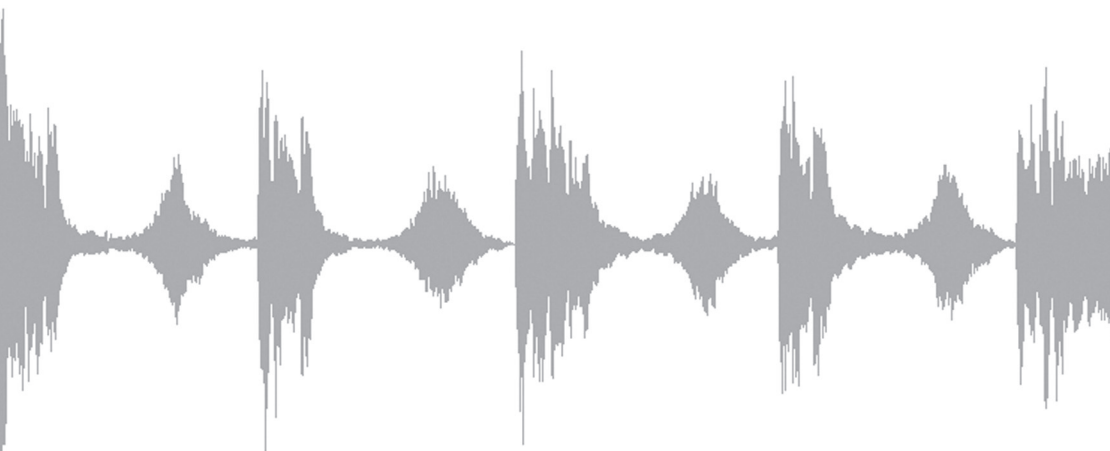


GUILLAUME KOSMICKI

MUSIQUES SAVANTES
DE LIGETI À LA FIN DE LA GUERRE FROIDE
1963-1989



LE MOT ET LE RESTE

GUILLAUME KOSMICKI

MUSIQUES SAVANTES
DE LIGETI À LA FIN DE LA GUERRE FROIDE
1963-1989

LE MOT ET LE RESTE

2014

1963-1973 :

LES SENS D'UN LABYRINTHE

Alors que sur la planète entière débute une décennie de quête de liberté dont 1968 marque l'apogée, l'Occident, plus que jamais, s'ouvre à l'autre. Par nécessité ou par goût, par soif de nouveauté ou par essoufflement, par aspiration ou pour l'inspiration, l'altérité s'insufflé dans les pratiques artistiques de la deuxième moitié du xx^e siècle. La musique, savante comme populaire, puise dans un répertoire mondial encore largement inexploré, une sonothèque gigantesque qui s'offre à elle. Le phénomène de la décolonisation avance à un rythme effréné et le processus de la mondialisation s'apprête à entrer dans sa phase paroxystique. Les conséquences esthétiques sont nombreuses et ne cesseront de se multiplier jusqu'à nos jours.

Bien sûr, l'Europe n'a jamais été ni aveugle ni sourde au monde qui l'entoure et un certain exotisme s'observe aisément dans les œuvres occidentales depuis très longtemps. Il suffit de penser à la naissance de l'art des troubadours au xii^e siècle, une culture méditerranéenne par excellence, rayonnant dans un Pays d'Oc au carrefour du monde musulman, de l'Espagne, de l'Italie et du Nord. Bien d'autres inspirations se sont fait entendre par la suite, comme les moresques, danses vives originaires de l'Espagne musulmane du xii^e siècle et adoptées au xv^e siècle en Italie, prétextes aux travestissements et aux masques¹. Du xvii^e au xix^e siècles, la mode de l'Empire Ottoman qui règne sur les arts occidentaux engendre

1. Ces moresques (imitations des danses maures) ont probablement eu leur part dans la naissance de l'opéra en Italie à la fin du xvii^e siècle. On peut écouter notamment celles de Roland de Lassus (*Villanelle, moresche e altre canzoni*, Paris, 1581) ou la célèbre moresque qui clôture l'*Orfeo* de Monteverdi.

de nombreux épisodes musicaux de « turqueries » qui traduisent à la fois l'attrait et l'inquiétude face à l'autre¹. Au XIX^e siècle arriveront de plus lointains territoires des parfums exotiques, ceux des empires coloniaux et des zones d'influence, comme dans *L'Italienne à Alger* de Gioacchino Rossini (1813), *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer (1865), *Aïda* de Giuseppe Verdi (1871) ou dans certaines œuvres de Camille Saint-Saëns inspirées par l'Algérie, comme *Samson et Dalila* (1876). Ces couleurs venues d'ailleurs se prolongent au passage du XX^e siècle, Claude Debussy fondant nombre de ses œuvres pianistiques sur la variété sonore du gamelan, cet orchestre de percussions balinaïses qu'il a découvert lors de l'Exposition universelle de 1889². L'Espagne, toujours elle, par sa position géographique stratégique, est au même moment une porte privilégiée sur l'ailleurs qui envoûte nombre de compositeurs français, parmi lesquels Lalo, Bizet, Chabrier, Saint-Saëns. Bientôt, ses propres enfants, Albeniz, Granados, Falla, Rodrigo, Turina et Mompou, passés par Paris, fascineront Debussy, Ravel, Milhaud ou Poulenc. Cependant, durant tous ces siècles, ces nuances n'étaient encore que des teintes irisant les œuvres mais ne les modifiant jamais structurellement en profondeur, exception faite de celles plus récentes de Debussy et de Ravel, qui remettaient déjà en cause la temporalité musicale occidentale habituelle et la notion d'espace sonore. L'Europe toute puissante assumait sans complexe un ethnocentrisme exacerbé, cultivant un regard sur l'autre au mieux condescendant, sinon amusé, voire dédaigneux³.

1. La liste des œuvres est fort conséquente et contient notamment la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* de Lully et Molière (1670), les *Indes galantes* de Rameau (1735), *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (1782) mais aussi le très fameux *Allegretto « alla turca »* de sa *Sonate K 331* (1778), la *Symphonie n° 100 « militaire »* de Haydn (et son orchestre de janissaires, 1794), *Le Turc en Italie* de Rossini (1814) et *Le Corsaire* de Verdi (1848).

2. Comme dans *Pagodes* (première pièce d'*Estampes*, 1903).

3. Il faut penser à *Motezuma* d'Antonio Vivaldi sur un livret de Girolamo Giusti (1733) ou aux *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau sur un livret de Louis Fuzelier (1735) pour mesurer le fossé gigantesque entre la représentation théâtrale d'un opéra dans les canons vénitiens ou français du XVIII^e siècle et la

Mais ce vieux monde a perdu beaucoup au cours des deux conflits mondiaux qui ont marqué la première moitié du siècle. Sa position dominante bascule au profit des États-Unis et de l'URSS. Ces deux nouvelles super-puissances tiennent maintenant les rênes de la planète qui fait le grand écart. L'Europe se débarrasse de sa loupe au profit d'un objectif grand angle : il va aussi falloir compter avec le reste du monde. Un symbole, le 14 mars 1970, une exposition universelle se tient hors de l'Occident, à Osaka, au Japon¹. Elle a pour thème « Progrès et harmonie pour l'humanité ». La plupart des compositeurs japonais, comme Yoritsune Matsudaira (1907-2001), Toshiro Mayuzumi (1929-1997), Joji Yuasa (*1929), Makoto Moroi (1930-2013), Tōru Takemitsu (1930-1997) ou plus tard Toshio Hosokawa (*1955), pratiquent d'ailleurs avec bonheur un art du dialogue fécond entre Orient et Occident.

Décolonisation

À l'évidence, la seconde guerre mondiale a transformé le regard du reste du monde sur l'Occident. De nombreux pays d'Afrique se sont engagés dans les combats aux côtés des Alliés. Premiers artisans de la reconquête de la liberté européenne, beaucoup ont pris conscience de la possibilité d'une position nouvelle sur l'échiquier mondial, alors que trois états seulement du continent étaient indépendants avant 1945 (l'Égypte, le Liberia et l'Éthiopie). Le discours du général De Gaulle à Brazzaville, le 30 janvier 1944, exposant la nécessité d'un nouveau rapport entre la France et ses colonies, attise les espoirs. La charte de l'Organisation des Nations Unies (ONU) fait de même en réaffirmant en 1945 le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes², ainsi que la Déclaration

réalité historique et ethnique des thèmes d'inspiration choisis.

1. En 1949, une exposition universelle s'est tenue en Haïti pour célébrer le bicentenaire de la fondation de Port-au-Prince. Le projet a été fortement soutenu par la France (fondatrice de la ville et liée au pays par la langue) sous l'influence de Robert Schuman.

2. La Société des Nations (SDN) affirmait déjà ce principe, cher à Wilson, dès

Universelle des Droits de l'Homme qui clame l'égalité de tous, sans distinction de naissance ou de race, devant la loi (1948). En Asie, l'expansion impérialiste japonaise a aussi largement remis en question l'image de domination des européens, humiliés par ces nouveaux maîtres d'un temps dans toutes les colonies, avant la reconquête de 1945. Les velléités d'indépendance en ont été fortement galvanisées dans le monde de l'après-guerre. Ce droit se conquiert alors dans de nombreux pays soit par les méthodes pacifistes initiées par Gandhi (désobéissance civile, boycott)¹, soit par les armes, soit par la négociation politique². Des hommes politiques du tiers-monde offrent l'espoir, comme Nasser en Égypte (au pouvoir en 1956) ou Nehru en Inde (1947). Ces deux figures symboliques sont présentes à la conférence de Bandung aux côtés de Zhou Enlai (Chine) et de Sukarno (Indonésie) ainsi que d'une trentaine de représentants de pays africains, du 18 au 24 avril 1955. Ils sont bientôt rejoints par Tito pour la Yougoslavie. Une partie du tiers-monde se positionne : ils seront les « non-alignés », indépendants des deux blocs dominants États-Unis/URSS, représentants d'une troisième voie, d'une troisième force. Le Ghanéen Kwame Nkrumah, présent aussi à la conférence de Bandung, devient le chantre du panafricanisme, cet espoir d'une grande Afrique fédérale. Le 25 mai 1963, le sommet d'Addis-Abeba en Éthiopie, qui donne le jour à l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA), fait le constat de l'impossibilité de cette Afrique unie³.

la fin de la première guerre mondiale.

1. C'est d'ailleurs en Afrique du Sud, avant l'Inde, que Gandhi a expérimenté ces méthodes avec succès.

2. Dès 1947, les colonies indiennes sont libérées par les Britanniques (le territoire est partitionné entre Inde, Pakistan occidental et oriental), la Birmanie en 1948, l'Indonésie en 1949, le Soudan en 1956, le Ghana en 1957. L'Indochine et l'Algérie se libèrent au terme de deux longues guerres avec la France (1946-1954 et 1954-1962), qui menacent la stabilité politique de la métropole.

3. Pas plus que le panarabisme prôné par Nasser et d'autres après lui (comme Sadam Hussein), le panafricanisme ne connaîtra la fortune jusqu'à aujourd'hui.

Juste avant sa tenue, vingt-neuf états d'Afrique sont devenus souverains, quittant les empires français, britannique et belge entre 1961 et 1963. Après l'espoir, nombre de ces pays vont sombrer dans des conflits ethniques et politiques, des partis uniques et des régimes tyranniques (comme avec Mobutu au Congo ou Bokassa en Centrafrique et leur cortège de meurtres, de disparitions et de tortures). Entre 1964 et 1975, vingt-huit coups d'états aboutissent sur le continent tandis que plus de vingt autres échouent. Quant à l'Occident, il n'abandonne pas si facilement sa main-mise sur les anciens territoires colonisés. En France, un néologisme qualifie cette politique : la « Françafrique ». Par ailleurs, malgré les désirs ardents d'indépendance « non alignée », chaque nouveau conflit dans les anciens territoires des empires coloniaux va devenir une scène ouverte pour le théâtre mondial de l'expression belliqueuse des deux blocs Est et Ouest dans une guerre qui s'y avère tout sauf froide (Vietnam, Cambodge, Congo, Biafra, Yémen...). La liberté sera toujours difficile à conquérir et surtout à maintenir.

Minimalisme, répétitions, extase, mysticisme

C'est sous l'influence culturelle de ces anciennes terres colonisées d'Afrique et d'Orient que va naître le minimalisme, l'un des courants musicaux les plus intéressants et prometteurs de la décennie. Autre signe des temps, il voit le jour aux États-Unis : l'ancienne Europe n'est plus le seul moteur du changement. Le minimalisme est initié distinctement par La Monte Young et par Terry Riley, nés tous les deux en 1935. Ce terme, utilisé plus tardivement par Michael Nyman¹, sous-entend la réduction considérable des matériaux musicaux, soit figés dans le temps, soit répétés. Young pratique principalement une musique de « drones », des bourdonnements continus dans lesquels la temporalité se dissout pour laisser l'attention se concentrer puis se noyer uniquement dans le sonore. *Trio for Strings* est sa première œuvre caractéristique, composée à

1. Notamment dans son ouvrage *Experimental Music* en 1974 (éd. française Allia, 2005).

San Francisco en 1958 alors qu'il est jeune étudiant à l'Université de Berkeley. Riley se fait l'instigateur en 1964, dans la même ville, du courant répétitif avec sa pièce séminale *In C* (« en do »), présentant un engrenage libre et hypnotique de petites cellules mélodico-rythmiques en évolution lente. Quoi de plus provoquant que d'affirmer l'utilisation du do majeur en plein règne de l'atonalisme, du sérialisme et de l'électroacoustique ? Cependant, la pièce ne quitte jamais ce do fondateur, elle y plonge définitivement et tourne continuellement autour, et l'on y chercherait en vain les tensions et les résolutions propres à la musique tonale obtenues par l'éloignement de la tonalité initiale. Le principe est tout autre. La musique minimaliste part en quête d'une nouvelle forme d'écoute basée sur ses effets psychoacoustiques, hypnotiques et extatiques, tendance fondamentalement éloignée des recherches esthétiques occidentales entreprises jusqu'alors.

Il faut remarquer que la tendance minimaliste se trouvait en germe chez des compositeurs américains plus anciens et déjà fascinés par les effets des musiques indiennes et africaines, tels Henry Cowell (1897-1965)¹, Harry Partch (1901-1974)², Lou Harrison (1917-2003) ou encore Morton Feldman (1926-1987), dont l'écriture musicale si particulière se caractérise à partir des années cinquante par une économie drastique de moyens étalés sur des durées extrêmement longues, incorporant fréquemment comme John Cage le silence à grande échelle dans ses œuvres. Au même moment, en Europe, le compositeur italien Giacinto Scelsi (1905-1988)³, inspiré par ses voyages en Asie et en Afrique, présage comme eux de cette voie prolifique, mais de manière très isolée, sans rassembler de mouvement autour de ses trouvailles (sa reconnaissance viendra plus tard avec la naissance de l'école spectrale).

La temporalité des œuvres de Young et de Riley est radicalement suspendue, comme figée dans le temps, ou tellement étendue qu'elle fait oublier les notions de début, de fin et de développement musical

1. Ce compositeur est abordé dans le tome 1, pp. 97-98.

2. Idem, pp. 249-253.

3. Idem, pp. 378-382.

avec une trajectoire définie, si chères à la musique occidentale. Tous les deux, comme les héritiers « répétitifs » directs de Terry Riley, Steve Reich (né en 1936) et Philip Glass (né en 1937) se sont à leurs débuts penchés sur le jazz, qu'ils ont tous pratiqué. Le be-bop et le modern jazz ont été pour tous une phase importante de leur expérience musicale. Young s'est trouvé au contact de Don Cherry, Billy Higgins et Eric Dolphy; Riley a enregistré un album avec Chet Baker. L'Afrique, déjà, était donc présente par voie détournée dans leurs inspirations de jeunesse. Ils vont tous poursuivre durant leurs carrières respectives l'étude des musiques extra-occidentales, notamment les musiques de transe et les musiques sacrées, trouvant des voies possibles dans l'étude des percussions africaines (Reich), de la musique marocaine (Riley), du chant indien auprès de Pandit Prân Nath (Young, Riley), du sitar et de la musique indienne auprès de Ravi Shankar (Glass), de la cantillation hébraïque (Reich). Cependant, au-delà de ces influences, ces compositeurs ont aussi une inspiration alimentée par les caractéristiques de leur propre pays. Young rappelle ainsi le vent dans les vastes plaines et sur les lignes à haute tension de son Idaho natal, ou encore le grésillement continu des centrales électriques des usines de San Francisco. Reich parle des voitures rutilantes des années cinquante et soixante, du rock'n'roll de Chuck Berry et de l'optimisme d'une Amérique alors pleine d'espoir en l'avenir, croyant en la modernité et la technologie. Glass intègre dans ses œuvres le vacarme de sa ville de New York. C'est cette même ville que Reich évoque d'ailleurs directement dans l'une de ses œuvres en 1995 par l'utilisation de la technologie de l'échantillonnage : *City Life*. Les deux poussent cet art musical de la répétition jusqu'à des sommets de construction. Reich procède par des décalages progressifs de phases et par de longs processus quand Glass réalise des gradations plus rapides et incisives de petites cellules additives et soustractives, souvent d'une interprétation plus virtuose. Glass comme Reich devront fonder leur propre orchestre pour être joués (The Philip Glass Ensemble et Steve Reich and Musicians). Cette avant-garde se retrouve au centre artistique The Kitchen à New York, fondé en 1971 par

Woody et Steina Vasulka et accueillant notamment Charlemagne Palestine, Meredith Monk, Laurie Anderson, Pauline Oliveros, Tony Conrad, Gordon Mumma, Robert Ashley, Nam June Paik, les Anglais Michael Nyman et Brian Eno...

Ces musiques minimalistes trouvent des correspondances dans les arts plastiques: Feldman est rattaché à l'école new-yorkaise des années cinquante, tout particulièrement aux textures de Mark Rothko (à qui il dédicace une de ses plus belles œuvres, *Rothko Chapel*, en 1971), mais aussi aux monochromes de Barnett Newman et aux *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg. Young s'est lié au début des années soixante avec Yoko Ono et a intégré comme elle le mouvement Fluxus, pour lequel il a réalisé des compositions en forme de *happenings*. Il reste très attaché à cet art de la performance de contre-culture dans lequel on retrouve John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Charlotte Moorman ou Bob Wilson. Le minimal art des années soixante a été naturellement lié aux œuvres de Reich et de Glass (les néons de Dan Flavin, les antifformes de Robert Morris, les constructions de Donald Judd, les abstractions géométriques de Sol LeWitt, les plaques d'acier de Richard Serra ou les installations conceptuelles de Bruce Nauman). Mais on peut tout aussi bien trouver des correspondances à leurs constructions minutieuses dans les élaborations de l'op'art (Victor Vasarely, Bridget Riley). Un rapprochement est moins souvent mis en évidence: celui de leurs compositions avec les propositions omniprésentes du pop art qui règne aussi sur la décennie. Cependant l'optimisme du rêve américain, la célébration de l'industrie, de la société de l'abondance et des biens de consommation produits massivement en série, évoqués dans les œuvres d'Andy Warhol, Roy Lichtenstein ou Tom Wesselmann, mais aussi de l'Anglais Richard Hamilton, semblent entrer en résonance avec la perfection formelle de leurs œuvres, ainsi qu'avec leur foi dans la modernité. L'hyperréalisme qui succède au pop art au début des années soixante-dix peut également y trouver écho, célébrant ou raillant la société de consommation (les sculptures plus vraies que nature de Duane Hanson, les portraits de Chuck Close, qui a d'ailleurs représenté Philip Glass). Si Riley

et Young se montrent en effet très critiques vis-à-vis des valeurs de la société occidentale, Reich exprime souvent des craintes dans ses œuvres, dès ses premiers essais (*It's gonna rain*, en 1965, manifeste toutes les angoisses du compositeur autour de la guerre nucléaire, au sortir de la crise de Cuba, du choc de l'assassinat du président Kennedy et face à la guerre du Vietnam qui débute). La danse a aussi été très influencée par la musique minimaliste, à commencer par Merce Cunningham, compagnon de John Cage. C'est aussi le cas d'Anna Halprin, de Trisha Brown, de Meredith Monk, elle-même compositrice et chanteuse, ainsi que, plus récemment, de la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaecker.

La musique minimaliste fait se rencontrer l'humanité grouillante, la technologie vrombissante des villes américaines et la temporalité africaine, orientale et extrême-orientale; l'*American Way of Life* vu d'un œil optimiste ou critique avec la philosophie bouddhiste; les grands espaces du Far West parcourus par les trains, les lignes électriques et les kilomètres interminables de bitume avec les paysages de rizières ou l'immensité des déserts africains: un curieux mélange offert par la mondialisation et qui présage de bien d'autres à venir.

Mais le minimalisme prend aussi d'autres chemins durant la décennie. Il touche le monde du jazz, qui s'est déjà orienté depuis le milieu des années cinquante vers la modalité avec George Russell ou Miles Davis et qui a intégré simultanément cette recherche d'un temps extra-occidental. John Coltrane la porte avec succès jusqu'à sa disparition en 1967, la teintant de mysticisme (*A Love Supreme*, 1964). C'est également le cas du free jazz de Sun Ra, Pharoah Sanders, Albert Ayler ou Archie Shepp. Le minimalisme dépasse les frontières américaines, par exemple avec *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen (1968), œuvre basée sur un seul et unique accord et évoquant de nombreuses divinités exotiques, ou avec les surfaces de timbres de Ligeti (depuis *Atmosphères* en 1961 jusqu'au *Concerto de chambre* en 1970). À la suite de Giacinto Scelsi, ces compositeurs pénètrent la matière sonore en de longues plages spatiales et temporelles d'un genre radicalement nouveau.

Laboratoires, ordinateurs, synthétiseurs

Au cours des années cinquante, des laboratoires et des studios d'électroacoustique ont vu le jour dans de nombreux pays, intégrant les technologies de l'enregistrement, de la manipulation sur bande magnétique et de la synthèse sonore. Beaucoup sont encore actifs et se transforment au contact des nouvelles découvertes technologiques et orientations artistiques. La musique électroacoustique acquiert une maturité et intègre le paysage musical global, se mixant avec les instruments traditionnels ou inventant ses propres salles de concert, comme l'Acousmonium, théorisé et conçu par François Bayle en 1973 au GRM (Groupe de Recherches Musicales), se composant d'un orchestre de haut-parleurs, « projecteurs sonores par registres et étalement de plans ». À la suite de Pierre Schaeffer, il a pris la direction de cette institution en 1966, qui accueille alors de nouveaux compositeurs ouvrant leurs recherches dans de nombreuses directions : poésie intrinsèque des sons, paysages sonores, abstractions, quête d'universalité (les plus anciens compagnons Luc Ferrari, François-Bernard Mâche et Ivo Malec côtoient bientôt Bernard Parmegiani, Guy Reibel, puis Michel Chion, Denis Dufour, Christian Zanési...). Le Studio di fonologia à la RAI, à Milan, reste un lieu de référence avec ses ingénieurs Alfredo Lietti et Marino Zuccheri qui collaborent aux projets électroniques de Bruno Maderna, Luciano Berio et surtout de Luigi Nono, grand compositeur du timbre qui s'intéresse à ces technologies nouvelles, les associant à son militantisme communiste révolutionnaire (*La Fabbrica illuminata*, 1964, *A Floresta é jovem e cheja de vida*, 1966, *Non consumiamo Marx*, 1969). Karlheinz Stockhausen prend la direction du studio de la WDR à Cologne en 1962. Il s'oriente volontiers vers des compositions mixtes où la technologie est gérée en temps direct (*Mixtur*, 1964, *Mikrophonie I et II*, 1965, *Spiral*, 1968, *Mantra*, 1970). Son travail est pénétré par la quête d'altérité généralisée qui se combine avec ses recherches sonores. Bien d'autres lieux dans le monde développent ces esthétiques nouvelles comme le studio

Apelac à Bruxelles (avec Henri Pousseur) ou le Denshi Ongaku Studio à la NHK de Tokyo (avec Toshiro Mayuzumi et Tōru Takemitsu), mais aussi en Pologne, en Hongrie, en Yougoslavie, au Canada, en Suisse, aux Pays-Bas, en Argentine¹...

L'informatique musicale se développe principalement aux États-Unis. Les précurseurs Otto Luening et Vladimir Ussachevsky, de l'Université de Columbia, après des essais pionniers de *tape music*, ont ouvert la voie à la création du Columbia-Princeton Electronic Music Center en 1959 à New York. Le centre est équipé d'un immense ordinateur RCA Synthesizer Mark II. Ils y dispensent les enseignements avec Roger Sessions et Milton Babbitt de l'Université de Princeton. Ces deux compositeurs ont adopté le langage atonal puis sériel au cours des années cinquante. Le CPEMC (qui deviendra le Computer Music Center, CMC) attire de nombreux compositeurs aux esthétiques variées (Luciano Berio, Edgar Varèse, Halim El-Dabh, Mario Davidovsky, Alice Shields, Wendy Carlos). La rigueur mathématique et l'austérité quasi sérielle des compositions de Babbitt côtoient les tentatives d'El-Dabh de fusion de la *computer music* avec les sonorités et structures de la musique traditionnelle égyptienne. Toujours, l'altérité ! Babbitt, malgré des œuvres radicales, dodécaphoniques, électroniques, compose aussi des chansons pour la comédie musicale. Il vénère le compositeur John Kern et enseigne la musique à Stephen Sondheim, le « génie de Broadway ». Ainsi va l'Amérique, pluristylistique, pragmatique, multivoque. Les deux autres grands centres se trouvent aux laboratoires Bell (qui développent un projet musical sous la direction de Max Mathews, notamment avec John Pierce) et au Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) de l'Université de Stanford (programme ambitieux lancé par John Chowning avec l'aide de Mathews). Le compositeur français Jean-Claude Risset effectue

1. Le lecteur trouvera un état approfondi de ces laboratoires et des innovations technologiques qui en sortent dans Guillaume Kosmicki, *Musiques électroniques. Des Avant-gardes aux dance floors*, Le mot et le reste, Marseille, 2009 (chapitres 1 et 3).

deux longs séjours aux États-Unis au sein des laboratoires Bell durant cette décennie. Il fait avancer la recherche sonore, ce qui lui permet de composer ensuite les premiers chefs-d'œuvre de la *computer music* pour le GRM à son retour en France (*Mutations*, 1969). Comme Risset, Chowning possède cette double casquette de scientifique et de compositeur où la rigueur, la connaissance et l'inventivité technique s'associent à une réelle sensibilité artistique. Ainsi, il enrichit simultanément la connaissance acoustique, les outils technologiques (naissance de la synthèse FM en 1967) et le répertoire musical (*Turenas*, 1972, *Stria*, 1977). On retrouve dans ces profils remarquables des temps modernes l'érudition qui gouvernait à l'élaboration des œuvres de Guillaume de Machaut au XIV^e siècle ou de Guillaume Dufay au XV^e siècle : un assemblage de compétence technologique, de spéculation musicale et scientifique, une poésie sonore et une stimulante innovation esthétique. Ils sont les annonciateurs de l'esprit qui régnera à l'Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), projet dont Pierre Boulez se voit chargé par Georges Pompidou en 1970. Il ouvrira ses portes en 1977 et deviendra rapidement l'un des centres de recherches les plus à la pointe de la planète.

Sur la côte Ouest des États-Unis, le San Francisco Tape Music Center (SFTMC) est créé en 1961 par Morton Subotnick et Ramon Sender. Ce centre est un stimulateur de talents, voyant naître les pièces déjà évoquées *In C* de Riley (1964), *It's gonna rain* de Steve Reich (1965), mais aussi *Bye Bye Butterfly* de Pauline Oliveros (1965), *Silver Apples of the Moon* de Morton Subotnick (1967). Surtout, Donald Buchla y conçoit son premier synthétiseur en 1963. Moog réalise quant à lui ses premiers prototypes de synthétiseurs à New York en 1964, parvenant à la série des Modular System en 1968 et au Minimoog en 1970, qui connaît un succès considérable. Paolo Ketoff propose des modèles italiens, utilisés notamment par le groupe de *live electronic music* Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, dont il fait partie avec Ennio Morricone. En 1966, les performances de Musica Elettronica Viva rassemblent Frederic Rzewski, Allan Bryant, Alvin Curran, Richard Teitelbaum,

Jon Petteplace, Ivan Vandro, Carol Plantamura et Steve Lacy. En Amérique, cette tendance musicale d'électronique en temps direct est représentée par Sonic Arts Union (constitué de Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier et Gordon Mumma). Les performances se font plus variées, mêlant image, son, lumière et danse. En Europe, Karlheinz Stockhausen fait comme souvent figure de précurseur. En 1964, il transforme en direct le son d'un orchestre avec un modulateur en anneau dans *Mixtur* et celui d'un tam-tam amplifié par filtrage dans *Mikrophonie I*. L'année suivante, il module les voix de douze chanteurs avec orgue Hammond et bande magnétique dans *Mikrophonie II* (1965). Parmi les essais les plus spectaculaires, Iannis Xenakis propose sa série des *Polytopes* (1967-1978) dans lesquels des rayons lumineux tracent en direct l'architecture des partitions et plongent l'auditeur dans un spectacle d'art total électronique.

Pour une avant-garde qui se l'approprie avec gourmandise, l'utilisation de ces nouvelles technologies revêt souvent un parfum de révolution dans un monde appelé à changer. L'optimisme des Trente Glorieuses nourrit cette soif d'avancer, d'œuvrer pour un futur en marche. L'Occident croit en un avenir radieux dont l'Homme saura se rendre maître. C'est à l'évidence aussi le cas pour la jeunesse rock et pop qui s'y intéresse tout autant. Les studios qui servent à l'enregistrement des albums des Beatles, des Beach Boys, de Jimi Hendrix, de Pink Floyd ou de Soft Machine sont des laboratoires d'expérimentation empirique. On y effectue aussi des bonds de géants dans la conception sonore.

Deux blocs en guerre froide, des guerres chaudes sur toute la planète

Le 26 juin 1963, le président Kennedy se rend à Berlin. Il prononce son célèbre discours devant l'Hôtel de ville, ponctué par la phrase « *Ich bin ein Berliner* »¹. C'est l'affirmation d'un soutien inconditionnel à la RFA et aux habitants de la ville,

1. « Je suis un Berlinois. »

enclave fragile en plein cœur de l'Est communiste. C'est aussi la revendication d'un bloc de l'Ouest sûr de lui, s'affirmant comme seul garant des droits de l'Homme et de la liberté. Le 30 août, on installe le téléphone rouge entre Moscou et Washington : le monde est passé trop près de la catastrophe atomique avec l'affaire des missiles nucléaires de Cuba en octobre 1962. Les deux dirigeants qui auront connu la plus grave crise de la Guerre froide vont bientôt être violemment écartés du pouvoir, Kennedy par son assassinat qui laisse l'Amérique exsangue le 22 novembre 1963 et Khrouchtchev par son limogeage le 14 octobre 1964 (conséquence directe de l'échec de Cuba). Kennedy a été le premier président de la génération des baby-boomers. Il a représenté pour beaucoup un espoir immense, s'opposant au sénateur Wallace pour permettre la scolarisation des enfants noirs d'Alabama, gardant son sang-froid suite au fiasco de la Baie des Cochons en 1961 ou lors de la crise des missiles pour éviter à tout prix une guerre avec l'URSS... Le choc est difficile, d'autant que les opérations de Guerre froide vont désormais aller de plus belle et que l'engagement au Vietnam va débiter sous le mandat du président Johnson. La « théorie des dominos » crainte par Eisenhower fait alors toujours florès : qu'un seul pays bascule dans le communisme et la contagion se répandra inexorablement, ce que cherche à éviter la politique du *containment*.

La guerre est déclenchée le 5 août 1964 par des bombardements américains sur le Nord Vietnam, puis par l'offensive au sol des GI's à partir de juin 1965. Elle sera d'une violence terrible. Pour défendre le régime de Saïgon qu'elle soutient face à l'offensive communiste Viêt-Cong d'Hanoi, l'Amérique n'hésitera pas à bombarder les populations au napalm ni à stériliser des territoires immenses en y épandant par avion l'agent orange, puissant défoliant par ailleurs fortement nocif pour l'homme inventé par l'entreprise Monsanto. La presse se fait écho de certaines exactions commises par l'armée américaine, comme le massacre du village de My Lai en 1969. Les États-Unis en sortiront battus et traumatisés. La jeunesse révoltée du monde entier prendra fait

et cause pour le Viêt-Cong et pour Hô-Chi-Minh, vainqueur des Français en 1954, qui décède le 3 septembre 1969 sans voir la victoire après cinq ans de guerre.

Brejnev, le nouvel homme fort à l'Est à partir de 1964, restera dix-huit ans au pouvoir. Gorbatchev aura ce mot lucide pour définir cette période: *zastoï* (stagnation). Brejnev installe en effet l'URSS dans un ronronnement morne, déclarant le début de l'ère du « socialisme développé » qui met fin aux réformes structurelles de tous ses prédécesseurs. Sous son pouvoir naît une crise à partir de 1976 dont le système ne se remettra jamais, avec des dirigeants vieillissants, hostiles à tout changement, une recrudescence de la corruption, des salaires en baisse et beaucoup moins de production. Brejnev délaisse les affaires intérieures. En revanche, il s'engage à l'extérieur dans une véritable fuite en avant, marquant son mandat par un fort interventionnisme: l'URSS augmente considérablement son armement, elle équipe les combattants vietnamiens, cambodgiens et de nombreuses armées africaines, elle intervient avec violence durant le Printemps de Prague en 1968, se brouille avec la Chine maoïste, envahit l'Afghanistan en 1979... Plus que jamais, le tiers-monde est sacrifié sur le théâtre de la Guerre froide. Outre le Vietnam, l'Amérique n'est pas en reste: intervention au Panama en 1964, en République Dominicaine en 1965, bombardements sur le Guatemala entre 1967 et 1969 et sur le Cambodge en mars-avril 1969. La répression contre les intellectuels à l'intérieur du pays est moins forte, on tend plus facilement à les écarter. Alexandre Soljenitsyne, qui reçoit le Prix Nobel de littérature pour son *Archipel du goulag* en décembre 1970, est expulsé de l'URSS le 13 février 1974. Rostropovitch quitte à son tour l'Union Soviétique le 26 mai 1974.

Dans le même temps, États-Unis et URSS maintiennent constamment la communication et négocient sans cesse. Le secrétaire d'État de Nixon et de Ford Henry Kissinger aura cette réflexion: « Jamais dans l'histoire on n'a vu deux adversaires négocier en permanence sur les moyens de se détruire réciproquement. » À plusieurs reprises, les deux superpuissances décident de tempérer leur force

de frappe nucléaire, ajustant un fragile équilibre au travers des accords SALT I & II (*Strategic Arms Limitation Talks*) entre 1969 et 1979. Tout est fait pour maintenir la paix par le dosage d'une pression nucléaire réciproque. Subtile harmonie de la terreur... Une nouvelle crainte se fait jour pour l'humanité tout entière : celle de son auto-anéantissement. Une nouvelle crise à gérer pour l'art !

Révolution pop & New Thing

La musique, qui présage souvent des événements historiques à venir¹, clame depuis la fin de la seconde guerre mondiale la révolte de la jeunesse au travers de l'énergie du rock des années cinquante puis de la révolution pop des années soixante, jalonnées par les Beatles, les Rolling Stones, les Who, Janis Joplin, Otis Redding, Jimi Hendrix, Bob Dylan, les Kinks, les Yardbirds, MC5, Ike & Tina Turner, James Brown et tant d'autres. Cette déferlante n'a laissé ni les musiciens de jazz ni les musiciens « classiques » indifférents. Karlheinz Stockhausen a rêvé un temps de monter une communauté en 1968 ; Ray Charles a façonné depuis la fin des années cinquante la soul music, un jazz populaire teinté de sonorités électriques ; Miles Davis a intégré la guitare et la basse électriques ainsi que les synthétiseurs dans son jazz à la fin de la décennie suivante. Par ailleurs, bien des musiciens pop, par l'ampleur de leur travail et par le déploiement de savoirs et de savoir-faire autour de leurs productions, peuvent amplement figurer dans notre définition volontairement large des « musiques savantes ». C'est bien entendu le cas des Beatles qui, entourés de l'arrangeur George Martin et de l'ingénieur du son Geoff Emerick, s'appuyant sur un arsenal technologique impressionnant, ont su concilier la diffusion massive de leurs chansons auprès d'un très large public avec l'expérimentation continue. La formidable Cathy Berberian

1. Nous rejoignons volontiers l'opinion de Jacques Attali sur ce point (*Bruits*, Paris, Fayard/PUF, 1977, rééd. 2001). L'art, et en l'occurrence la musique, permet de comprendre le monde, de l'interpréter, de nous comprendre dans ce monde, mais peut-être aussi de le transformer.

ne s'y est pas trompée, reprenant certaines de leurs œuvres avec des arrangements orchestraux « savants » pour favoriser les contacts entre les mondes. Plus encore, un artiste comme Frank Zappa écarte toute tentative de classification trop rigoureuse. Il règne sur l'Occident un « mélange instable d'idéalisme *Flower Power*, de radicalité politique et d'opportunisme commercial qui constitue alors – et finira par compromettre – la contre-culture »¹. Pierre Henry fusionne dans sa *Messe pour le temps présent* en 1967 la musique pop de Michel Colombier avec sa propre musique concrète pour une chorégraphie de Maurice Béjart. À l'ère de l'enregistrement et de la mondialisation, alors que l'on peut changer instantanément de monde sonore en tournant le bouton de sa radio, le temps est au brassage, à la fusion, au collage, à la confrontation tous azimuts, au mélange d'influences. Bernd Alois Zimmermann s'en fait le champion dans le *Requiem für einen jungen Dichter* (1969), sa dernière œuvre d'envergure, de même que Luciano Berio dans sa *Sinfonia* (1968).

Mais la musique pop, au-delà d'une esthétique révolutionnaire et incontournable, est aussi la bande-son d'un formidable souffle de liberté porté par la jeunesse des années soixante. Monterey, à 180 km au sud de San Francisco, est le premier festival pop organisé en juin 1967. Le 17 août 1969, 400 000 jeunes se retrouvent à Woodstock pour écouter quarante groupes, « trois jours de musique, d'amour et de paix ». Le festival, initialement payant, se retrouve vite débordé et pris d'assaut. Il devient un symbole de liberté, gratuité, non-violence et militantisme pacifique contre la guerre du Vietnam, valeurs qui animent alors la jeunesse. Mais l'engagement de cette jeunesse se montre aussi souvent combatif. *Black is beautiful!* Une autre vision dans le combat pour les droits des Noirs aux États-Unis fait face à l'attitude pacifiste prônée par Martin Luther King. Cette tendance se manifeste dans le nationalisme des *Black Muslims* qui veulent s'éloigner de toute

1. Ian MacDonald, *Revolution in the Head: Les Enregistrements des Beatles et les sixties*, 1994, 1997, 2005, traduction d'Aymeric Leroy, Marseille, Le mot et le reste, 2010, pp. 326-327.

influence acquise du temps de l'esclavage, tournant notamment le dos au christianisme qu'on leur a imposé. Malcolm X, membre charismatique de Nation of Islam aux côtés d'Elijah Muhammad et de Louis Farrakhan dont il s'écartera ensuite avant d'être assassiné en 1965, est un représentant de cette radicalisation. Elle se poursuit dans la naissance du mouvement des Black Panthers en 1966. Ces derniers affichent leur arrogance, leur fierté d'être noirs dans une Amérique toujours aussi cloisonnée. L'intellectuelle et militante noire Angela Davis rejoint leurs rangs. Féministe, communiste, antiraciste, elle sera longtemps la cible du FBI jusqu'à son emprisonnement suite à l'affaire des frères Soledad en 1971, qui déclenche un grand émoi international. En avril 1967, le boxeur Cassius Clay, champion du monde des poids lourds depuis 1964, refuse la conscription et affirme qu'il n'a rien contre le Viêt-Cong: « Les Vietnamiens ne m'ont jamais traité de nègre. » Partisan des *Black Muslims*, il s'est rebaptisé entre-temps Mohamed Ali¹. Il est déchu son titre et est condamné à cinq ans de prison pour insoumission. Le Black Power s'affirme partout, comme lors des Jeux Olympiques de Mexico où, le 16 octobre 1968, deux athlètes américains noirs, Tommie Smith et John Carlos, vainqueurs à la première et à la troisième places du 200 mètres, lèvent leurs poings gantés de noir à la face du monde sur le podium, avant de se faire exclure. Dans le même temps, tous les étés à partir du milieu des années soixante, des émeutes très violentes impliquant la communauté noire américaine agitent les grandes villes des États-Unis (*hot summers*). Le free jazz ou *New Thing*, improvisation libérée de toutes les normes et de toutes les contraintes, y compris celles, pourtant essentielles depuis les origines du jazz, du thème, du chorus et de la grille harmonique, est une des manifestations musicales qui illustrent le mieux cet engagement des Afro-américains. Ornette Coleman

1. Les noms donnés aux Noirs aux États-Unis l'ont été par leurs maîtres du temps de l'esclavage. Ainsi, ces changements de noms sont un signe de contestation. À la suite du charismatique Malcolm X, beaucoup d'entre eux choisissent notamment d'utiliser la lettre X pour remplacer leur patronyme.

lance involontairement le mouvement avec son album de 1960 au titre grondant comme un manifeste: *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Il y rassemble deux quartets jouant simultanément mais indépendamment qu'il unit par son passage soliste de l'un à l'autre. Sur la pochette du disque, en écho à son projet, un tableau d'*Action Painting* de Jackson Pollock: le geste artistique de la réalisation est plus important que l'œuvre. Se joignent à cette formidable aventure sonore les charismatiques Sun Ra, Pharoah Sanders, Albert Ayler, Archie Shepp, Joe Maneri, quelques plus anciens jazzmen qui restent aux franges du style comme Eric Dolphy, John Coltrane ou Charlie Mingus, les Français Michel Portal ou Bernard Lubat... L'improvisation libre, débridée et essentielle devient un art à part entière en Occident, mouvement d'ampleur qui se poursuit jusqu'à nos jours.

L'œuvre ouverte, la partition graphique, le théâtre musical

La quête de liberté se retrouve dans d'autres recherches esthétiques. Depuis les années cinquante, John Cage a secoué le monde de la musique en imposant sa vision très originale de l'utilisation du hasard et d'une part d'aléatoire dans ses œuvres. Bien peu de compositeurs ont pu rester indifférents à ses propositions, de même qu'à ses *happenings* musicaux. Son influence se fait ressentir jusqu'à certaines œuvres de Pierre Boulez, pourtant attaché au contrôle absolu par l'écriture (*Pli selon pli*, 1957-1962, *Domaines*, 1968). La littérature aussi emprunte les chemins du hasard, notamment avec la technique du cut-up initiée par Brion Gysin et William S. Burroughs. Umberto Eco théorise cette tendance avec l'essai publié en 1965, *L'Œuvre ouverte*: « L'œuvre ouverte devient une métaphore épistémologique. [...] L'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever. » On abandonne complètement l'idée de l'artiste-créateur démiurge omnipotent, seul maître du sens de son œuvre face à une humanité en attente dont il se fait le sauveur, vision romantique s'il en est. En conséquence à de nombreux changements artistiques depuis le début du xx^e siècle, l'interprète

aussi bien que l'auditeur sont invités à participer à l'œuvre. On affirme alors que le sens d'une œuvre n'est jamais donné ni arrêté définitivement: il évolue constamment, il se construit en temps direct. Après John Cage, beaucoup de compositeurs adoptent les partitions graphiques qui laissent une part considérable de création à l'interprète, comme Earle Brown, Morton Feldman, George Crumb, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki, André Boucourechliev, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen, qui ira probablement le plus loin dans l'écriture de la liberté, embrassant les gestes du free jazz avec *Aus den sieben Tagen* écrite en mai 1968 et dont les instructions musicales reposent sur quelques phrases seulement. Cette œuvre méditative inaugure ce qu'il nomme « musique intuitive ». Il invite notamment les participants à jeûner et à méditer seuls avant de jouer ces quinze pièces. L'une d'entre elles, *Illimité*, indique: « Joue un son avec la certitude que tu as tout le temps et l'espace nécessaire ». Une autre, *Ça*, propose: « Ne pense *rien*. Attends que ça soit tout à fait silencieux en toi. Quand tu as atteint ça, commence à jouer. Dès que tu te remets à penser, arrête-toi. Essaie de retrouver l'état de *non-pensée* et puis continue à jouer. »

Le théâtre musical, lui aussi initié dès les années cinquante, connaît ses grandes heures dans la décennie suivante avec entre autres John Cage (*Variations II*, 1961), György Ligeti (*Aventures*, 1963, *Nouvelles Aventures*, 1965), Mauricio Kagel (*Match*, 1964, *Acustica*, 1970) et Luciano Berio (*Laborintus II*, 1965), qui invitent dans certaines de leurs œuvres l'interprète à être acteur, suivant des indications figurant sur la partition.

Le fantôme de l'opéra ?

« Il faut brûler les maisons d'opéra » affirme Pierre Boulez en 1967¹. Depuis longtemps, l'avant-garde ne sait en effet que faire de ce genre d'une autre époque, merveilleux bâtard issu de l'union parfois difficile entre théâtre, poésie et musique. Bien peu lui

1. *Der Spiegel*, 25 septembre 1967.

trouvent encore un intérêt à l'heure du cinéma, du développement de la télévision, du théâtre musical, de la performance et de l'œuvre ouverte, alors que la narration sous sa forme traditionnelle est souvent rejetée. Ligeti a complètement dénaturé l'opéra avec ses *Aventures* et *Nouvelles Aventures* (1963, 1965), supprimant jusqu'au texte dans le livret. Berio ne cesse de questionner le genre au travers de ses différents essais dans lesquels il le place au centre des enjeux narratifs, depuis *Opéra* (1970, sur un texte d'Umberto Eco avec des extraits d'Alexandre Striggio, autour de *l'Orfeo* de Monteverdi, de la maladie et du naufrage du Titanic), *La Vera Storia* (1978, sur un livret d'Italo Calvino inspiré du *Trouvère* de Verdi), *Un Re in ascolto* (1984, livret du même auteur dans lequel un metteur en scène tente vainement de monter *La Tempête* de Shakespeare avant de mourir d'une crise cardiaque, éreinté par l'échec), *Orfeo II* (1984). Mais Luigi Nono parvient dans *Intolleranza* (1960, sur une série de textes d'origines variées rassemblés par le compositeur) à fusionner son opéra avec son engagement politique et son intérêt pour les nouvelles technologies, faisant entendre de magnifiques chœurs traités sur bande et tournoyant dans la salle via un dispositif spatialisé de diffusion. La plus belle réussite de l'avant-garde reste cependant *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann (1965). À partir de la pièce de Jakob Michael Reinhold Lenz (1776), ce dernier construit une œuvre saisissante entièrement dodécaphonique juxtaposant les développements orchestraux les plus modernes, des collages multiples (musique baroque, jazz, pop, musique militaire), des bandes magnétiques, la diffusion de films et une conception dramaturgique renouvelée reposant sur une vision sphérique du temps : les actions pourtant successives se retrouvent traitées simultanément, passé, présent et futur se confrontent, de même que les problématiques contemporaines qui se mêlent avec la pièce de Lenz (le nucléaire, les extrémismes, la gestion du traumatisme de la seconde guerre mondiale).

Opposé aux avant-gardes dogmatiques, et principalement au sérialisme, Maurice Ohana n'en est pas moins un compositeur

à la pointe du changement marqué par une soif constante d'expérimentation. Il a puisé son inspiration dans le *cante jondo*¹, la musique berbère, les œuvres de Manuel de Falla. Surtout, il a établi des échelles de notes usant de la microtonalité. Il applique son principe à l'ensemble de ses œuvres, et notamment à son opéra de chambre *Syllabaire pour Phèdre* (1967), teinté aussi de techniques électroacoustiques. La voix parcourt toutes les possibilités, depuis le texte déclamé jusqu'aux onomatopées vocalisées d'une soprano colorature.

Beaucoup de compositeurs continuent d'écrire des opéras plus classiques dans leur facture et dans leurs propositions narratives. C'est le cas d'Hans Werner Henze, adepte du sérialisme, un temps proche de l'école de Darmstadt mais modéré dans ses propositions stylistiques. Il a depuis son premier essai (*Boulevard Solitude*, 1951) fait la preuve de sa compréhension de la psychologie humaine et de sa faculté à la mettre en musique avec une grande sensibilité. Il appliquera ce talent à ses ouvrages des décennies 1960 et 1970 *Elegie für junge Liebende* (1961), *Der junge Lord* (1964), *The Bassarids* (1965), *We Come to the River* (1975). Ligeti, après le radicalisme des années soixante, revient lui aussi à une forme plus conventionnelle d'opéra avec *Le Grand Macabre* (1977). Par ailleurs, un grand nombre de compositeurs continuent d'écrire de la musique tonale (elle n'a jamais disparu, Schoenberg n'écrivait-il pas qu'« il y a encore tant de belles choses à écrire en ut majeur »?) et l'appliquent à l'opéra. Marcel Landowski est de ceux-là (*Le Fou*, 1956, *L'Opéra de poussière*, 1962). La vie musicale française lui doit beaucoup à partir du moment où, en 1966, André Malraux le nomme Directeur de la musique au ministère des Affaires culturelles. Parmi les compositeurs les plus marquants de cette dernière tendance, Benjamin Britten, jusqu'à

1. « Chant profond » andalou appartenant au répertoire flamenco le plus ancien, dont le compositeur Manuel de Falla justifiait la richesse par « l'adoption du chant byzantin par l'Église espagnole, l'invasion arabe, l'immigration et l'établissement en Espagne de nombreuses bandes de Gitans. »

la fin de sa vie en 1976, écrit des jalons de l'histoire de l'opéra qui entrent sans peine au répertoire (*La Mort à Venise*, 1973).

Vers un printemps du monde

Bien des espoirs accompagnent le passage à l'âge adulte de la génération des baby-boomers, jusqu'à l'apogée de 1968. Alors que leurs parents voulaient oublier les conséquences de la guerre, eux, qui ne l'ont pas connue, souhaitent bâtir un monde nouveau. Aux États-Unis, à l'âge de la maturité, ils sont horrifiés par l'assassinat du président Kennedy le 22 novembre 1963. Peu de temps auparavant, le 28 août, Martin Luther King et 250 000 personnes ont marché sur Washington pour la défense des droits civiques. Il y a prononcé son fameux discours « *I have a dream* ». Sur les traces de Gandhi, depuis les années cinquante, il mène des opérations non-violentes de boycott et de protestation contre la ségrégation dans le sud des États-Unis, qui portent leurs fruits.

À Rome, le pape Jean XXIII, déjà très âgé, avait été choisi en 1958 à la mort de Pie XII comme un « pape de transition » dans une Église en crise, trop conservatrice, où la plupart des cardinaux bloquaient toute tentative de réforme. L'ancien souverain pontife, réactionnaire, avait défendu le fascisme face au communisme, refusé les idées démocratiques issues des résistances catholiques, incarnées alors par le parti Démocrate-Chrétien italien, et rejeté le mouvement européen des prêtres ouvriers dans les années cinquante. Contre toute attente, Jean XXIII se révèle être un puissant stratège et un grand diplomate. Il transforme le visage de l'Église catholique, initiant le rapprochement œcuménique entre les religions. Surtout, il annonce dès janvier 1959 la tenue du concile Vatican II, qui s'ouvre en octobre 1962 (le précédent concile avait eu lieu en 1870!). Il disparaît en juin 1963 sans voir la fin du concile que poursuit Paul VI et qui s'achève en décembre 1965. Vatican II lève l'excommunication pour les communistes, nuance la condamnation de l'athéisme, ouvre l'Église au dialogue, supprime la liturgie latine etc.

En 1964, l'Université de Berkeley lance le *Free Speech Movement* affirmant des valeurs politiques contestataires nouvelles. Le SDS (*Students for Democratic Society*) organise une des premières manifestations contre la guerre du Vietnam le 17 mars 1965 à Washington. De nombreuses suivront, comme celle du 21 octobre 1967 qui voit 100 000 personnes marcher en direction du Pentagone. À Berlin, un étudiant est tué le 2 juin 1965 lors d'une manifestation contre la venue du Shah d'Iran. Le 13 novembre, la Zengakuren (fédération d'associations autonomes d'étudiants japonais d'extrême-gauche) tente d'empêcher à Tokyo le départ du Premier ministre pour une visite américaine. Ils s'opposent dès lors violemment à l'utilisation de leur pays comme base arrière américaine pour la guerre du Vietnam. La jeunesse du baby-boom bouillonne.

Le 21 avril 1966, Mao lance la Révolution culturelle. Pour une grande partie de la jeunesse européenne, cette expérience ouvre une voie radieuse pour le monde (elle ignore l'envers du décor, les massacres, les déportations massives, l'oppression des intellectuels, les séances forcées d'autocritiques, les humiliations...). Bientôt, des centaines de milliers de jeunes se réclament de Mao. Les petits livres rouges circulent partout. C'est la même année que la jeunesse italienne s'engage dans un tourbillon révolutionnaire que catalyse l'opposition à la guerre du Vietnam et qui se poursuivra jusqu'à 1969. Ailleurs, la jeunesse s'agite aussi, les Provo hollandais perturbent le mariage de la Princesse Beatrix à l'aide de fumigènes en 1966, alors que la Suisse, la Suède et l'Espagne rejoignent à leur tour la contestation.

Les premiers rassemblements hippies se tiennent à San Francisco en 1966. Cette nouvelle contre-culture, prônant l'amour et la paix, fait suite à celle des *beatniks* qui parcouraient les routes américaines pendant les années cinquante, bercée par les écrits d'Allen Ginsberg, de Jack Kerouac et de William S. Burroughs. Après la *Beat Generation*, celle du *Flower Power* s'engage contre la guerre du Vietnam, prône la liberté sexuelle, s'ouvre à diverses expériences psychédéliques qui changent radicalement son regard

sur le monde. Elle va faire largement parler d'elle dans les années à venir, notamment lors du *Summer of Love* (1967). La vague de révolte qu'elle déclenche ne fait que s'amplifier alors que de graves nouvelles parviennent du monde, comme le putsch des colonels à Athènes (21 avril 1967); la Guerre des Six jours entre Israël et une coalition arabe menée par l'Égypte de Nasser (5-10 juin 1967), perdue par les Arabes; les violentes émeutes raciales qui embrasent l'Amérique chaque été (avec des points culminants comme Los Angeles en août 1965 et Detroit en juillet 1967); l'horreur de la crise du Biafra au Niger, qui finira par un véritable génocide (8 000 à 10 000 morts par jour durant l'été 1968, 2 millions de morts à la fin du conflit en janvier 1970); l'assassinat du Che Guevara en Bolivie, soutenu en sous-main par les États-Unis. Naturellement, outre le Che et Mao, Hô-Chi-Minh, le vieux combattant qui a déjà tenu tête aux Français, dressé contre l'Amérique, enthousiasme la jeunesse du monde entier.

En 1967 paraissent en France *La Société du spectacle* de Guy Debord et le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, deux manifestes et brûlots situationnistes¹ qui trouvent leur place aux côtés des écrits de Pierre Bourdieu (*Les Héritiers*, 1964), de Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), de Louis Althusser ou d'Herbert Marcuse et de l'école de Francfort dans les inspirations d'une jeunesse révolutionnaire. Un structuralisme politique suivra après 1968, porté par Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari, mais aussi de manière plus distancée par Jean Baudrillard (*Le Système des objets*, 1969, *La Société de consommation*, 1970).

Les arts aussi font leur révolution. En France, le Nouveau Roman de Nathalie Sarraute (*L'Heure du soupçon*, 1956), Claude Simon, Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras précède la Nouvelle Vague cinématographique de François Truffaut, Eric Rohmer, Agnès Varda, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et Jacques Rivette. On

1. La première Internationale Situationniste s'est tenue en 1957. Les slogans de ce mouvement politique et artistique accompagneront les événements de mai 68.

ne narre plus de la même manière, l'illusion cinématographique est sans cesse remise en question. Les héros sont jeunes et ils n'hésitent pas à enfreindre les lois (*À Bout de souffle*, 1960, *Pierrot le fou*, 1965). En Amérique, Stanley Kubrick utilise les moyens d'Hollywood pour distiller ses messages politiques, que ce soit par une farce cruelle sur la séduction, l'échec et les interdits sociaux inspirée de Nabokov (*Lolita*, 1962), dans le cadre d'une critique de la Guerre froide et de l'armement nucléaire (*Docteur Folamour*, 1964) ou dans la projection inquiète d'un futur proche (*2001, L'Odyssée de l'espace*, 1968). On peut croire à tout alors que le 18 mars 1965, le cosmonaute Alexeï Leonov marche dans l'espace. L'Amérique, en réponse, réalise le 2 juin 1966 le premier alunissage d'un vaisseau spatial.

1968: chronique d'une année révolutionnaire

1968 est l'apogée de cet élan révolutionnaire, l'année où tout a semblé possible. Elle débute le 5 janvier avec la nomination du progressiste Alexander Dubček à la tête du PC tchécoslovaque.

Le 31 janvier, l'offensive surprise du Têt (nouvel an) est lancée par 80 000 soldats vietnamiens dans tout le pays, et notamment sur Saïgon. Malgré ses moyens dérisoires face à l'une des plus puissantes armées du monde, elle est perdue d'avance. Le Viêt-Cong déplorera 30 000 tués et 6000 prisonniers, mais la victoire idéologique est indéniable. Pour la première fois et devant toutes les caméras du monde, l'Amérique a vacillé.

Le 15 avril, c'est le Printemps de Prague. Alexander Dubček affirme: « Nous devons rendre au socialisme un visage humain. » Il déclare la liberté de la presse et la fin de la censure, soutenu par les milieux artistiques et intellectuels, parmi lesquels on trouve les noms de Miloš Forman et de Vaclav Havel.

Un peu plus tôt, le 1^{er} mars, à Rome, des affrontements opposent les étudiants aux forces de l'ordre lors de la bataille de la Valle Giulia. La contestation gagne toute l'Europe. En Allemagne, le 11 avril, alors que l'agitation estudiantine est particulièrement

aiguë, l'étudiant militant Rudi Dutschke, dit « Rudi le rouge », est grièvement blessé de plusieurs balles dans la tête lors d'un attentat à Berlin. Il devient un symbole pour la jeunesse qui s'enflamme, dénonce la société de l'opulence et critique l'autorité. Ce mois d'avril voit aussi naître des affrontements du même type à Londres. En plein franquisme, du 14 au 31 mai, les étudiants espagnols occupent les facultés et réclament la démocratie. C'est ce même mois de mai que le « mouvement du 22 mars » lancé à la Faculté de Nanterre va s'envenimer. Elle est fermée le 2 mai. Daniel Cohn-Bendit décide alors d'un meeting à la Sorbonne le 3 mai pour étendre le mouvement, qui se solde par une évacuation. Le 9 mai, le président De Gaulle prononce son fameux discours : « La réforme, oui, la chienlit, non ! » C'est alors la « nuit des barricades » dans le Quartier latin entre le 10 et le 11 mai. La contagion touche les lycées et les facultés de toute la France. La grève générale est lancée à l'appel des syndicats le 13 mai. La classe ouvrière prend la relève des étudiants les jours suivants dans toute la France, qui se trouve entièrement paralysée le 20 mai. Le 18 mai, les réalisateurs Godard, Truffaut, Berry, Lelouch, Malle et Polanski osent même s'attaquer à l'institution du festival de Cannes qu'ils souhaitent mettre en grève. Le 24 mai, la France est au bord de la guerre civile, calmée provisoirement par les accords de Grenelle. De Gaulle, en proie au doute, part secrètement le 29 mai et va demander de l'aide auprès du général Massu à Baden-Baden. À son retour à Paris, le 30 mai, une immense manifestation triomphale est organisée en son soutien. Le travail reprend progressivement le 4 juin. Les 22 et 30 juin, l'UDR, parti gaulliste, remporte haut la main les élections législatives.

La désillusion est sévère aussi aux États-Unis, où le pacifiste Martin Luther King est assassiné le 4 avril 1968. Son meurtre déclenche des émeutes dans plus de cent villes américaines. L'Amérique progressiste n'est pas au bout de ses peines : Robert Kennedy, candidat à l'investiture démocrate à la suite de son frère John, est assassiné à son tour le 6 juin. Le 5 novembre, l'Amérique élit le républicain Richard Nixon.

À Prague, le 25 juin, le Manifeste des 2 000 mots paru dans la presse demande encore plus de réformes au gouvernement. Les Russes ne peuvent plus laisser faire : les forces du Pacte de Varsovie rassemblées aux frontières entrent dans Prague dans la nuit du 20 au 21 août 1968. Devant la perte de tout espoir, Jan Palach, un jeune étudiant en philosophie de vingt et un ans, s'immole par le feu le 16 janvier 1969, sonnant le glas d'une année d'espoir.

Le 26 juillet au Mexique, lors de manifestations réprimées par les forces de l'ordre, on compte 10 morts. Le mouvement de contestation s'amplifie et, le 27 août, 300 000 manifestants défilent dans les rues. Le gouvernement souhaite régler la situation rapidement, car le pays accueille les Jeux Olympiques le 12 octobre. Dix jours avant la tenue de l'événement, les forces de l'ordre tirent sur les étudiants qui occupent la place de Tlatelolco à Mexico, faisant 325 morts. Les Jeux de la fraternité internationale pourront se dérouler dans la paix et la sérénité.

Gueule de bois et années de plomb

Le 20 novembre 1969, une gigantesque manifestation contre la guerre au Vietnam est organisée à Washington, rassemblant 250 000 personnes. En avril 1971, on en comptera le double. Un peu plus tard, le scandale des « dossiers du Pentagone », révélé en juin 1971 par le New York Times et montrant notamment que l'Amérique avait délibérément intensifié et étendu le conflit au Laos, jette un discrédit encore plus grand sur la guerre. Nixon a initié le désengagement progressif des forces américaines au Vietnam dès la fin de 1969, que les accords de Paris signés le 27 janvier 1973 vont confirmer. La plus puissante armée du monde, 3 millions de soldats américains (dont 58 000 ont perdu la vie), n'a pas pu faire face à une armée Viêt-Cong déterminée qui compte quant à elle 2 à 3 millions de victimes dans ses rangs. Saïgon tombe le 30 avril 1975. Cette défaite, associée en 1971 au renoncement au système Bretton Woods, qui assurait la convertibilité du dollar en or et en faisait la base du système monétaire international, semble signer

la fin de la domination américaine sur le monde. Ce sentiment se révélera cependant illusoire.

Entre 1960 et 1973, à l'apogée des Trente Glorieuses, les échanges commerciaux entre l'Amérique, l'Europe et l'Asie sont multipliés par trois (les États-Unis, l'Europe et le Japon totalisent 66 % des échanges). *L'American way of life* séduit les peuples de la planète, excepté bien entendu les pays du bloc de l'Est. Voitures, réfrigérateurs, télévisions et machines à laver pénètrent dans les foyers occidentaux. Le modèle de démocratie et de liberté occidental semble croître dans le monde. Le statut de la femme évolue en France comme aux États-Unis. Le 21 juillet 1969, un Américain, Neil Armstrong, marche sur la lune en direct à la télévision, dans le cadre de la mission Apollo XI. Les frontières du monde viennent soudainement de s'élargir. Les États-Unis ont dépassé l'URSS dans la course à l'espace. Un deuxième alunissage sera mené à bien le 14 novembre (Apollo XII). Christiaan Barnard réalise la première greffe du cœur en Afrique du Sud en 1967. En septembre 1969, à l'initiative du Pentagone, le projet de communication informatique Arpanet est lancé (*Advanced Research Projects Agency Network*). À l'origine conçu pour la transmission des données sensibles, il s'érige en réseau de communication entre chercheurs. Il est l'ancêtre d'Internet.

Cependant, dans les années qui suivent, tout l'espoir porté par les années soixante s'étiole. Beaucoup croient encore que la révolution est pour demain, ou pour tout de suite. Aux côtés de Mao, du Che, d'Hô-Chi-Minh, on trouve aussi Lénine ou Pol Pot comme héros d'une jeunesse crédule, pleine d'espoir, dont une partie va s'engager dans des mouvements bien plus radicaux en attendant la révolution qui ne vient pas. Des groupuscules terroristes issus des mouvements révolutionnaires des années soixante voient le jour partout en Europe (Brigades Rouges en Italie, Fraction armée rouge en Allemagne, Action directe en France). Les années soixante-dix seront violentes. Assassinats, attentats, enlèvements, guérilla: extrême-droite et extrême-gauche seront impliquées dans ce climat de plomb, qui touche tout particulièrement l'Italie.

Le 5 septembre 1972, aux Jeux Olympiques de Munich, onze athlètes israéliens sont exécutés par l'organisation terroriste palestinienne Septembre noir. Le terroriste Carlos accomplit des attentats et des prises d'otages spectaculaires pour le Front de libération de la Palestine. L'ETA multiplie ses actions violentes pour l'indépendance du Pays Basque. Les Tupamaros, galvanisés par les événements de 1968, portent la guérilla en Uruguay. Le 11 septembre 1973 au Chili, le président socialiste Salvador Allende, démocratiquement élu à la fin de l'année 1970, se suicide au cours du coup d'état militaire qui porte le général Pinochet au pouvoir. Représentant d'une autre voie, d'un « socialisme dans la liberté », sa disparition est vécue comme un coup terrible pour les forces de gauche dans le monde, d'autant que le soutien appuyé des États-Unis au coup d'état est avéré. Ces derniers ont toujours considéré l'Amérique du sud comme leur chasse gardée. *Le Flower Power* n'aura vécu qu'un temps.

Le 6 avril 1971, Igor Stravinski meurt à New York. Le 6 juillet, c'est le tour du trompettiste Louis Armstrong puis le 9 avril 1973, celui de Pablo Picasso. Une page se tourne avec la disparition de ces géants qui ont régné sur une bonne partie du xx^e siècle, qui s'apprête à aborder son dernier quart. Autre symbole d'importance: le 26 octobre 1971, la Chine populaire rentre à l'ONU. À la stupéfaction du monde, Nixon fait le déplacement pour rencontrer Mao le 21 février 1972, une visite préparée par Henry Kissinger et Zhou Enlai. C'est l'une de ses dernières actions d'éclat en tant que président. Au sommet de son pouvoir, Nixon vacille en juin 1972, alors que débute le scandale du Watergate, révélé au grand jour par Carl Bernstein et Bob Woodward du Washington Post, qui enquêtent sur l'espionnage politique du parti démocrate par la Maison Blanche. L'affaire débouche le 9 août 1974 sur la démission du président, menacé d'une procédure d'*impeachment*.

Le 6 octobre 1973 débute une nouvelle guerre entre Israël et une ligue de pays arabes conduite par l'Égypte (dirigée depuis 1970 par Sadate) et la Syrie. Depuis la création d'Israël en 1948, trois

conflits ont déjà enflammé le Moyen-Orient : la Guerre de Palestine (1947-1949), la Guerre de Suez (1956) et la Guerre des Six jours (1967). Chacun d'entre eux a eu des répercussions en Occident. Cependant, aucun ne secouera autant le monde que cette courte Guerre du Kippour, qui marque l'arrêt des Trente Glorieuses. Le 22 octobre, malgré leur supériorité, les forces égyptiennes ont été dépassées par la puissance tactique des armées israéliennes et sont contraintes de signer un armistice. Le 17 octobre, Fayçal d'Arabie et l'OPAEP (l'Organisation des pays arabes exportateurs de pétrole) annoncent une réduction de 5 % par mois de la production pétrolière tant qu'Israël n'évacue pas les territoires occupés. Le 22 octobre, ils décident d'un embargo sur le pétrole pour les États-Unis et les Pays-Bas qui ont soutenu sans condition Israël, puis entre octobre et janvier 1974, le prix du baril est quadruplé. C'en est fini du plein-emploi en Occident, le chômage explose (440 000 sans-emploi en France).

De nombreuses œuvres d'art marquent ce changement en profondeur. Après les couleurs crues et la séduction plastique du pop art de Warhol ou de Lichtenstein, l'arte povera (« art pauvre ») de Mario Merz, Michelangelo Pistoletto ou Giuseppe Penone naît en Italie en 1967. Art écologique revendiquant l'utilisation de matériaux simples, de récupération, d'éléments naturels et de techniques rudimentaires, il correspond parfaitement à ces temps nouveaux. Quelques films très amers et surtout très durs marquent cette désillusion, comme *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri (1973) ou *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini, juste avant son assassinat sauvage le 1^{er} novembre 1975. Dès 1970, John Lennon affirme : « *The dream is over.* »¹

1. « God » (John Lennon/Plastic Ono Band), une chanson énumérant dès 1970 la liste des noms et des mots auxquels il ne croit plus ou auxquels il n'a jamais cru (la magie, le I-Ching, la Bible, le tarot, Hitler, Jésus Christ, Kennedy, Bouddha, Mantra, Gita, Yoga, les rois, Elvis, Bob Dylan – sous le nom Zimmerman et les Beatles).



BERND ALOIS ZIMMERMANN

Die Soldaten

1963, 1965

Peut-on encore créer des œuvres d'art après Auschwitz? C'est la question que se posait Theodor W. Adorno en 1955¹. Pour Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), la question reste entière et la réponse qu'il apporte avec *Die Soldaten*, opéra visionnaire du xx^e siècle au pessimisme glacial, est tout autre.

À l'évidence, les années de guerre ont profondément bouleversé le compositeur. Né en 1918, soit une dizaine d'années avant la « génération Darmstadt », il est enrôlé comme soldat de la Wehrmacht entre 1940 et 1942. Il compose en secret durant ce temps, alors qu'il participe tour à tour aux combats en Pologne, en France (où il achète clandestinement des partitions de Stravinski et de Milhaud), puis en Russie, avant d'être réformé pour maladies chroniques. Il écrit ensuite de la musique fonctionnelle pour la radio et le cinéma. Après-guerre, il fréquente les cours d'été de Darmstadt et y suit notamment les enseignements de Wolfgang Fortner et de René Leibowitz qui l'initient au sérialisme. Mais il conserve son style initial, usant de formes anciennes comme la sonate ou la fugue et fusionnant volontiers des chansons, des danses populaires ou des standards de jazz avec le dodécaphonisme. Ces réminiscences stylistiques, rappelant l'écriture de Stravinski, Hindemith, voire Schoenberg, dont il se sent proche, le font mal considérer des jeunes compositeurs adeptes de la table rase (Stockhausen, Nono, Boulez²). Zimmermann va cependant développer pendant les

1. « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » (Theodor W. Adorno, *Prismes: Critique de la culture et société*, 1955, trad. franç. 1986, Paris, Payot, rééd. 2003, p. 16).

2. « Schoenberg est mort », osait Boulez en 1951.

années soixante cette « technique de composition pluraliste » jusqu'à la maîtrise parfaite. Il est nommé maître de conférence à l'Université de Cologne (1950-52) et professeur de composition à l'École supérieure de musique (de 1957 à sa mort).

S'inspirant librement de la pièce de Jakob Michael Reinhold Lenz (1776), auteur du *Sturm und Drang*¹, ainsi que de son profond attrait pour les textes fondateurs philosophiques et théologiques dont le *Livre de l'Ecclésiaste*, Zimmermann écrit *Die Soldaten* en deux temps. Il commence intensément l'écriture de 1958 à 1960 (actes 1, 2 et début de l'acte 3), mais il l'interrompt brusquement après le refus du directeur de l'Opéra de Cologne, Wolfgang Sawallisch, de monter l'œuvre dans sa première mouture, car ce dernier juge la partition injouable. En mai 1963, à l'invitation de la WDR², il fait interpréter des extraits déjà écrits de l'opéra en concert. Il s'agit de la première étape de création, la *Symphonie vocale* « *Les Soldats* ». Elle est composée du prélude orchestral, écrit à cette occasion, suivi des troisième et cinquième scènes du premier acte et de la deuxième scène du second acte. L'immense succès de ce concert est le point de départ de la dernière étape de composition, poursuivie de 1963 à 1965 à l'invitation du nouveau directeur de l'Opéra de Cologne, Arno Assmann³. Seul ouvrage lyrique de Zimmermann, cet opéra semble réaliser le rêve d'art total de Wagner (*Gesamtkunstwerk*) en usant de tous les moyens possibles: musique orchestrale, musique de chambre,

1. « Tempête et passion », premier romantisme littéraire allemand dans les années 1770. Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) a beaucoup voyagé. Souffrant de graves troubles psychiques, il meurt dans la rue à l'âge de quarante et un ans à Moscou, probablement d'une crise éthylique.

2. Westdeutscher Rundfunk (Radio Ouest Allemande, basée à Cologne, et haut lieu de la musique contemporaine).

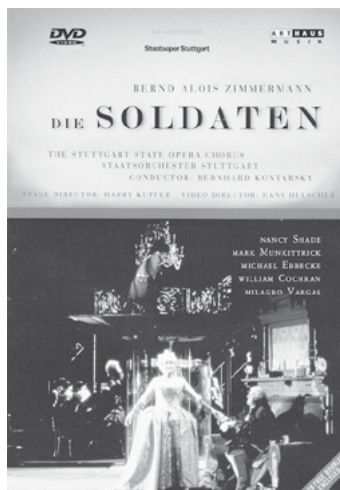
3. Pour une histoire détaillée de la genèse de l'opéra, on se référera au passionnant et incontournable ouvrage de Laurence Helleu, *Les Soldats de Zimmermann. Une approche scénique*, Paris, MF, 2010, ainsi qu'à Philippe Albèra, « *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann » in *Le Son et le Sens: Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, pp. 445-468. Cet article présente en outre une analyse très intéressante de l'opéra.

électroacoustique, chant, théâtre parlé, pantomime, danse, collage, citation musicale, architecture, sculpture, peinture, photographie, vidéo etc.

Le compositeur, tout en respectant le texte initial, a resserré considérablement la pièce de Lenz en supprimant des personnages et des actions secondaires. Il a rajouté quatre poèmes de l'auteur, le texte du *Pater Noster* et rendu l'histoire plus dramatique en intégrant la certitude du viol de Marie, l'épisode final de son père qui ne la reconnaît plus et la fin cataclysmique en vidéo. Surtout,

il a revu entièrement la narration de la pièce pour lui appliquer sa vision sphérique du temps (*Kugelgestalt der Zeit*), inspirée notamment par ses lectures de James Joyce et d'Ezra Pound : « Mon opéra ne raconte pas une histoire, il exprime une situation dont l'origine se trouve dans le futur qui menace le passé. » Toutes les actions, passées, présentes et futures, se déroulent sur une même grande scène horizontale, parfois en simultané. Cependant, le récit et surtout le message restent parfaitement clairs pour le public.

À Lille, Marie est une jeune demoiselle de bonne famille que son père, le marchand Wesener, veut préserver à tout prix des dangers du monde extérieur. Mais sa réputation va être ruinée. Rêvant d'ascension sociale, elle va fréquenter les séduisants officiers français. Ces derniers se jouent des jeunes filles, ils leur promettent tout en se gardant bien de leur offrir le mariage. Marie passe de l'un à l'autre et devient inexorablement leur putain dans une lente descente aux enfers. Son ex-fiancé, le drapier Stolzius, qu'elle a éconduit au début du récit pour le baron Desportes, s'engage dans l'armée. Il empoisonne l'officier avec sa soupe après avoir appris qu'il a livré Marie à son ordonnance, puis il la boit à son tour.



dir: Bernhard Kontarsky, Nancy Shade, Mark Munkittrick, Michael Ebbecke, William Cochran, Milagro Vargas, The Stuttgart State Opera Chorus, Staatsorchester Stuttgart (Arthaus Music, 2002, enregistrement 1989), DVD

Dans la rue, Wesener ne reconnaît plus sa fille mendicante qui lui demande la charité. L'opéra finit dans le chaos filmé des images et des sons de la guerre et dans une explosion atomique qui anéantit le monde, « théâtre d'une guerre qui ne veut pas finir »¹.

Dans un opéra impressionnant par sa débauche de moyens, le compositeur utilise avec une grande maîtrise absolument toutes les techniques d'écriture de son temps. Il adopte un sérialisme strict, notamment sur l'ensemble des mélodies vocales dodécaphoniques, très éprouvantes pour chacun des rôles chantés, depuis les lignes vertigineuses du ténor Desportes, la basse inquiète de Wesener, l'inquiétude et le désenchantement de la voix d'alto de sa vieille mère, les interventions torturées du baryton Stolzius jusqu'à la virtuosité saisissante des lignes de la soprano Marie. Chacun des quatorze rôles nécessite des solistes aguerris maîtrisant des techniques de chant très variées, présentant l'étendue des possibilités vocales ouvertes au xx^e siècle: murmure, voix parlée, *Sprechgesang*², chant lyrique, cri. La masse orchestrale est considérable, plus de cent musiciens sont requis! Précédant les quatre actes, le prélude très martial et effrayant qui donne le ton sur un ostinato rythmique implacable est remarquable à cet égard. Zimmermann favorise les pupitres des cuivres, des bois et des percussions, insufflant une texture très particulière à son écriture tout au long de l'opéra. La guitare, les deux harpes, le glockenspiel, le célesta, le xylophone, le vibraphone, le marimba, le clavecin et le piano rajoutent des touches cristallines et percussives à l'ensemble. Un orgue surgit parfois de manière spectaculaire dans certains passages. Trois ensembles de percussions sont placés en coulisse. Mais Zimmermann ménage aussi des moments d'écriture chambriste, plus resserrés, comme lorsqu'il fait entendre dans l'acte 2 un orchestre de jazz (batterie, guitare électrique et contrebasse amplifiée) qui accompagne sur scène la danse érotique qu'une Andalouse exécute pour les soldats dans un café. Le compositeur use de structurations classiques malgré l'ultra-

1. Laurence Helleu, *op. cit.*, p. 172.

2. « Parlé-chanté ».