L'œuvre d'art est violence – La violence n'est pas une œuvre d'art

Karlheinz Stockhausen et les attentats du 11 septembre

Beat FÖLLMI

Université de Strasbourg UR 4378, CREAA

Résumé : Comme l'a démontré Gérard Pirlot, la violence est inhérente à l'acte artistique et à l'œuvre d'art qui en résulte. L'histoire de la musique en Occident est, pour une bonne partie, une manifestation de cette violence/"biolence", par exemple à travers l'expérience de la dissonance et de son émancipation. Pourtant la consubstantialité existant entre œuvre d'art et violence ne pourra pas mener à un "mal-entendu" : que la violence elle-même serait l'œuvre d'art. C'est exactement ce qui s'est produit dans une interview que le compositeur Karlheinz Stockhausen a donnée en 2001, cinq jours après les attentats contre les tours jumelles à New York. En dépit du lynchage médiatique qui a suivi immédiatement ses propos, Stockhausen n'a pas dédaigné la mémoire des victimes. Le compositeur était plutôt fasciné par la radicalité inconditionnelle des actes terroristes qu'il compare à ses propres œuvres musicales, susceptibles de transformer les auditeurs. À cet égard, les attentats du 11 septembre étaient pour lui « l'œuvre d'art la plus grande qui puisse exister dans le cosmos entier ». Il commet ainsi une confusion fondamentale : les victimes assassinées par les terroristes n'étaient pas le "public" que l'"œuvre d'art" viserait à transformer, mais les terroristes utilisent abjectement les êtres humains comme "matériau" de leurs abominables crimes. En dépit de leur perfection ("esthétique" et technologique) et de leur impact médiatique, ces actes ne seront jamais une œuvre d'art mais resteront un crime tout court.

Mots-clés : musique-Karlheinz Stockhausen-attentats 11 septembre 2001

Abstract: As Gérard Pirlot has shown, violence is inherent in the artistic act and as well as in the oeuvre which results from it. The history of music in the Western culture is, for the most part, a manifestation of this violence/"biolence", for example through the experience of dissonance and its emancipation. But the consubstantiality that exists between works of art and violence must not lead to a "misunderstanding" that violence itself is the work of art. Yet, this is exactly what happened in an interview that composer Karlheinz Stockhausen gave in 2001, five days after the attacks on the Twin Towers in New York. Despite the media lynch mob that immediately followed his remarks, Stockhausen was not at all disdainful of the memory of the victims. Rather, the composer was fascinated by the unconditional radicalism of terrorist acts, which he likened to his own musical works, capable of transforming listeners. In this respect, the September 11 attacks were for him "the greatest work of art that could exist in the entire cosmos". He thus makes a fundamental confusion: the victims murdered by the terrorists were not the "audience" that the "work of art" was intended to transform, but the terrorists abjectly used human beings as "material" for their abominable crimes. Despite their perfection ("aesthetic" and technological) and their media impact, these acts will never be a work of art, but will remain a crime pure and simple.

Keywords: music-Karlheinz Stockhausen- attacks 11 september 2001

De nombreuses caricatures montrent la musique de l'avenir de Richard Wagner comme une machinerie infernale où se mêlent instruments de musique et armes de guerre (canons, fusils…) : la masse sonore impressionnante qui sort des cuivres est visuellement associée aux obus qui jaillissent des canons ; des bonhommes, juste sortis des chinoiseries, maltraitent avec leurs archets-scies des gigantesques contrebasses comme s'ils infligeaient aux êtres humains les supplices les plus cruels. Une autre caricature célèbre montre le maître de Bayreuth qui, à l'aide d'un poinçon en forme de note musicale, perce une énorme oreille dont jaillit abondamment le sang. Dans une caricature de 1876, Wagner scie les oreilles des journalistes qui assistent à une représentation à Bayreuth, alors que le commentaire associe la violence de la musique wagnérienne au massacre des chrétiens bulgares commis par les Ottomans à Batak, dans les Rhodopes, la même année.

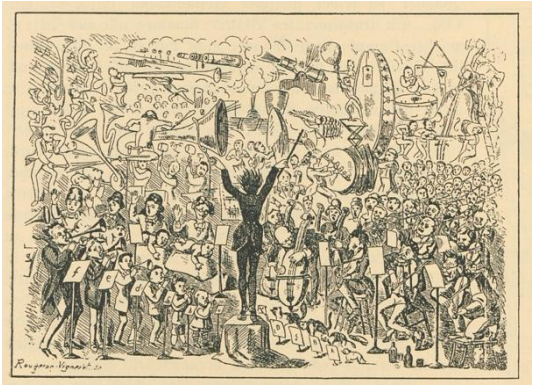


Fig. 1 : « La musique de l'avenir de Richard Wagner », feuille volante, Suisse, vers 1869, reproduit in : Storck (1910 : 413).

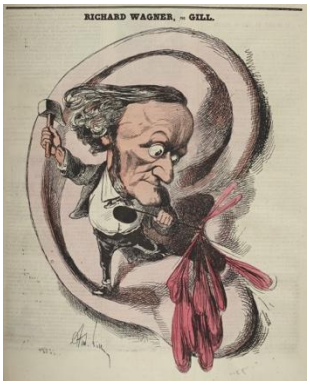


Fig. 2 : « Richard Wagner », caricature d'André Gill publiée dans *L'Eclipse*, avril 1869.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

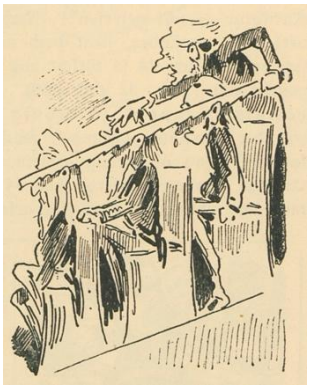


Fig. 3 : « Schrumschrum ! Les reporters en Bulgarie n'auraient rien à envier à leurs collègues à Bayreuth », caricature publiée dans : *Die Bombe*, vol. VI, n° 35, 1876.

Si ces représentations restent dans le domaine de la caricature, la musique nouvelle du début du XX^{e} siècle déclenche une véritable violence[1]. Le *Watschenkonzert* (concert des gifles), qui a eu lieu le 31 mars 1913 à Vienne avec un programme contenant, entre autres, des œuvres atonales des compositeurs de la Seconde école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern), en est emblématique. Les *Altenberg Lieder* d'Alban Berg provoquent un tumulte inouï : le bruit et les sifflements du public font interrompre la musique. Des auditeurs scandalisés démolissent le mobilier, d'autres grimpent sur les fauteuils pour s'attaquer à leurs adversaires, certains investissent même la scène où ils tentent de gifler Schönberg qui, pour sa part, menace les trublions de les faire jeter dehors par les forces d'ordre. La police évacue finalement la salle, des suites juridiques auront lieu[2]. Cette fois-ci la violence de l'œuvre d'art n'est plus symbolique. La musique est ici vécue comme une violence exercée sur les auditeurs qui, à leur tour, réagissent violemment contre leurs agresseurs, en premier lieu contre Schönberg, l'instigateur du concert et un des auteurs de la musique « violente ».



Fig. 4 : « Watschenkonzert » (concert des gifles), caricature publiée dans *Die Zeit*, 6 avril 1913.

[1] Le cas de la Seconde école de Vienne a été récemment étudié par Dimitri Kerdiles (2022).

[2] *Cf.* Federico Celestini (2006). Notons que le programme identique a été présenté, dans la même salle, à Vienne, juste un siècle plus tard, le 31 mars 2021 – cette fois sans susciter de scandale.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Une caricature contemporaine représente le tumulte comme un concert même : Schönberg en tant que chef d'orchestre dirige les musiciens déchaînés qui maltraitent les auditeurs en les assommant à l'aide de leurs instruments et de pupitres. Le dessinateur désigne donc la musique avant-gardiste comme le véritable auteur de la violence, et non les détracteurs de l'avant-garde qui attaquaient les musiciens. Ironiquement Schönberg avait conçu le programme de manière « pédagogique » en combinant des pièces avant-gardistes, difficiles, et des « valeurs sûres » (comme les *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler), espérant ainsi faire apparaître la logique inhérente entre tradition et nouveauté (*cf.* Eybl 2018).

On aurait tort de ridiculiser le public viennois et son attitude trop « bourgeoise », car sa réaction était tout à fait « appropriée ». La musique du cercle schönbergien relève de la violence latente de l'œuvre artistique, violence souvent cachée sous les couches de sentimentalisme d'une musique domestiquée[3]. Le rapport entre musique et violence a une longue tradition[4]. L'Antiquité grecque attribue la violence inhérente de la musique à certains modes, notamment aux modes dorien et phrygien ; ces harmonies seraient donc aptes pour inciter à la guerre, pour se battre, pour supporter la douleur[5]. La violence est là moins une question de volume sonore, tout comme la polémique contre la musique wagnérienne ne vise pas en premier lieu la puissance de celle-ci. La violence de la musique est liée à l'expérience de la douleur.

On pourrait écrire l'histoire de la musique à partir de la violence créatrice. La complexification du rythme, dans l'*Ars Nova* à partir du XIV^{e} siècle, constitue une rupture significative par rapport à la monodie grégorienne de l'époque la précédant, rupture qui se cristallise autour de l'expérience de la dissonance vécue comme violence (*cf.* Duret 2022). Cette violence a été constitutive à l'émancipation de la musique de son cadre fonctionnel initial, la liturgie. La réaction de l'autorité ecclésiastique ne s'est pas fait attendre, comme le montre la mise en garde de la décrétale pontificale *Docta sanctorum patrum*, promulguée en 1323 ou 1324, où le pape Jean XXII demande explicitement de respecter l'intégrité du chant et de ne pas altérer la douceur de la consonance – implicitement un argument contre la violence de la dissonance et la complexification de la polyphonie.

Au plus tard au début de l'ère baroque, la violence est au cœur de la musique, elle apparaît notamment comme dissonance, celle qui, à la fois, fait mal et procure du plaisir. Giulio Caccini, dans sa célèbre monodie *Amarilli mia bella* (1601), joue sans cesse avec les deux faces de la jouissance musicale : entre plaisir et douleur. Ainsi sur les mots *« dolce desio »* (doux désir), le chant prolonge la syllabe en sortant du schéma métrique ; ce prolongement crée avec la basse une dissonance qui semble se résoudre par un degré descendant, mais en créant ainsi une autre dissonance avant de se résoudre définitivement par une cadence parfaite – tout produit un mélange entre douleur et plaisir qui n'est pas sans rappeler la jouissance masochiste. On trouvera

[3] Même si nous acceptons plus la dichotomie adornienne entre réactionnaire et progressif, entre Stravinsky et Schönberg, le philosophe avait vu juste quand il dénonce la banalité du *Schlager,* car c'est ce sentimentalisme bourgeois qui refuse d'accepter le potentiel violent de l'œuvre d'art, en particulier de la musique.

[4] La question a été étudiée récemment dans un ouvrage collectif qui donne des éclairages sur quelques cas de figure (opéra, cinéma, usage politique) : Joubert/Le Touzé 2022.

[5] Platon, *République*, III, 399a-c.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

maints exemples de ce type dans les madrigaux de Gesualdo (*Répons des Ténèbres*, 1611) ou dans le huitième livre de madrigaux de Claudio Monteverdi (1638).

L'histoire de la nouveauté en musique est aussi celle du désir de pousser toujours plus loin l'expérience de la dissonance, cette douleur qui procure la jouissance. L'anthologie de monodies madrigalistes que présentait Caccini en 1601 porte l'intitulé emblématique de *Le Nuove Musiche*, les musiques nouvelles. Est-ce un hasard si l'accord de Tristan a fait couler tant d'encre au XIX^{e} siècle, cet accord dissonant, quasi insaisissable par la théorie, qui se résout sur une autre dissonance ? Le pas décisif des avant-gardistes du début du XX^{e} siècle a été justement d'abandonner la différence entre consonance et dissonance. L'atonalité libre avec laquelle Schönberg et d'autres bouleversaient le public (par exemple lors du concert du scandale de 1913) ne connaît plus de préparation ni de résolution de la dissonance. Celle-ci s'installe désormais au cœur de l'expérience musicale. La violence n'est plus domestiquée mais guette l'auditeur pour l'attaquer sans retenue.

Il semble paradoxal que tant de textes, antiques, médiévaux et renaissants, évoquent la force thérapeutique et salvatrice de la musique : des mythes grecs racontent que la musique d'Arion de Méthymne a attiré un dauphin qui l'a sauvé de la noyade[6], le chant d'Orphée charme les humains, les animaux et la nature et il sait même pacifier les créatures des enfers. Dans la Bible, David apaise, par son jeu de luth, le roi Saül qui est possédé par un esprit mauvais (1S 16, 16-23).

Or cette contradiction apparente ne fait que corroborer l'inhérence de la violence au cœur de la production musicale : l'exemple de David devant Saül est le plus parlant, puisque c'est la puissance de la musique (ici le jeu instrumental) qui pousse l'esprit mauvais à sortir de Saül. La mythologie grecque connaît bien la force violente du chant, comme le chant des Sirènes qui attire irrésistiblement les marins pour les faire périr – c'est uniquement par un contre-pouvoir musical qu'Odyssée se sauvera[7] ; nous utilisons toujours ce terme "sirènes" pour désigner des sons stridents qui nous alertent et mettent en garde d'un danger imminent[8]. La violence musicale est également au cœur du mythe de Marsyas qui défie Apollon[9]. La puissance musicale ne se limite pas à s'imposer face à l'adversaire (comme c'est le cas dans le récit de David et l'esprit mauvais), la violence musicale se déchaîne et détruit cruellement l'autre : après un concours de musique, Marsyas est écorché vif par le vainqueur Apollon.

Le musicologue Joseph Delaplace a tout récemment proposé plusieurs pistes pour expliquer la violence inhérente à la création musicale (Delaplace 2022). Il fait d'abord référence à Adorno et à Horkheimer selon qui il existe une corrélation entre la jouissance et la douleur, entre l'émotion et la blessure : la jouissance que provoque la musique masque la violence originelle. Cette violence originelle est – selon Freud – le meurtre du « père », de cet ancêtre tué par une figure totémique. Et c'est par le rituel, une cérémonie commémorative, que la communauté répète et surmonte ce crime traumatisant et refoulé. Ce rite serait constitutif de la culture – aussi Walter Benjamin

[6] Hérodote, *De legibus* I, 23.
[7] Homère, *Odyssée*, chant 12 (en particulier 12, 180-184).
[8] *Cf.* Joseph Delaplace (2022), notamment p. 59 sur l'usage qu'ont fait Adorno et Horkheimer des sirènes.
[9] Le mythe se trouve chez Homère, Pindare et surtout Ovide, *Métamorphoses* 6, 382-400.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

pouvait-il affirmer que tout témoignage de culture est en même temps un témoignage de barbarie (Benjamin 1942 : VII). Cette affirmation nous invite à comprendre « le crime originel » non pas dans une perspective chronologique mais structurelle : la violence latente et omniprésente est maîtrisée par sa ritualisation.

À côté de cette « filiation de la violence » – acte originel, transformation, ritualité –, nous proposons encore une autre configuration. Comme l'a montré Gérard Pirlot dans sa contribution publiée dans ce volume, la violence est même étymologiquement liée à la vie : violence – *vis* – *bios*. Il propose donc le néologisme *biolence* « inhérente à toute affirmation de soi, de son autoconservation, de son narcissisme, surtout quand ceux-ci sont menacés[10] ». L'œuvre d'art, l'œuvre musicale, est donc *biolence* : elle émerge d'un acte créateur qui est violent, une force qui se détache, d'un côté, de l'horizon dont elle émerge et, de l'autre, pousse violemment en direction de l'Autre. La violence de la musique réside donc dans la force vitale qui accompagne à la fois l'acte créateur et l'expérience de l'auditeur.

1 Œuvre d'art et violence

L'œuvre d'art est donc violence.

Or ce constat nous mène vers une aporie épistémologique. Y a-t-il une consubstantialité entre œuvre d'art (musicale) et violence ? C'est là où le malentendu se produit.

Les détracteurs de Wagner, Stravinsky et Schönberg avaient dénoncé leurs musiques comme un acte violent qui s'attaque au public et ils auraient certes même accusé ces compositeurs de faire de la violence une œuvre d'art : le terme polémique de la *Zukunftsmusik*, la musique de l'avenir, désigne une musique à la fois absurde et violente, où la violence ne s'installe pas seulement au cœur de la musique mais se subsistera à elle.

Or la force créatrice de l'acte artistique (et musical), sa violence/"biolence", ne transforme pas l'œuvre d'art elle-même. En aucun cas la violence pourra devenir une œuvre d'art. Un tel malentendu a créé une polémique qui s'est produite quelques jours après les attentats du 11 septembre 2001, perpétrés contre les tours jumelles du WTC, suite à des propos du compositeur Karlheinz Stockhausen qui ont suscité l'indignation planétaire. Une récente étude, réalisée par le philosophe Lambert Dousson (2020), a été consacrée à cet incident. Notre analyse en reprend des éléments pour aller plus loin.

Rappelons brièvement ce qui s'est passé cinq jours après les attentats. Karlheinz Stockhausen, le compositeur avant-gardiste très célèbre et souvent polémique, donne, le 16 septembre, une conférence de presse dans un hôtel à Hambourg, avant un concert prévu le soir même dans le cadre d'un festival de musique. Les attaques terroristes à New York, les quelques 3 000 victimes, les images qui passaient en boucle sans interruption sur toutes les chaînes – tout était encore vif, quand Stockhausen fait cette déclaration :

[10] Gérard Pirlot, dans cet ouvrage. p. ??? à préciser lors de la mise en page définitive.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> Alors, ce qui s'y est passé est évidemment – et maintenant vous devez tous reprogrammer votre cerveau – la plus grande œuvre d'art qui ait été jamais réalisée. Que des fantômes réalisent en un seul acte ce que nous, en musique, n'oserions jamais rêver, que des gens répètent pendant dix ans comme des fous, complètement fanatisés, pour un seul concert. Et meurent après. [Hésitation] Et c'est l'œuvre d'art la plus grande qui puisse exister dans le cosmos entier. Imaginez-vous ce qu'il s'est passé là. Ce sont donc des gens qui se concentrent totalement sur ce seul but, sur ce seul spectacle, et puis, cinq mille personnes seront projetées dans la résurrection. En un seul moment. Moi, je ne saurais pas. Face à cela, nous ne sommes rien du tout en tant que compositeurs[11].

L'indignation qui suivit fut planétaire et prit rapidement la forme d'un lynchage médiatique. Au cours de la nuit qui suivit l'interview, la sénatrice de Hambourg fit annuler le festival de musique où devaient être interprétées les œuvres de Stockhausen, d'autres annulations se produisirent les jours et les semaines suivantes[12]. Des membres de l'Ensemble intercontemporain tentèrent de calmer le jeu – tout en maintenant le jugement apodictique sur la monstruosité des propos du compositeur (Damien *et alii* 2001). Lambert Dousson a résumé en ces termes l'acte d'accusation contre Stockhausen :

> […] l'indifférence à l'égard des victimes et de leurs proches, la fascination pour leurs assassins, la spiritualisation de pacotille d'atrocités commises par les extrémistes religieux, l'éblouissement puéril, au nom de l'art avec un grand A, devant un spectacle de destruction dont seule l'industrie hollywoodienne du divertissement avait jusqu'alors offert la jouissance esthétique, sans oublier l'ignorance crasse du contexte et des conséquences politiques, sécuritaires et militaires à l'échelle mondiale d'un tel massacre […].
>
> (Dousson 2020 : 19)

Cette liste fait déjà apparaître, en filigrane, la ligne de faille de l'indignation générale. Les mass-médias ne cessaient de diffuser en boucle l'approche des avions et la collision avec les tours provoquant un gigantesque incendie avec une épaisse fumée qui se détache devant le ciel bleu immaculé, provoquant ainsi auprès des spectateurs sidérés une « jouissance esthétique » hollywoodienne, à une différence près – mais insignifiante d'un point de vue « esthétique » : il s'agissait du vrai. La tempête s'est rapidement

[11] « Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat. Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [Zögert.] Und das ist das größte Kunstwerk, was es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Das sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten. » La transcription allemande de l'interview : « 'Huuuh!' Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Professor Stockhausen ». Nous traduisons. L'interview, en allemand, est publiée in : Stockhausen 2002 : 69-77, ici p. 76-77.

[12] Quelques réactions médiatiques dans Dousson 2020 : 18-19.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

calmée et Stockhausen reçoit par la suite de nombreux prix et distinctions jusqu'à sa mort survenue en 2007.

Nous proposons d'analyser l'interview qu'a donnée Stockhausen le 16 septembre 2001. L'interview commence par des questions assez banales : sur les raisons pour lesquelles Stockhausen est venu à Hambourg, sur les difficultés techniques et technologiques de jouer la musique du cycle monumental *Licht* ; on parle des magnétophones, de l'évolution technique, de l'acoustique. Vers le milieu de l'interview, les questions s'orientent vers la mission du compositeur. « Êtes-vous architecte ? Êtes-vous compositeur ? Étant compositeur vous êtes architecte ? », demande un journaliste (Stockhausen 2002 : 72-73). En réponse, Stockhausen compare sa musique à l'architecture d'une cathédrale, il parle de la « grande œuvre ». On comprend déjà que sa notion d'« œuvre d'art » dépasse largement l'œuvre-objet des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, d'une œuvre délimitée, esthétisée et insérée dans un contexte de réception. Pour Stockhausen, l'œuvre est sans limites, elle s'étend potentiellement jusqu'aux confins du cosmos. A-t-il un message à faire passer lui demande-t-on : « Oui, écrire de la musique spatiale[13], écrire de la musique électronique, écrire de la musique scénique nouvelle, certes », répond-il (Stockhausen 2002 : 73).

Après cette brève (et superficielle) incursion dans des questions herméneutiques et éthiques, l'interview suit son cours et aborde les parallèles entre la culture pop et la musique de Stockhausen. L'incommensurabilité de l'œuvre d'art réapparaît soudain quand un journaliste lui demande s'il n'avait pas envie d'écouter une fois la totalité du cycle *Licht* (qui dure autour de 28 heures et possède des difficultés innombrables et presque insurmontables) : « Oui, mais pour cela j'aurais besoin d'une autre perspective et d'une autre planète. » (Stockhausen 2002 : 75). Soudain, Stockhausen donne des explications sur la genèse de son cycle *Licht* et ses dimensions spirituelles : le nom de *Luzifer* est lancé, « celui qui a provoqué la grande révolution planétaire ou cosmique ». Le journaliste tente de ramener ces propos ésotériques vers un cadre plus conventionnel, comme la manifestation de l'histoire culturelle ou de l'expérience matérielle. Mais Stockhausen refuse. Il affirme adresser quotidiennement des prières à Michel (l'archange) mais jamais à Lucifer. « Mais celui-ci est très présent, donc il l'est à New York à présent. » (Stockhausen 2002 : 76). New York est le mot d'ordre qui déclenche la suite – et le scandale.

Le journaliste pose une question quasi-rituelle, dans le contexte des attentats du 11 septembre : « Les événements des derniers jours, comment cela vous touche-t-il personnellement […] ? » Il est évident que cette question ne permettait que des réponses tout aussi rituelles : exprimer la compassion pour les victimes et proches, déclarer l'impossibilité de trouver des mots adéquats, formuler une condamnation totale et inconditionnelle des actes.

Or, Stockhausen se soustrait à ce jeu rituel de question-réponse. Ses pensées restent avec Lucifer et l'incommensurabilité de l'œuvre d'art. À ce moment, après un bref temps d'hésitation, il prononce les propos que nous avons reproduits plus haut *in*

[13] Sachant que le terme allemand *Raummusik* est ambigu, désignant, comme en français, à la fois la musique spatiale et la musique de l'espace (cosmique).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

extenso : que ce qui s'y est passé est la plus grande œuvre d'art qui ait été jamais réalisée.

L'œuvre d'art, pour Stockhausen, n'est pas une œuvre-objet apprivoisée et délimitée, mais une expérience fondamentale, incommensurable et sans limites. Il raconte les expériences qu'il a eues avec des auditeurs ayant assisté à ses concerts et été profondément bouleversés.

> C'était une explosion comme pour les gens de New York. Boum ! Et j'ignore s'ils sont désormais ailleurs, ceux qui étaient soudainement si choqués. Donc il y a des choses qui me trottent dans la tête après de tels événements. J'ai utilisé des mots que je n'avais jamais utilisés parce que c'est tellement effarant. Ceci est la plus grande œuvre d'art qui se soit jamais produite. Vous imaginez, moi, maintenant, créant une œuvre d'art telle que vous tous ne seriez pas seulement étonnés mais tomberiez morts sur-le-champ. Vous seriez morts et iriez ressusciter parce que vous avez perdu connaissance, tout cela étant simplement trop délirant. Certains artistes essayent alors de franchir la limite de ce qui est de l'ordre de l'imaginable et du possible afin que nous nous réveillions, que nous nous ouvrions à un autre monde. Alors je ne sais pas s'il y aura cinq mille résurrections, mais quelque chose de ce genre. [Il fait claquer ses doigts.] En un instant. C'est incroyable.
>
> (Stockhausen 2002 : 77)

Les commentateurs de cette interview se sont rarement attardés sur le terme « résurrection ». Pourtant Stockhausen insiste : les victimes des attentats sont « projetées[14] dans la résurrection », tout comme les auditeurs de la musique de Stockhausen (sauf que ces derniers ne perdent pas la vie). L'expérience, dans les deux cas, serait donc similaire : une soudaine transformation totale et irréversible (on pense à la première épître aux Corinthiens : « Nous serons transformés, en un instant. » (1 Co 15, 51-52). Stockhausen ne vise donc pas la force destructrice mais la violence créatrice de l'acte musical : sa puissance de transformation complète, la violence/"biolence". Cette transformation est « le saut hors de la certitude, de l'évidence, de la vie », qui serait constitutif pour l'art « sinon celui-ci n'est rien » (Stockhausen 2002 : 77).

Un journaliste pose finalement la question décisive : « N'y a-t-il pas de différence entre œuvre d'art et crime ? » Le compositeur hésite : « Peut-être, mais… », puis il essaie de se rattraper en déclarant fermement : « Évidemment ! » Or l'explication qu'il donne est ambiguë : le crime serait le fait que le public, à New York, n'a pas donné son accord pour participer « au concert », que personne ne leur avait annoncé ce qui les attendait. Cette affirmation invaliderait les propos de Stockhausen selon lesquels les attentats ont été « la plus grande œuvre d'art qui ait été jamais réalisée », et le compositeur s'en rend compte. Dans ses concerts les auditeurs n'étaient pas plus avertis de cette possible transformation existentielle, soudaine et totale. Dousson, dans son analyse,

[14] Le terme allemand *gejagt*, littéralement « chassé », pourrait également signifier : explosé, délogé ou transporté.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

voit donc justement dans l'absence du consentement des victimes (du "public"), la différence catégorique entre le crime et l'œuvre d'art (Dousson 2020 : 42-43).

Or, suivant notre analyse, le malentendu réside dans une confusion au sein de l'acte respectivement artistique et criminel : la confusion entre matériau et public. Lors d'un de ses concerts, Stockhausen utilise toutes sortes de sons afin que s'opère, par la violence des sonorités inouïes, cette transformation existentielle de l'auditoire – que ce dernier consente à se transformer ou non. Cette performance du matériau est « totale », finalement tout pourra devenir matériau – sauf le public. Le matériau musical et le public resteront, à tout moment, séparés l'un de l'autre.

Il en va tout autrement pour l'acte terroriste. En commentant les attentats de New York, les terroristes ont utilisé les êtres humains comme matériau : l'anéantissement de trois mille personnes a été un acte criminel. Stockhausen a tort de considérer les victimes des attentats comme le « public » (non consentant évidemment) ; elles ont été le « matériau » du crime. Le "public", c'était nous, sidérés et fascinés devant les écrans.

À ce titre, les attentats étaient bel et bien un "spectacle", car le spectacle est la substance du terrorisme. Les attentats ont été conçus, planifiés et exécutés avec la plus grande précision afin de nous donner la « représentation parfaite et ultime » phantasmée par Stockhausen. Ce "spectacle" n'a été en fin de compte que le point de départ d'une superproduction quasi-hollywoodienne où se sont succédés les crimes et les abjections les plus abominables qui soient : l'axe du mal, les interventions en Irak, les prisons hors-la-loi, l'officialisation de la torture… Tout mis en scène et diffusé par les mass-médias, projeté sur nos petits écrans où déferlent en même temps les productions cinématographiques de l'industrie des loisirs américaine.

2 Un "mal-entendu"

Mais ce n'est certainement pas de cette façon que Stockhausen a interprété les attentats de New York. Il ne parle nullement de jouissance esthétique, car pour lui l'œuvre d'art n'a pas vocation à être belle, elle doit être parfaite et performante. À cet égard, les attentats ont été le *summum* : la durée des préparations, le caractère emblématique des cibles (New York, WTC, Pentagone), la précision des attaques, la synchronisation des événements, même les conditions météorologiques, tout a été parfait, et la performance s'est comptée en nombre de victimes et d'attention médiatique.

Mais c'est à ce moment que se produit le malentendu – ou plutôt le "mal-entendu" – car Stockhausen n'entend pas les cris de désespoir, de souffrance et d'horreur. Il n'entend que la violence performatrice des sons. « Ce qu'il s'est passé » à New York était pour lui l'incarnation de tout ce que peuvent produire les sons, en un clin d'œil, tout ce dont il a toujours rêvé durant sa vie d'artiste. « C'est incroyable », conclut-il à la fin de ses propos sur les attentats (Stockhausen 2002 : p. 77).

Du "mal-entendu" n'y en a-t-il pas également de la part de l'opinion publique qui, au nom d'un tout-politiquement-correct, avait aussitôt appelé au lynchage médiatique du compositeur sans entendre la véritable dissonance des propos de Stockhausen. Le compositeur, à leurs yeux, avait commis aussi la faute impardonnable d'exprimer la

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

fascination devant la monstruosité des attentats, technologiquement et esthétiquement si abominablement parfaits – cette même fascination qui nous hantera tous au cours des mois suivants en regardant et regardant encore les images en boucle. Peut-on voir dans la réaction médiatique violente suite aux propos de Stockhausen un refoulement de notre fascination de la violence esthétisée ?

Le jour anniversaire des attentats, en 2002, le célèbre artiste britannique Damien Hirst fait une déclaration qui résonne comme un écho aux propos de Stockhausen, suscitant pourtant des réactions médiatiques considérablement moins violentes :

> En ce qui concerne le 11 septembre, il s'agit au fond d'une sorte d'œuvre d'art d'un genre à part. C'était atroce mais cela a été conçu pour ce genre d'impact. C'était visuellement sophistiqué. […] Vous devrez le leur reconnaître dans un certain sens, car ils ont réussi quelque chose que personne n'aurait pu imaginer, en particulier contre un pays aussi puissant que les États-Unis. D'une certaine manière, il faut les féliciter, ce que beaucoup de gens redoutent, étant donné que c'est une chose très dangereuse[15].

Hirst se montre plus prudent que Stockhausen : il admet d'emblée que ces actes étaient atroces *(wicked)* et il n'utilise le terme œuvre d'art qu'en précisant qu'il s'agit d'un *« artwork in its own right »*. Il a bien compris que la performativité des actes terroristes, en tant qu'œuvre d'art, n'était pas seulement intentionnelle mais consubstantielle à la violence.

Ironiquement, la culture américaine pop qui, depuis toujours, esthétise la violence (notamment à travers le cinéma) devient à la fois la cible des attentats terroristes du 11 septembre 2001 et leur vecteur de diffusion le plus puissant, grâce à la concomitance entre violence et œuvre d'art.

Reste à répéter ce qui est au cœur de la polémique autour de Stockhausen au lendemain des attentats : dans l'acte criminel ou terroriste, la violence est le crime ; dans l'acte artistique, la violence n'est jamais l'œuvre d'art elle-même.

Bibliographie

Benjamin, Walter (1942), *Über den Begriff der Geschichte* (rédigé en 1939), publication à titre posthume in : Horkheimer, Max ; Wiesengrund-Adorno, Theodor (dir.), Francfort-sur-le Main, Institut für Sozialforschung, 1942 ; traduction française « Sur le concept de l'histoire » in : Rusch, Pierre ; Rochlitz, Rainer ; de Gandillac, Maurice (dir.), *Walter Benjamin, Œuvres*, vol. 3, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Folio Essais », p. 427-443.

Celestini, Federico (2006), *Die Unordnung der Dinge : das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*, Stuttgart, Franz Steiner, coll. « Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft, 56 ».

Delaplace, Joseph (2022), « Du mythe à la musique saturée. Composer, avec quelle violence ? », in : Joubert, Muriel ; Le Touzé, Denis (dir.), *La violence en musique,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « mélotonia », p. 57-84.

[15] « The thing about 9/11 is that it's kind of like an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually… You've got to hand it to them on some level because they've achieved something which nobody would have ever have thought possible, especially to a country as big as America. So on one level they kind of need congratulating, which a lot of people shy away from, which is a very dangerous thing. » Cité d'après l'article « 9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst », *Guardian* du 11 septembre 2002. Nous traduisons.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Damiens, Alain ; Billard, Alain ; Curé, Antoine ; Strauch, Pierre (2001), « 11 septembre : la fausse note de Stockhausen », *Libération* du 16 octobre 2001.

Dousson, Lambert (2020), *"…la plus grande œuvre d'art pour le cosmos tout entier" : Stockhausen et le 11 septembre. Essai sur la musique et la violence*, Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions ».

Duret, Amary (2022), « L'*Ars Nova* et l'évolution de la polyphonie médiévale. Violence et cristallisation d'un basculement musical et poïétique », in : Joubert, Muriel ; Le Touzé, Denis (dir.), *La violence en musique,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « mélotonia », Lyon, p. 361-378.

Eybl, Martin (2018), « Geburtsstunde der Zweiten Wiener Schule. Das Skandalkonzert vom März 1913 », in : Fetz, Bernhard (dir.), *Berg, Wittgenstein, Zuckerkandl : Zentralfiguren der Wiener Moderne*, Wien, Paul Zsolnay, p. 53-67.

Joubert, Muriel ; Le Touzé, Denis (dir.) (2022), *La violence en musique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « mélotonia ».

Kerdiles, Dimitri (2022), « Un langage qui ne suffit plus. L'expressionnisme viennois et la violence du sentiment », in : Joubert, Muriel ; Le Touzé, Denis (dir.), *La violence en musique,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « mélononia », p. 417-446.

Stockhausen, Karlheinz (2002), « 'Huuuh !' Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Professor Stockhausen », *MusikTexte*, n° 91, p. 69-77. L'enregistrement de l'interview, en allemand, peut être écouté : https://Web.archive.org/Web/20060829003224/\url{https://web.archive.org/web/20060829003224/http://www.danskmusiktidsskrift.dk/doku/stockhausen-16sep2001.mp3} (consulté le 24/07/2023).

Storck, Karl (1910), *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*, Oldenburg, Gerhard Stalling.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918