionnels en tant que propriétés privées totalement fondues. Et la citation intégrale du *Scherzo* mahlérien se confond avec « l'extérieur », avec tout l'environnement musical de provenance ancienne ou actuelle pour Berio. Le *Scherzo* de Mahler intégralement présent, finit par ressembler à toutes les musiques, tout en restant le générateur des proliférations divergentes liées par le style compositionnel de Berio » (20).

Si bien qu'on peut dire de *Sinfonia* ce que Foucault dit de tout livre dans *L'archéologie du savoir*, contemporain de cette œuvre, c'est-à-dire « pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau » (21). Captée dans le réseau infini des intertextualités, *Sinfonia* manifeste ceci que la musique devient un discours, c'est-à-dire un énoncé, et qu'elle s'expose comme telle.

Sinfonia rêve donc de Mahler. Mais pourquoi rêve-t-elle de Mahler, et pourquoi rêve-t-elle de ce *Scherzo* de la *Deuxième Symphonie* de Mahler ? Berio répond entre parenthèses :

« C'est un hommage à Gustav Mahler (dont l'œuvre semble porter le poids de toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles) » (Berio (Luciano), « *Sinfonia* », fascicule discographique).

On peut, en premier lieu, invoquer des raisons d'ordre formel, c'est-à-dire relatives au langage musical, et dire que Berio fait à Mahler et à l'histoire de la musique dite « classique », « sérieuse » ou encore « savante », ce que Mahler fait à l'histoire de la musique. Comme l'affirme Stoianova, « le collage de citations et la citation intégrale du *Scherzo* de Mahler sont simultanément la transcription moderne de la démarche mahlérienne qui se définit comme invention stylistique géniale à partir de tout le développement antérieur de la musique occidentale » (22). En effet, le *Scherzo* de Mahler est remarquable par la multiplicité des matériaux sonores divergents qu'il emploie, par la prolifération exubérante de thèmes mélodiques d'origine tout à fait différente qu'il met en œuvre (le folklore juif, slave, hongrois, autrichien, etc.), mais aussi l'intégration des différents styles musicaux (les séquences du Moyen-Âge, Beethoven, Brahms, Bruckner, Wagner, Berlioz...). Les proliférations mahlériennes, écrit encore Stoianova, « nécessite[nt] inévitablement l'extension des limites des schémas formels classiques » ; elles « transgressent les frontières qui délimitent traditionnellement des genres et hiérarchisent des styles compositionnels. C'est justement cette particularité de l'énonciation proliférante chez Mahler qui suggère à Berio la ré-écriture du *Scherzo* en collage de références musicales divergentes, qui effectue en fait l'amplification du principe mahlérien dans les circonstances de l'écriture compositionnelle moderne » (23). Berio exhibe ceci que Mahler est celui qui, au seuil de la Modernité, fait éclater les formes et les structures préconçues de la musique tonale, ou plutôt : par la prolifération des matériaux sonores et musicaux, il les fait s'effondrer sur elles-mêmes, et c'est ainsi que « la modernité (...) de Mahler a été re-découverte par l'avant-garde (...) musicale des années 60 » (24), découvrant combien Mahler avait ouvert les portes à Schönberg, Berg et Webern, et Boulez, et Stockhausen, et Berio...

Mais ce n'est pas la seule raison. Ou en tout cas, ces raisons formelles ont elles-mêmes des raisons plus profondes. Car ce n'est pas un hasard s'il a fallu attendre les années soixante pour redécouvrir Mahler. Le mouvement avant-gardiste du début des années cinquante avait liquidé Mahler avec tout le XIX^{ème} siècle, afin d'accomplir une table rase sémantique et

historique dans le but de refonder radicalement le langage musical à partir du sérialisme des dernières œuvres de Webern. Il s'agissait, par un mouvement d'axiomatisation, de faire surgir l'œuvre musicale à partir d'éléments exclusivement musicaux, accomplissant alors un repli radical du langage, de la forme, du *médium* sur lui-même - un « degré zéro de l'écriture » musicale. Garantir l'autonomie de la musique signifiait alors assumer une posture formaliste radicale, fondée sur l'« éloge de l'amnésie » que prônait Boulez (25). L'axiomatique permettait de tracer la frontière entre l'art et le non-art, et de circonscrire la sphère autonome de la musique (26). En annihilant l'histoire à coup d'axiomes, l'avant-garde formaliste, à l'image de Wagner, se munissait d'une immense machine à refouler.

Or, à l'opposé de Wagner, Mahler est le musicien « impur » par excellence - non formaliste, voire anti-formaliste. A une époque où, comme il est urgent pour les artistes de définir les frontières imperméables de l'art contre le capitalisme qui menace de capter les produits culturels dans la sphère d'échange des marchandises, c'est « l'idée de la musique absolue » (27), qui apparaît comme forteresse de l'art, s'incarnant, selon le paradigme kantien, dans la « musique pure », sans parole, exemplifiée par la symphonie voire le quatuor à cordes, Mahler est en effet celui qui multiplie les mouvements de ses symphonies, justifie leur énormité par des programmes narratifs, y intègre des Lieder - pire : y *recycle* des Lieder issus d'œuvres antérieures -, y fait pénétrer des fanfares, du folklore (28). En fait, Mahler assume totalement cette situation d'indéfinition de l'art, en ce sens que ses œuvres - et en particulier la *Deuxième Symphonie* - en même temps qu'elles font éclater la symétrie de la forme symphonique, intègrent des éléments de *banalités*, voire de vulgarités, issues de formes non conformes aux canons de l'art pur, voire y introduisent le bruit, la cacophonie, en accumulant les couches d'éléments musicaux hétérogènes et divergents (29).

De la même manière, *Sinfonia* joue en permanence avec l'indéfinition de l'art et de la marchandise. D'où la réaction de Boulez...

« ...A mon avis, tout le problème du collage, du catalogue, de la divergence des styles, de cette espèce de perspective historique à travers les citations est dans l'hétérogénéité et la cohérence : Il faut découvrir le sens, l'essence des éléments divergents et les englober dans une œuvre cohérente. S'amuser à reconnaître les fragments cités me rappelle les jeux des émissions radio ou télévision : C'est une devinette, tout le monde est content de s'y retrouver, mais ce côté anecdotique n'a pas d'intérêt pour moi... » (Propos recueillis à Paris le 25 avril 1978 par Ivanka Stoianova, in *Luciano Berio, Op. cit.*, p.101 - p.102).

...et celle de Sanguinetti...

« ...Je trouvais presque injuste le fait que tout le traitement musical était fondé sur la structure de base du *Scherzo* de Mahler. Il y avait une attitude ambiguë vis-à-vis de Mahler, une spéculation avec sa rhétorique. C'était un Mahler employé en *technikolor*, disons, pour obtenir les effets de plaisir

musical grâce à ce jeu trop facile de bâtir tout sur Mahler. Et puis, cette musique très agréable, avec les voix récitant des textes de Lévi-Strauss me rappelait trop les bandes son à la Virgil Thomson ou Leonard Bernstein qui passaient au cinéma... » (Propos recueillis par Ivanka Stoianova à Gênes, le 3 juillet 1978, in *Ibidem*, p.122 - p.123).

... qui manifestent le même malentendu, ou plutôt qui tombent dans le panneau du jeu de *Sinfonia* - le même jeu que celui auquel Mahler jouait - avec les marchandises musicales.

Refolé

C'est dans cette perspective qu'il nous semble qu'on puisse expliquer la résurgence du *Gesamtkunstwerk* dans les années soixante, comme un retour du refoulé que *Sinfonia* exorcise en le dévoilant. A ce moment, la problématique de l'autonomie de l'art connaît un bouleversement dans la mesure où l'on assiste au passage d'un capitalisme industriel à un capitalisme consumériste. Le projet du capitalisme n'est dès lors plus tellement celui de la productivité mais de la consommation, c'est-à-dire non pas tant la production des marchandises, mais la production du *désir* du consommateur pour la marchandise (30). Il s'agit de faire croire que la logique naturelle du désir humain est consubstantielle, homogène au désir pour la marchandise, et créer par là entre marchandise et désir un rapport de manque. Les artistes, compositeurs compris, éprouvent ainsi que les effets perceptifs de leurs productions peuvent être les mêmes que ceux qu'opèrent les marchandises sur le désir et ainsi participer de cette « économie libidinale ». Dès lors inscrire la problématique de la perception dans la production de l'œuvre musicale reformule le danger de la remise en question de l'autonomie de l'art dans ce contexte décrit par Guy Debord comme « société du spectacle ». La publicité diffusée par la radio, en tant que phare de ce capitalisme spectaculaire, vante n'importe quelle marchandise sur n'importe quelle musique, et le Rock, aussi bien que « l'air de la Reine de la Nuit » de *La Flûte enchantée* ou « La chevauchée des Walkyries », servent de supports sonores à la réclame. Captée dans la sphère de la *communication*, en tant qu'elle supporte les formes médiatisées de l'échange social, la musique, toute musique, peut renvoyer aux objets prêts à consommer qu'utilisent les radios pour faire la publicité de telle ou telle marchandise, et résonne en écho, dans la conscience de l'individu, aussi bien à la marchandise, qu'au désir suscité par sa substance onirique. En d'autre termes, *la publicité, créant de la masse autour de la marchandise constituée en véritable mythe de la consommation, apparaît comme le nouvel avatar du Gesamtkunstwerk*.

C'est l'énigme du fétichisme de la marchandise qui semble se déplacer et se creuser, si l'on comprend que le fétichisme, loin de se réduire à l'idéologie, constitue une des conditions de possibilité de la réalité sociale, c'est-à-dire une médiation ou une fonction nécessaire sans laquelle, dans des conditions historiques données, la vie de la société serait tout simplement impossible. En effet, l'échange des marchandises, qui se présente comme un rapport quantitatif, est en réalité l'expression

d'un rapport social. Si c'est la pratique des échanges qui détermine la production, c'est cependant la valeur d'échange des marchandises qui, aux yeux de chaque producteur, représente de façon inversée, comme une propriété des « choses », le rapport que le travail entretient avec les autres producteurs. « Dès lors, comme l'écrit Etienne Balibar, il est inévitable qu'aux yeux des individus leur travail apparaisse « socialisé » par « la forme valeur », au lieu que celle-ci figure comme l'expression d'une division sociale du travail. D'où la formule [de Marx] : « les relations sociales qu'entretiennent leurs travaux privés apparaissent aux producteurs (...) comme rapports impersonnels entre des personnes et rapports sociaux entre des choses impersonnelles » » (31). Le mécanisme du fétichisme est en ce sens une constitution du monde social, structuré par les rapports d'échange, qui représente à l'évidence l'essentiel de la « nature » dans laquelle vivent, pensent et agissent aujourd'hui les individus humains. Dans cette perception se combinent immédiatement le réel et l'imaginaire - ce que Marx appelle le « suprasensible », la « fantasmagorie » des marchandises autonomes, qui dominent leurs producteurs -, ou encore la donnée des objets d'expérience avec la norme de comportement qu'ils appellent.

Dans cette perspective, échapper aux fétiches de la rationalité capitaliste, extraire l'œuvre d'art de la sphère de l'échange, exige que la seule subjectivation soit une subjectivation par l'œuvre, indépendamment de la subjectivation capitaliste, afin d'arracher les individus à cette sphère de circulation et d'échange des marchandises et des affects. Cette exigence s'incarne dans le souci, comme l'écrit Peter Szendy, de « légiférer sur l'écoute depuis l'écriture de l'œuvre ». Souci qui « prend ici une tournure *totalisante* » (32), afin de recréer autour de l'œuvre musicale une communauté dont les sujets seraient émancipés de la sphère du Capital. En d'autres termes, le revers de cette critique musicale du capitalisme s'incarne dans une reproblématisation du projet wagnérien de l'Œuvre d'art totale, pour faire concurrence aux normes du nouvel avatar du *Gesamtkunstwerk* que constitue la publicité. Il n'apparaît dès lors pas étonnant si, dans les années 60, parallèlement aux mouvements de contestations sociales en Europe et aux Etats-Unis visant le renversement de l'Etat-Léviathan instrumentalisé par le Capital, on a pu assister au développement de nouvelles formes de communautés, selon des modalités souvent fusionnelles, à la volonté de réconcilier l'art et la vie (de Cage à Stockhausen en passant par Fluxus, se réclamant de ces deux derniers, ou encore l'Internationale Situationniste), la philosophie et la vie, la politique et la vie, ainsi qu'à la critique de toutes les formes de représentation (philosophique et politique) les assimilant à du fascisme (33). Ainsi, Stockhausen, de son côté, « reprendr[a] résolument avec le cycle *Licht* le projet de Wagner là où ce dernier l'avait laissé avec la *Tétralogie* » (34). Car, en vue de « surpasser » ce projet et « l'aligner sur les nouvelles catégories que ma musique a mis en place, je dois, dit-il, *hypertrophier* certains paramètres, comme le *leitmotiv* qui deviendra la super-formule, ou encore, la mélodie continue qui correspond chez moi à l'espace continu » (35). Hypertrophier, donc, les dispositifs qui s'articulent autour du projet de l'Œuvre d'art totale. A l'opposé, Boulez imagine un art de masse fondé

non pas sur la névrose incestueuse et fusionnelle supposée par l'Œuvre d'art totale, mais sur une musique qui « doit être hystérie et envoûtement collectif, violemment actuels - suivant la direction d'Antonin Artaud » (36), c'est-à-dire la schizophrénie que suppose un « Théâtre de la cruauté [qui] se propose de recourir au spectacle de masses », un théâtre qui, tout en voulant « ressusciter une idée du spectacle total » (37), refuse l'« affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement » (38). Berio, de son point de vue, parce qu'il définit la musique comme « tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique » (39), renonce à cette écoute législatrice du corps perceptif, pour y substituer une écoute *flottante*, celle du psychanalyste, celle de l'auditeur de *Sinfonia* et de ses citations, ouvrant l'horizon de « plusieurs niveaux de lecture » (40). A Umberto Eco lui demandant de qualifier les rapports de ses actions musicales aux conventions sociales propres à l'institution « opéra », Berio répondra : « quant au spectateur - ton « consommateur de spectacle » -, il choisira lui-même son « système d'attentes », il l'extraira de l'épaisseur expressive que je lui propose » (41) - épaisseur expressive qui musicalise l'opération de *Traumdeutung* qu'effectue *Sinfonia*. Entre Boulez qui en 1967 affirme vouloir « faire sauter l'opéra » et Stockhausen qui, face à l'impossibilité de représenter son hyper-Tétralogie *Licht*, rêve d'un hyper-Bayreuth où sept maisons d'opéra joueraient simultanément les sept jours de *Licht*, Berio, de son côté, conçoit une adaptation possible de l'institution architecturale et juridique aux formes renouvelées de l'action musicale (42).

Il faut comprendre que cette génération de compositeurs - Berio lui-même, Boulez, Stockhausen, tous nés dans les années vingt - hérite d'une problématique, celle de l'autonomie de l'art, qui, si elle traverse tout le XIX^{ème} siècle romantique, et, surtout, passe par Wagner, remonte aux paragraphes sur l'art et le génie de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, voire, peut-être, plus loin encore. L'axiome de l'autonomie de la musique est en effet à son origine le suivant : en tant qu'elle est auto-référentielle, la musique n'a besoin d'aucune référence au langage, puisqu'elle est elle-même un langage autonome. La problématique de l'autonomie s'inaugure ainsi au XVIII^{ème} siècle avec la question de la position de la musique dans le système des beaux-arts - en particulier dans ses rapports avec la poésie. Ce n'est donc pas un hasard si Wagner concentrera le problème du *Gesamtkunstwerk* sur la fusion de la poésie et de la musique. Ce n'est pas un hasard non plus si c'est en vertu du structuralisme - une version formaliste du structuralisme, version qui a alimenté la machine à refouler - que s'autorisent les compositeurs à reproblématiser les rapports texte / musique : souci en particulier de Boulez, de faire fusionner dans *Pli selon pli* les sonnets de Mallarmé et sa musique par convergence de structures (43). Ce n'est pas un hasard enfin, si les premier et cinquième mouvements de *Sinfonia* citent des « fragments du livre de Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit* et, en particulier, des passages où l'anthropologue français analyse la structure et la symbolique des mythes brésiliens de l'origine des eaux et des mythes voisins de structure similaire » (44) - mythes Bororo liés à la relation incestueuse, thème fondamental du *Gesamtkunstwerk* - si l'on sait que Lévi-Strauss donne aux *Mythologiques* une forme musicale et reconnaît

en Wagner « le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes » (45). Cependant, si la citation intégrale du *Scherzo* de Mahler fonctionne comme une chaîne signifiante à partir de laquelle les fragments prolifèrent et voient leur signification se moduler (46), cependant, on ne peut pas dire que la sphère musicale de *Sinfonia* constitue l'opérateur interprétatif du rêve, dans la mesure où le *Scherzo* de Mahler, lui-même, n'est jamais pleinement exhibé : au contraire, bien qu'intégralement cité, il est, lui aussi, déformé, défiguré, fragmenté, par le déplacement des intensités dû aux rencontres avec les autres fragments que lui-même génère. Alors, qu'est-ce qui nous fait dès lors dire que *Sinfonia* ne tombe pas dans les filets du *Gesamtkunstwerk* ? Le fait, comme on l'a dit au début, que dans *Sinfonia*, « (...) la relation entre les mots et la musique peut être définie comme une manière d'interprétation, presque une *Traumdeutung* », et si l'on se souvient que Freud a exposé deux conceptions concernant le retour du refoulé, la première étant que le refoulé utilise pour son retour les mêmes voies associatives qui ont été suivies dans le refoulement ; la seconde que le retour du refoulé s'opère par déplacement, condensation, conversion, etc., c'est-à-dire les mêmes opérations que celles qu'effectue le travail du rêve, et le travail interprétatif. Car si la musique rêve, le texte rêve aussi : « Mahler est à la musique de cette troisième partie ce que Beckett est au texte » (47) écrit Berio, c'est-à-dire que les extraits fragmentaires de *L'innommable* constituent un générateur qui engendre - comme Mahler engendrait l'histoire de la musique - « une mosaïque de citations provenant de sources très diverses dont Joyce, des dialogues transcrits au cours de réunions amicales ou familiales, des bribes de solfège », « des citations et des références à la « vie quotidienne » », les titres des œuvres citées et les indications pour l'exécution de ces œuvres. Le texte, donc, lui-même, parle de la musique, en ce sens qu'il commente les événements musicaux (48). Quant aux fragments de Beckett, ils réfléchissent le troisième mouvement tout entier, et manifestent l'indécision de ce qui est en train de se passer, indéfinissant la pratique sociale qui découle de ce qui se passe, du carnaval ou du théâtre imaginaire qui se déroule, ni concert, ni improvisation, ni théâtre, ni opéra, ni Œuvre d'art totale, ni..., ni... :

« (...) j'écoute. J'aime mieux ça, je dois dire que j'aime mieux ça, quoi ça, oh vous savez, qui vous, ça doit être l'assistance, tiens, il y a une assistance, c'est un spectacle, on paie sa place et on attend, ou c'est peut-être gratuit, ça doit être gratuit, un spectacle gratuit, on attend que ça commence, quoi ça, le spectacle, on attend que le spectacle commence, le spectacle gratuit, ou c'est peut-être obligatoire, un spectacle obligatoire, on attend que ça commence, le spectacle obligatoire, c'est long, on entend une voix, c'est peut-être une récitation, c'est ça le spectacle, quelqu'un qui récite, des morceaux choisis, éprouvés, sûrs, une matinée poétique, ou qui improvise, on l'entend à peine, c'est ça le spectacle, on ne peut pas partir, on a peur (...) on se raisonne, est-ce une voix après tout, c'est peut-être l'air, montant, descendant, s'étirant, tourbillonnant, cherchant une issue, parmi les obstacles, et où sont les autres spectateurs, on n'avait pas remarqué, dans l'état de l'attente, qu'on est seul à attendre, c'est ça le spectacle (...) » (Beckett (Samuel), *L'innommable*, Paris, Minuit, 2004, p.157 - p.158).

Si le texte lui-même est soumis aux opérations qui constituent le travail du rêve, c'est donc le rapport entre le texte et la musique qui constitue véritablement la *Traumdeutung* qu'est *Sinfonia*. Ainsi quand Berio justifie le titre « *Sinfonia* », il faut lire entre les lignes :

« Le titre doit être pris au sens étymologique désignant des instruments (ici huit voix et instruments) « jouant ensemble » ou, au sens large, de « jeu collectif » d'éléments, de situations, de significations, de références, etc. différentes. Le développement musical de *Sinfonia* est constamment conditionné par la recherche d'une identité et d'une continuité entre voix et instruments, entre texte et musique, entre mots parlés et mots chantés et entre les différentes étapes harmoniques de l'œuvre. Souvent, le texte n'est pas immédiatement perceptible en tant que tel. Les mots et leurs composantes sont soumis à une analyse qui est partie intégrante de la structure musicale générale : voix et instruments. C'est précisément parce que le degré de perception du texte, variable au cours de l'œuvre, s'intègre à la structure musicale que le fait de « ne pas entendre clairement » doit être compris comme essentiel à la nature même de l'œuvre (Berio (Luciano), « *Sinfonia* », fascicule discographique).

Peut-être alors que « *Sinfonia* » est un titre ironique (49), au même titre que celui de Foucault, « *Les mots et les choses* », c'est-à-dire exprimant plus une disjonction qu'une conjonction. Car les opérations de l'Inconscient qu'effectuent *Sinfonia* sont la mise en échec en acte de sa double « revendication », à savoir la fusion - wagnérienne, structuraliste ou plutôt formaliste - du *Ton* et du *Wort*, et l'expression du « jeu collectif », du « jouer ensemble ». Un entretien avec Umberto Eco de 1986 nous révèle que la prétendue « fusion » texte / musique de *Sinfonia* est en réalité une opération de *forçage*, que leur convergence est renvoyée à une sphère d'artificialité. Quand Eco lui demande pourquoi dans ses œuvres de théâtre musical il fait appel à des librettistes alors qu'il déconstruit totalement le livret, Berio répond :

« Pourquoi me suis-je tourné vers vous, pourquoi est-ce que je continue de m'adresser à vous [Calvino, Sanguinetti, Eco] ? Parce que le texte et la musique doivent avoir chacun leur autonomie, et un degré analogue de complexité, de dignité. Pourquoi peut-il arriver que je vous mette en pièce ? Parce que - je le répète - la musique doit avoir le dessus, et parce qu'il n'y a pas - il n'y a jamais eu - entre le texte et la musique ce rapport élémentaire de causalité auquel tu fais semblant de croire » (« Eco in ascolto », p.99 - p.100. Je souligne).

Envoi

Mise en échec jubilatoire de l'amnésie que tout formalisme fantasma, et dispositif de désamorçage du *Gesamtkunstwerk*, parce que le formalisme est une machine à refouler l'histoire, et par là à refouler le *Gesamtkunstwerk* et la raison du formalisme lui-même, *Sinfonia* est tout ceci en ce qu'elle en refuse les utopies formelles et politiques, renvoyant à une sphère d'artificialité et d'historicité tout ce qui voudrait se faire

