

Modernité et postmodernisme selon Giacomo Manzoni¹

Aussi, l'« accord fondamental » ne couche-t-il jamais ses auditeurs de manière plus forte ni plus belle que lorsqu'il introduit pour la première fois dans le monde le son harmonisateur, jamais de manière plus irritante ni plus stridente que lorsqu'il continue encore à être entendu dans un monde dont il ne peut plus mener les sons – ni la pensée – à l'harmonie.

Hannah Arendt, *La Crise de la culture*

En 1983, Umberto Eco remarquait à juste titre que le mot postmodernisme est un terme « bon à tout faire »². Force est de constater, par exemple, que l'« incrédulité à l'égard des métarécits »³ qui caractérisait le postmodernisme d'antan a laissé sa place aujourd'hui à une certaine « crédulité à l'égard des récits », si l'on croit à la conviction inébranlable qu'affichent dans leurs déclarations certains critiques de la modernité⁴. En dépit de ce flou terminologique, depuis plus de trente ans, le débat autour du modernisme et du postmodernisme a divisé philosophes, artistes et critiques en deux positions apparemment inconciliables.

Sans vouloir résoudre ce problème sémantique, mais sans s'y limiter, nous souhaitons illustrer le point de vue d'un compositeur italien sur ce débat. Giacomo Manzoni, né à Milan en 1932, a été le traducteur des principaux écrits d'Adorno et de Schoenberg, professeur de composition au Conservatoire de Milan et de Bologne, et critique musicale du journal de gauche *L'Unità*, mais il est surtout connu pour son activité prolifique de compositeur. En plus

¹ Manzoni utilise le terme « modernité », et non pas « modernisme », pour décrire la conception de l'art qui s'oppose au postmodernisme. Le compositeur considère que la modernité est une catégorie métahistorique : c'est pourquoi Monteverdi est déjà pour lui un compositeur moderne.

² ECO (Umberto), « Apostille au *Nom de la rose* » (1983), traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 2012, p. 601.

³ LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

⁴ Voir à ce sujet les propos du pianiste et compositeur Jérôme Ducros, parus dans le numéro 129 de la revue *Commentaires* et dans *Liberation* le 16 avril 2010. Ducros s'exprime par de fausses dichotomies visant à critiquer sa propre idée de modernité : « Il faut être contemporain, me direz-vous ? Les deux sens contradictoires du terme “contemporain” le rendent irrecevable. L'un est éternel : “être de son temps”, on le sera toujours dans dix siècles ; l'autre, fugitif : l'art “contemporain” est un courant artistique par nature destiné à tirer un jour sa révérence » ; « Le *summum* du moderne ayant été atteint, écrire après, quoiqu'il arrive, c'est “revenir”. Comment s'étonner dès lors que l'on plaide pour une remise en cause radicale des dogmes vingtiémistes plutôt que pour leur perpétuation sous une forme édulcorée ? » ; « S'opposer à du tonal, on voit en gros en quoi cela consiste : écrire atonal ».

de quarante ans de carrière, Manzoni a abordé des genres musicaux différents : de la musique pour solistes (*Percorso H* pour flûte, 1987) à la musique pour orchestre (« *Insieme* », 1967), du théâtre musical (*Doktor Faustus*, 1988) à la musique de film (*Malina*, 1990) et à la musique électronique (*6 Canti dal Kokin shū*, 2006).

Dans ses écrits, traduits en français et annotés par Laurent Feneyrou⁵, Manzoni s'exprime à propos de la musique postmoderne, représentée selon lui par des compositeurs du XX^e siècle qui utilisent des langages musicaux appartenant à des époques plus anciennes – et ce dans le seul but de rencontrer les goûts de son public –, et sur la musique moderne, qui se définit par sa recherche du nouveau du point de vue expressif et par son engagement dans des problématiques sociales. Sur la base de son analyse, nous nous attacherons à remettre en question l'idée de modernité destructrice véhiculée par certains critiques, ainsi que l'apanage postmoderne du poly-stylisme.

Selon Manzoni, la musique postmoderne s'inscrit dans le cadre de la société de consommation, responsable de l'anesthésie des capacités intellectives et de l'esprit critique de l'individu : « Si nous regardons à l'intérieur même du social dans lequel nous sommes immergés, nous nous apercevons que tout semble converger vers la négation d'une pensée qui dépasserait la plus simple exigence de consommation »⁶. À l'instar d'Adorno, Manzoni considère qu'une telle société vise à faire de l'œuvre musicale un objet de consommation semblable à tous les autres. Créée selon des procédés bien rodés et continuellement reproductibles, qu'Adorno appelle des « boîtes vides que l'on bourre de matière »⁷, cette musique a pour but de satisfaire les besoins gastronomiques de son public, aidé par une publicité martelée et par le marketing. Dans son introduction aux *Dissonances* d'Adorno, Manzoni affirme alors que le produit de consommation, y compris la musique, « cherche à se vendre avec les moyens habituels de la propagande, en imposant au public, avec les mêmes méthodes, une chansonnette, un dentifrice ou une boisson »⁸. Mais les mécanismes de la société de consommation, par le biais de l'industrie culturelle, ont pénétré également la dimension poétique et esthétique de la musique : le compositeur devient un artisan spécialisé uniquement dans son domaine, reproduisant des recettes toutes faites en fonction de son

⁵ MANZONI (Giacomo), *Écrits*, textes traduits, réunis et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Basalte, 2006.

⁶ MANZONI (Giacomo), « Contre une "esthétique" de la musique aujourd'hui » (1995), *Écrits, op. cit.*, p. 243.

⁷ MANZONI (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 2009, p. 36.

⁸ MANZONI (Giacomo), « Préface aux *Dissonances* » (1959), *Écrits, op. cit.*, p. 188.

public ; l'auditeur se contente d'une écoute passive, fonctionnelle, satisfaisant un plaisir purement psychologique (ce qu'Adorno appelle l'« auditeur de divertissement »⁹, dont l'acte d'écoute ressemble à l'acte de fumer). Manzoni conclut alors que « la société de consommation a d'autres finalités, sinon des finalités opposées à celles des “produits” d'art »¹⁰.

S'appuyant sur cette analyse sociologique, le compositeur croit que la musique postmoderne utilise de manière systématique des langages musicaux d'autres époques afin de rencontrer plus facilement le succès auprès de son public. Dans le sillage de la conférence « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui »¹¹, donnée à Darmstadt par Luigi Nono, le compositeur critique alors tous les « retours en arrière » qui ne sont pas médiatisés par une conscience historique et par un ancrage dans le présent. La « génération de 1880 » en Italie, Chostakovitch, le Stravinsky néoclassique et, « à un niveau très inférieur », les postpucciniens à la Menotti, les « folkloristes » à la Copland, les « néomédiévalistes » à la Orff se caractérisent tous, selon le compositeur, par une approche régressive du matériau musical, témoignant déjà de la mode postmoderne¹². Manzoni s'oppose notamment aux partisans de la musique tonale, dont les prétentions relèvent selon lui d'un anachronisme musical, culturel et politique :

Le dépassement de la tonalité a été le dépassement de toute une conception de la civilisation et de la culture, il a été une ouverture, peut-être inconsciente, à la réalité vivante de nombreuses civilisations non européennes qui ont mis en accusation cette Europe, laquelle, tout au long des siècles, a voulu imposer par la force sa propre culture, sa propre religion, son propre mode de vie et sa propre « civilisation ». Quand Debussy introduisit dans sa musique des saveurs harmoniques nouvelles, dont les caractéristiques étaient étrangères à celles de la tradition de la musique européenne savante, il ne fit pas de l'exotisme à bon marché [...] : sa musique témoigne plutôt de l'écroulement d'une hégémonie culturelle, voire de son incapacité à résoudre de manière adéquate les problèmes posés par l'impérialisme¹³.

Contraire à toute tendance restauratrice, Manzoni revendique la nécessité de s'adresser aux hommes de son temps « avec un langage qui ne soit pas celui d'autrefois »¹⁴, au risque de tomber dans des académismes stériles.

⁹ ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ MANZONI (Giacomo), « Où va la musique moderne ? » (1968), *Écrits*, *op. cit.*, p. 297.

¹¹ NONO (Luigi), « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » (1959), *Écrits*, textes traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1993, p. 158-165.

¹² Voir MANZONI (Giacomo), « Retour du refoulé, le langage de la musique comme expression des sentiments ? » (2000), in *Écrits*, *op. cit.*, p. 522.

¹³ MANZONI (Giacomo), « Le “maître fidèle” et la nouvelle manière d'écouter la musique » (1968), *Écrits*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴ *Id.*

Le compositeur critique également l'appel aux sentiments voulu par la musique postmoderne. Selon Manzoni, dans la musique postmoderne « le “sentiment” se réduit à la banalité, à l'écriture d'une musique composée sur mesure pour l'auditeur, afin de ne pas le contraindre à trop engager ses capacités intellectuelles [...], et pour qu'il continue à renflouer les caisses des auteurs à la mode »¹⁵. Le compositeur met alors en cause les institutions. Les conservatoires, par exemple, dispenseraient un enseignement trop arriéré, ne permettant pas de former de nouvelles générations de compositeurs, ni des interprètes à la hauteur de la musique expérimentale. À ce propos, Manzoni précise que des compositeurs comme Berio et Maderna ont suivi leur véritable formation « hors de la misère des conservatoires »¹⁶. Quant à l'école, elle serait également responsable du retard culturel par rapport aux avancées musicales, n'ayant pas fourni aux plus jeunes les outils pour aborder la musique de notre temps dans toute sa complexité. À l'intérieur de ce système, les compositeurs postmodernes feraient partie d'une idéologie non déclarée qu'il définit comme « jdanovisme sur le retour », car ces compositeurs suivent les lois du marché et la logique du profit de même que « nombre de médiocres compositeurs soviétiques s'inclinaient devant Jdanov et devant ses laquais »¹⁷.

Si le postmodernisme fait l'objet de la *pars destruens* de la pensée du compositeur, ses écrits proposent également une vision positive de la modernité. Mais il ne s'agit pas pour autant de dicter des règles esthétiques ou des principes immuables bons pour tous les compositeurs, comme ce passage le témoigne :

L'évolution de la musique a produit une accumulation immense, un patrimoine de données matérielles et d'expériences que nous pouvons désormais comparer au concept d'univers [...]. À un certain moment de son évolution, cet univers a fait comprendre à l'homme-compositeur qu'il n'existe pas de système ou de lois données, ni de nature ni d'évolution, mais que c'est à lui de chercher ou de créer ses lois à l'intérieur de ce magma sonore potentiel désormais à sa disposition : non pas pour qu'il mélange à son bon gré et selon son bon plaisir le grégorien au rock, ou Ligeti à Machaut [...], mais parce qu'il s'est rendu compte qu'il y a une infinité de solutions musicales, au-delà de toutes les normes établies par d'autres hommes-compositeurs. Le compositeur crée donc ses propres normes, lois et structures, qui peuvent aussi varier

¹⁵ *Ibid.*, p. 526.

¹⁶ MANZONI (Giacomo), « Sur quelques difficultés, d'enseigner la composition aujourd'hui » (1983), *Écrits, op. cit.*, p. 452.

¹⁷ *Id.*

d'une pièce à l'autre : sa « modernité » est non-linéarité, fluctuation, libre invention de structures qu'à leur tour se dissolvent¹⁸.

Manzoni expose ici une conception de la modernité qui renoue le contact avec les apports de la science. Le compositeur se base notamment sur les études du prix Nobel de chimie Ilya Prigogine, qui a décrit d'un point de vue scientifique le fonctionnement des structures dissipatives. Prigogine démontre d'une part que la physique classique a échoué dans sa tentative de définir des lois universelles et intemporelles, d'autre part que les processus irréversibles qui caractérisent le vivant ne peuvent pas faire abstraction du concept de flèche du temps¹⁹ ; de manière analogue, Manzoni critique la prétendue universalité du système tonal, ainsi que la conception atemporelle du postmodernisme. Il y a alors une dimension de continuelle découverte du nouveau tant dans l'acte compositionnel que dans les processus analysés par la science : le compositeur, libre dans ses choix, « se trouve exclusivement face à lui-même, à la richesse et aussi à la solitude de son propre être musicien »²⁰.

Manzoni oppose cette liberté, imaginée comme un espace sphérique, ou bien comme un océan dans lequel on peut prendre n'importe quelle direction – « l'océan du son »²¹ –, à l'évolution rectiligne du langage tonal, destinée depuis toujours à avoir une fin. Dans *La Dialectique de la raison*, Adorno montre que le principe de l'*Aufklärung*, qui a caractérisé la société occidentale depuis Xénophane, est parvenu à son autodestruction avec les totalitarismes du XX^e siècle. Manzoni reconnaît aussi dans l'évolution du langage musical, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'école de Darmstadt, une manifestation du principe de rationalisation, mais le considère comme une étape « intéressante et utile »²² : après ce cycle, la musique a pu selon lui s'émanciper et emprunter d'autres chemins. Cependant, persuadé du fait que la musique ne peut pas se réduire au solipsisme, ni à un pur jeu abstrait de son, Manzoni se détache du pessimisme adornien quant à l'avenir de l'art et revendique le pouvoir

¹⁸ MANZONI (Giacomo), « Il significato essenziale de la modernità » (1991), *Tradizione e Utopia*, Milan, Feltrinelli, 1994, p. 147-148.

¹⁹ Voir PRIGOGINE (Ilya) et STENGERS (Isabelle), *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1979 ; et PRIGOGINE (Ilya) et STENGERS (Isabelle), *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Flammarion, 1992. Dans l'article « La capture du temps » (MANZONI (Giacomo), *Écrits, op. cit.*, p. 505-515), Manzoni cite un texte de Prigogine non traduit en français : PRIGOGINE (Ilya), *La nascita del tempo*, Milan Bompiani, 1988. Laurent Feneyrou précise que « Manzoni introduit ici le nom d'Ilya Prigogine, car la musique, comme la science, obéit à des lois rigoureuses. Si le compositeur se mesure à la situation chaotique, informe, du matériau, au sein duquel il doit introduire ordre et cohérence, et si la musique, art fortement structuré, nécessite une logique interne organisant la coexistence d'événements sonores, Prigogine nous apprend que cette logique ne coïncide cependant jamais avec le règne de la certitude » (dans MANZONI (Giacomo), *Écrits, op. cit.*, p. 515).

²⁰ MANZONI (Giacomo), « Contre une "esthétique" de la musique aujourd'hui » (1995), *Écrits, op. cit.*, p. 242.

²¹ Voir MANZONI (Giacomo), « L'oceano del suono » (1985), *Scritti*, Florence, La Nuova Italia, 1991, p. 83-84.

²² MANZONI (Giacomo), « Schoenberg avant l'ordre » (1997), *Écrits, op. cit.*, p. 105.

de communication de la musique, capable de mettre en évidence les contradictions de la société.

Selon l'enseignement politique de Gramsci, le compositeur souligne alors l'importance d'instaurer un dialogue avec les masses et voit dans la musique, langage universel par excellence, un moyen de libération de la société aliénée. « Il y a engagement [...] – affirme Manzoni – partout où l'on exige la conquête d'un autre monde que celui qui est, partout où l'on dénonce la situation de l'homme opprimé par la société privée de liberté »²³. Cela ne signifie pas que la musique doit être un instrument de lutte politique ou devenir propagande : de fait, l'engagement n'est pas l'expression d'une pensée politique. Être un compositeur engagé signifie alors avoir une posture critique face au monde et « avoir la certitude que le langage musical doit être [...] véhicule d'expression des oppositions profondes, des luttes et des espérances de la société ». Le compositeur moderne doit donc allier « une continuelle et inflexible recherche des nouvelles possibilités du matériau » à « une vision large des problèmes de l'humanité d'aujourd'hui dans son ensemble, ce qui se vérifie [...] à l'intérieur même du développement du matériau »²⁴. Ces deux aspects ne sont pas disjoints dans la réflexion de Manzoni : le compositeur est conscient que toute modification du langage musical a des répercussions sociales et culturelles. Comme l'affirmait Gramsci dans les *Cahiers de prison*, « chaque fois qu'affleure, d'une façon ou d'une autre, la question de la langue, cela signifie qu'une série d'autres problèmes est en train de s'imposer : la formation et l'élargissement de la classe dirigeante, la nécessité d'établir des rapports plus intimes et plus sûrs entre les groupes dirigeants et la masse populaire-nationale, c'est-à-dire de réorganiser l'hégémonie culturelle »²⁵. Dès lors, la recherche du nouveau dans le domaine du langage musical est indissociable de la volonté de questionner la société et d'assumer une posture critique vis-à-vis du présent.

À la lumière de ces considérations, le point de vue d'Umberto Eco, selon lequel la modernité serait un mouvement purement destructeur (« l'avant-garde détruit le passé, elle le défigure »²⁶), qui aurait trouvé sa fin dans le silence de Cage ou dans la toile lacérée de Lucio Fontana, nous semble très réducteur. Manzoni, lui, ne cesse pas de voir dans la modernité le

²³ MANZONI (Giacomo), « Problèmes du nouveau théâtre musical » (1966), *Écrits, op. cit.*, p. 374.

²⁴ MANZONI (Giacomo), « Où va la musique moderne » (1968), *Écrits, op. cit.*, p. 292.

²⁵ GRAMSCI (Antonio), *Cahiers de prison*, traduit de l'italien par Paolo Fulchignoni, Gérard Granel et Nino Negri, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1978, vol. XI, cahier 29 § 3, p. 369.

²⁶ ECO (Umberto), « Apostille au *Nom de la rose* », *op. cit.*, p. 601-602.

chemin de la création et la source du nouveau. Monteverdi, Beethoven, Wagner, Varèse, Ives : autant de compositeurs qui, pour Manzoni, ont su explorer de nouvelles voies dans le respect de leurs prédécesseurs. Loin de vouloir briser tous les liens avec la tradition, son œuvre montre aussi un dialogue continu avec l'héritage du passé, sans pour autant annuler la distance historique qui les sépare. Dans une de ses œuvres pour le théâtre, *Doktor Faustus. Scène du roman de Thomas Mann* (1988), le compositeur utilise par exemple des procédés musicaux très anciens : l'*organum*, le *soggetto cavato*, les effets d'écho... Mais au lieu de constituer un système clos, ces expédients visent à structurer de manière dialectique un matériau musical en continuelle évolution. Tel un « regard rétrospectif orienté vers le futur »²⁷, les réminiscences musicales que le compositeur utilise gardent des liens avec la tradition mais n'ont pas un but restaurateur. Le compositeur se situe alors dans la « brèche entre le passé et le futur »²⁸ – une brèche musicale, culturelle et politique –, à l'origine de toute pensée.

Dans cette perspective, la pluralité de styles, qui se concrétise au niveau musical par l'utilisation de la citation et du collage, ne peut plus être considéré comme l'apanage de l'art postmoderne. Manzoni emploie ces deux procédés dans son œuvre à plusieurs reprises : dans *Atomtod* (1964), action scénique sur les risques d'une guerre atomique, l'évocation d'un chant grégorien, de l'opéra du XVIII^e siècle et du jazz, coexiste avec une écriture rigoureuse issue de l'école de Darmstadt. Mais plus qu'un clin d'œil à l'« auditeur de culture »²⁹ dont parle Adorno, ces réminiscences mettent en évidence les contradictions présentes dans le matériau musical pour faire naître chez l'auditeur une réflexion sur ses implications sociales et culturelles. Dans la musique postmoderne, au contraire, la pluralité de styles devient un moyen pour fétichiser la tradition et pour esquiver la recherche du nouveau sous prétexte que tout a été déjà dit. Le titre d'un des ouvrages de Manzoni – *Tradition et Utopie*³⁰ – nous semble à ce propos fortement emblématique : il s'agit ici non d'une utopie dans son sens étymologique de non-lieu, mais d'une réflexion sur le présent, dans sa dimension musicale et sociale, en tant que génératrice de renouvellement. Contraire au défaitisme adornien mais aussi aux *revivals* postmodernes, Manzoni restitue au compositeur un rôle de premier plan à l'intérieur de la société. La modernité devient un moment privilégié de communication, de

²⁷ STOJANOVA (Ivanka), « Giacomo Manzoni : une rétrospection vers le futur », *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Milan, Ricordi, 1992, p. 36.

²⁸ ARENDT (Hannah), *La Crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972, p. 24.

²⁹ ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 19.

³⁰ MANZONI (Giacomo), *Tradizione e utopia*, Milan, Feltrinelli, 1994.

critique, d'ouverture au nouveau. C'est exactement à ce moment que le travail du compositeur se fait pour Manzoni « non pas *utile*, mais *nécessaire* »³¹.

Pietro Milli

Bibliographie :

- ADORNO (Theodor W.), *Dissonanze*, introduction de Giacomo Manzoni, Milan, Feltrinelli, 1959.
- ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 2009 (1962).
- ARENDT (Hannah), *La Crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972.
- ECO (Umberto), « Apostille au *Nom de la rose* » (1983), *Le Nom de la rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2012.
- GRAMSCI (Antonio), *Cahiers de prison*, traduit de l'italien par Paolo Fulchignoni, Gérard Granel et Nino Negri, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1978.
- LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MANZONI (Giacomo), *Écrits*, textes réunis, traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Basalte, 2006.
- NONO (Luigi), *Écrits*, textes traduits et annotés par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1993.
- PRIGOGINE (Ilya) et STENGERS (Isabelle), *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1979.
- PRIGOGINE (Ilya) et STENGERS (Isabelle), *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Flammarion, 1992 (1988).
- STOÏANOVA (Ivanka), « Giacomo Manzoni : une rétrospection vers le futur », *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Milan, Ricordi, 1992.

³¹ MANZONI (Giacomo), « Le compositeur et le public » (1990), *Écrits*, op. cit., p. 485.