

# Rêver la révolution

## Musique & politique autour de Mai 1968

Pierre-Albert Castanet

Le rat de politique mord toujours au fromage de l'art<sup>1</sup>.

Robert Smithson, *Symposium: The Artist and the Politic*.

La crise ouverte en Mai 1968 n'est pas une « crise » : elle nous fait entrer dans une nouvelle période de l'histoire.

Jean-François Lyotard, *Préambule à une charte*.

La création en 1959 d'un ministère des Affaires culturelles par la Cinquième République de la France a libéré la musique des fourches caudines de la puissante Éducation nationale ; ce qui fait dire à Philippe Urfalino que l'« invention de la politique culturelle<sup>2</sup> » est bien d'essence gaullienne. Il faut dire que dans les Troisième et Quatrième Républiques, la musique dépendait d'un sous-secrétariat d'État aux Beaux Arts. Incarnée par la présence symbolique d'André Malraux, cette rupture va de pair avec une stratégie assumée par certains acteurs administratifs qui désiraient instituer une nouvelle forme d'intervention publique. En dehors de son poste de ministre de l'Information en 1945, André Malraux était à l'époque connu en tant qu'écrivain (auteur de *La Condition humaine* et de nombreux ouvrages traitant du statut de l'art : *Le Musée imaginaire*, *La Création artistique...*) et en tant que militant proche de la gauche de l'entre-deux-guerres, « compagnon de route » du Parti communiste...

Par delà les discours et les représentations à travers le monde qui liaient pouvoir et communication, Malraux, ministre d'État, a alors défendu la culture universelle ainsi que les grandes figures nationales. S'inscrivant dans la postérité du Front populaire (dénigré par Breton), il est aisé de lire dans le décret fondateur républicain que son Ministère avait « pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France au plus grand nombre possible des Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, de favoriser la création des œuvres d'art et de comprendre l'esprit qui les enrichissent ». Notons également que pour la première manifestation de la Cinquième République, que présidait le général de Gaulle, Malraux a choisi parmi les représentants de la modernité ambiante : par exemple *Tête d'or* de Paul Claudel représenté à l'Odéon, musique de Pierre Boulez, décors d'André Masson, par la compagnie de Jean-Louis Barrault. De même, la première biennale de Paris a accueilli des toiles de Rauschenberg, Tinguely, Klein.

Malraux a commandé également des œuvres à Miro (tapisseries), à Mathieu et Arp (pièces de Sèvres), à Chagall (plafond de l'Opéra de Paris), et à Messiaen (*Et expecto resurrectionem mortuorum* composé en 1964 et commandé en vue de célébrer la mémoire des morts des deux guerres mondiales). Cette dernière œuvre orchestrale qui a bénéficié du concours des Percussions de Strasbourg au sein de dix-huit bois et seize cuivres fut donnée en la cathédrale Notre-Dame de Chartres, en présence de Malraux et du général de Gaulle.

Alors qu'on tente d'entamer la réforme du Prix de Rome (dès 1959), la pratique culturelle des Français semble prise au sérieux et le gouvernement fait ériger des maisons de la culture<sup>3</sup> (dans les grands centres urbains) puis des maisons des jeunes et de la culture<sup>4</sup> (MJC, dans certains quartiers de villes plus petites). Des conseils nomment des « animateurs<sup>5</sup> », des « administrateurs », et les services de l'État élaborent des « budgets sociaux de la culture ». Traversant moult crises provenant des réalités locales et sociales, les nouvelles « cathédrales » de la culture (comme les appelait Malraux<sup>6</sup>) vont voir le jour entre 1961 (Le Havre<sup>7</sup>) et 1968 (Grenoble). En dehors de l'« action culturelle » menée à Amiens, Rennes ou Thonon, la maison de la culture de Bourges programme, en février 1968, la création des *Chemins d'avant la mort* de Francis Régner et du *Chant des nuits désertes* de Catherine Bir (deux musiques électro-acoustiques provenant du GRM). D'un point de vue stratégique, la philosophie de ces maisons tente de cristalliser un moment symbolique dans l'évolution de la collaboration entre l'État, les collectivités locales et les artistes<sup>8</sup>. En 1968, remarquons également la création du certificat d'aptitude à la promotion des activités socio-éducatives (CAPASE). Dans ce contexte, marquée par une nécessaire polyvalence socio-éducative, la « maison de la culture » doit être le lieu de l'excellence culturelle. Dans son texte intitulé *Action culturelle An I*, Émile Biasini (qui avait contacté, en compagnie de Gaëtan Picon, Pierre Boulez pour penser à un projet pour la musique en France) à la tête de la Direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle<sup>9</sup>, explique que cette maison doit trouver « sa caractéristique fondamentale dans la notion de niveau culturel le plus élevé, et de la qualité la meilleure, en proscrivant la condescendance tout autant que le

paternalisme ». Dès lors, au cœur de ces « années pop<sup>10</sup> », il est en principe de bon ton d'écarter toute trace de dilettantisme, de didactisme et d'amateurisme, genres que pouvaient pratiquer par exemple les Associations d'éducation populaire et les clubs de quartiers.

Néanmoins, sur quelle musique dansent les jeunes en expression corporelle, entre une séance de macramé et un atelier de peinture sur tissu soyeux ? Sur les jerks et les rocks de la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry (un des pionniers de la musique concrète) et Michel Colombier (un des collaborateurs de Serge Gainsbourg). L'art est « populaire s'il ne se laisse pas apprivoiser par les conventions et contraindre par les codes, s'il est naturel, c'est-à-dire spontané et joyeux, s'il se laisse inspirer par le délire<sup>11</sup> », pense Mikel Dufrenne. Conçue pour un spectacle de Maurice Béjart (ballet créé à Avignon en août 1967), la musique de ce disque culte sera classée première au hit parade radiophonique de l'époque. « La révolution dans l'art implique aussi une révolution dans la consommation : dans le jugement de goût, dans la jouissance de l'objet<sup>12</sup>. » Il faut mentionner que « Psyché Rock » avec ses sons cosmiques, « Jéricho Jerk » avec son solo d'orgue électrique, « Teen Tonic » avec ses nappes hallucinogènes, et « Too fortiche » avec son solo de guitare et sa projection spatialisée ne gomment absolument pas la base fortement binaire de la musique à destination des adolescents. En 1969, donnant les meilleures ventes de disques « classiques<sup>13</sup> », le journal *France Soir* publie à Paris cette liste stupéfiante : dans l'ordre d'importance, la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry, les *Visions cosmiques* de Jean Guillou, *Quatre études chorégraphiques* de Maurice Ohana et *Huit inventions* de Miloslav Kabelac par les Percussions de Strasbourg, la *Sinfonia* de Luciano Berio (avec la participation des *Swingle Singers*), les *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry... « Voilà donc Pierre Henry devenu en 1968 une étrange idole<sup>14</sup> » conclut Michel Chion. On se met alors à songer à ce que Lénine écrivait dans son ouvrage *Sur l'art et la littérature* : « L'art appartient au peuple. Il doit avoir ses racines profondes dans la grande masse des travailleurs. Il doit être compris et aimé par eux. Il doit être enraciné et développé en accord avec leurs sentiments, leurs pensées et leurs aspirations<sup>15</sup>. »

Chacun sait qu'en 1966, Marcel Landowski est préféré à Pierre Boulez<sup>16</sup>, lors de la création du « Service de la musique » au Ministère (qui deviendra « Direction de la musique » en 1970). En 1968, Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres démissionné deux ans auparavant à la suite de la vive polémique qui s'est instaurée entre les deux compositeurs français écrit : « Si l'art académique a perdu son autorité internationale et

*morale*, il s'en faut de beaucoup qu'il ait perdu en France son autorité institutionnelle. J'en sais personnellement quelque chose<sup>17</sup>. » En 1966 donc, le « Service de la musique » est confié au compositeur et Inspecteur général de l'enseignement musical (depuis 1964) Marcel Landowski. Celui-ci donne priorité à l'enseignement, à la décentralisation de l'animation, à l'aide à une diffusion de qualité et au soutien à la création. Le « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises » – dit Plan Landowski – démarrera en 1969. La note<sup>18</sup> landowskienne du 22 juillet 1969 prévoit que chaque région doit posséder son conservatoire, son orchestre, son théâtre lyrique et son animation. Le premier orchestre régional est créé en 1968 et le premier théâtre lyrique régional en 1969<sup>19</sup>.

En mai 1966, Pierre Boulez – alors président d'honneur du Syndicat des artistes musiciens de Paris – disserte sur l'institution et ses vertus en publiant dans *Le Nouvel Observateur* (n° 80) un pamphlet intitulé « Pourquoi je dis non à Malraux<sup>20</sup> » :

La décision de Malraux a été une décision de compromis, la pire : n'ayant pas voulu désavouer Biasini, mais ayant désiré apaiser les musiciens « officiels », il a partagé la poire en deux : une moitié, les théâtres, reste en les mains de Biasini ; l'autre moitié va aux ongles de Landowski. Et la troisième moitié, je veux dire la musique à la radio et à la télévision, demeure entre les phalanges du ministre de l'Information.

Voilà ce qu'on peut appeler ne vraie réforme : positive, productive !

[...]

Que Malraux veuille bien demander à Bordaz d'envoyer Landowski à l'Exposition de Montréal avec l'Orchestre national pour jouer les œuvres complètes de Chailley. Il se fera rire au nez. Qu'il demande à ces mêmes personnalités d'entreprendre, avec le même orchestre, des tournées aux États-Unis, en Allemagne, ou à Lucerne. Il se fera encore rire au nez. Qu'il demande au public des associations populaires de se passionner pour ces éminents musiciens. Il se fera rire au nez une troisième fois (une des formes possibles du reniement de saint André...).

Il comprendra alors que la musique est une chose assez importante pour qu'on ne la mette pas entre les mains débiles et incompétentes, pour qu'on ne l'abandonne pas à des musiciens « d'appareil »...

J'imagine qu'on va s'empresse de faire quelques libérales injections d'argent pour la saison prochaine. Après cette dose de morphine, les problèmes posés par la maladie de la musique resteront sans solution. Ils se seront

vraisemblablement aggravés entre-temps. Mais je tiens à ce que l'on sache dès aujourd'hui que je ne marche pas, et que je tiens la solution actuelle pour la pire, la plus paresseuse et la plus sottise.

*Je fais donc grève en regard de tout ce qui est organisme officiel de la musique en France.*

Pendant l'acmé de la pratique avant-gardiste des plasticiens, à l'heure où Guy Debord écrit *La Société du spectacle* et Raoul Vaneigem son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (deux intellectuels libertaires qui se proclament « situationnistes » au sein des *Sixties*), Pierre Boulez décide de quitter Paris pour cause de non-excellence française, « parce que sur le plan de l'organisation de la vie musicale, l'imbécillité y est plus générale que partout ailleurs. La France a complètement perdu son importance. Rien n'avance. Le seul musicien de portée internationale: Messiaen. Les autres: du folklore inexportable. C'est le règne du chauvinisme artistique. Les concerts symphoniques du dimanche correspondent à la vie sociale de 1880. L'opéra fait partie de la tournée des grands-ducs, comme les Folies-Bergères. Pas une seule fois la RTF ne m'a demandé de diffuser mes concerts du Domaine Musical », relève Boulez dans un entretien avec Jean Louis de Rambures publié dans *Réalités* en avril 1965<sup>21</sup>. L'auteur des *Structures* dirigera ces concerts parisiens jusqu'en 1967<sup>22</sup>, la direction du Domaine musical étant reprise par Gilbert Amy qui démissionna six saisons plus tard pour cause de difficultés rencontrées par le mode de financement. C'est à cette époque que Boulez veut « dynamiser les opéras »: « Dans la ville de province qu'est Paris, le musée est très mal soigné. L'Opéra de Paris est plein de poussière et de merde, pour parler français<sup>23</sup> », expliquera-t-il aux journalistes allemands.

Dénonçant la société de consommation, l'exposition internationale (d'essence surréaliste) intitulée *L'Écart absolu* qui s'est tenue à la Galerie de l'Œil à Paris en décembre 1965, « pourtant inspirée par un certain pessimisme à l'égard des chances laissées à l'homme de triompher de l'aliénation captieuse où l'engage la Domination, apparaît comme une anticipation de Mai 1968 et des mouvements de jeunes gens en révolte qui, dans d'autres pays ont devancé l'explosion parisienne: l'action des *provos* d'Amsterdam n'est perçue en France qu'en 1966; celle des étudiants allemands du SDS qu'en 1967; c'est en 1966 que les situationnistes strasbourgeois *passent la rampe* », remarque Philippe Audoin<sup>24</sup>. Au cœur d'une dislocation généralisée, toute l'entreprise humaine est touchée. Approuvé par les membres du Comité d'action de la Faculté de Nanterre en juin 1968, un préambule de Jean-François Lyotard analyse la situation socio-politique en

réaction à la réforme Fouchet (novembre 1967). Le texte dit en substance: « Ce qui est visé et ébranlé par la critique et par la lutte, ce n'est pas seulement le régime politique, mais le système social; et pas seulement la propriété privée du capital, mais l'organisation de la vie tout entière, toutes les *valeurs* que les sociétés modernes, qu'elles soient de l'Ouest ou de l'Est, utilisent ou fabriquent, imposent ou insinuent, pour désamorcer le désir<sup>25</sup>. » Dans ce contexte, les événements de Mai 1968 qui ont marqué une forte étape d'ordre politique et sociale dans l'histoire de France idéologique et culturelle vont assombrir le bilan de la décennie Malraux (1959-1968). Comme le remarque Michel Winock, « Malraux n'a pas été le guide d'une révolution culturelle. Celle-ci s'est faite à son insu, à travers les métamorphoses de l'économie, l'explosion scolaire, les nouveaux moyens de communication. Le bilan de ce long ministère est somme toute modeste au regard de ses intentions. Du moins l'avenir de l'esprit avait-il occupé des têtes politiques: on ne pourrait plus le reléguer au chapitre des bonnes œuvres<sup>26</sup>. »

En tout état de cause, la critique communiste, exprimée par Pierre Juquin en réponse à Valéry Giscard d'Estaing lors d'une séance parlementaire clame haut et fort un certain chaos organisationnel: « La rareté de vos actes est proportionnée à la faiblesse de vos moyens [...]. Vous avez raison, monsieur le ministre, de chiffrer en sous votre portion congrue [...]. Au vrai, la France n'a pas de ministre de la Culture, parce que le gouvernement, au lieu de dégager les moyens d'une politique culturelle, s'est contenté de choisir l'homme le plus habile pour gérer l'absence de moyens<sup>27</sup>. » Or, selon les présupposés pragmatiques et matérialistes, l'élément fondamental de la requête populaire reste d'ordre économique. Ainsi, la théorie marxiste – considérée selon la leçon althusserienne<sup>28</sup> – invite à « penser la société, la structuration et le fonctionnement du tout social », plutôt que d'envisager d'emblée la culture. Dans le contexte des événements soixante-huitards et sous l'influence croissante du maoïsme ambiant, Louis Althusser a réfléchi aux « Appareils idéologiques d'État » dont ceux portés sur le champ culturel; l'idéologie étant prise dans le sens d'une « représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence [...]. Ces *conceptions du monde* sont en grande partie imaginaires, c'est-à-dire *ne correspondent pas à la réalité*. Pourtant, tout en admettant qu'elles ne correspondent pas à la réalité, donc qu'elles constituent une illusion, on admet qu'elles font allusion à la réalité, et qu'il suffit de les *interpréter* pour retrouver, sous leur représentation imaginaire du monde, la réalité même de ce monde (idéologie = *illusion/allusion*<sup>29</sup> », conclut Althusser.

En fait, la commune étudiante est presque une révolution pour avoir joué en une seule toutes les révolutions rêvées et défié réellement l'ordre établi.

Edgar Morin, *Mai 68, la brèche*.

« C'est l'Âge écologique, troisième figure d'ascèse d'une civilisation frigorifiée, dit Jean-Paul Aron dans *Les Modernes*<sup>30</sup>, la première consistant dans la narcose des sentiments pour l'œuvre d'art – voyez Roland Barthes –, la seconde [...] dans l'abdication par l'intellectuel de son confort de classe, la dernière dans un refus du monde actuel à coups de musique et de drogue, d'exil et d'ésotérisme communautaire [...]. Épisode rétrograde d'une histoire endiguée. » Les événements de Mai 68 vont donc avoir des répercussions directes sur le monde de la culture alors même que Malraux brille par son absence et son inaction apriorique. À propos de l'Odéon occupé, l'unique manœuvre du ministère de la Culture a été de lancer des ordres contradictoires: dialogue le 15 mai, évacuation le 20, liberté d'occupation du lieu de travail le 21, coupure générale d'électricité et de téléphone le 22... L'évacuation finale se fera en douceur le 14 juin. Une fois le calme revenu, Malraux a proclamé qu'il s'agissait « d'événements qui n'appartiennent pas à la politique mais à l'histoire, et la politique, c'est ce qui reste quand il n'y a pas d'histoire<sup>31</sup> ». Suite aux événements perturbateurs mentionnés ci-dessus, le directeur du Théâtre de l'Odéon, Jean-Louis Barrault, sera limogé le 2 septembre<sup>32</sup>.

De nombreux artistes et critiques sont intervenus dans les locaux de la Sorbonne démythifiée. À ce propos, Alain Peyrefitte, alors ministre de l'Éducation nationale, écrit le 9 mai 1968: « Sous le nom d'Université critique, les élucubrations les plus saugrenues devaient recevoir droit de cité dans des amphithéâtres baptisés pour la circonstance Fidel Castro, Che Guevara, Mao Zedong ou Léon Trotsky<sup>33</sup>. » Avec un esprit identique, des compositeurs sauront rendre hommage à ces figures politiques hautes en couleur. Ainsi, en 1967-1969, Bernd Alois Zimmermann insère dans la bande magnétique du *Requiem pour un jeune poète* des discours politiques de Mao Zedong (extraits lus de la Constitution et des écrits révolutionnaires). Divisé en quatre grandes parties, ce *Lingual*<sup>34</sup> (de *lingua* et *ritual*) conçu pour récitants, voix, instruments et sons électroniques, fera entendre également des textes de Vladimir Maïakovski, Ezra Pound, Essénine, Konrad Bayer ainsi que de brèves citations de Joyce, Camus, Hans Henny Jahnn, Weöres, Schwitters, Wittgenstein, Ribbentrop, Staline, Churchill, Freisler, Schiller... Hormis le discours d'Alexandre Dubcek<sup>35</sup> lié au Printemps de Prague (automne 1968), nous pouvons tenter

de reconnaître la consignation d'une des dernières interventions du pape Jean XXIII prononcée lors du concile de Vatican II à Rome. Au sein de cette fresque colorée s'inscrivent également la célèbre déclaration de Goebbels lue au Sportpalast ainsi que le discours de Hitler rédigé à l'occasion de l'entrée des troupes allemandes en Tchécoslovaquie en vue d'une annexion immédiate. Au cœur de ce reportage sonore plurisémiotique figurent aussi des annonces circonstanciées de Joseph Chamberlain, Imre Nagy et Andreas Papandreou. Outre une chanson des Beatles (*Hey Jude*, 1968), sont citées des œuvres de Beethoven, Wagner, Milhaud, Messiaen et Zimmermann lui-même.

En 1968, Cathy Berberian crée *Prière* de Luciano Berio lors des Journées de musique contemporaine de Paris. La pièce en solo est fondée sur un texte rédigé en anglais, français et italien. La cantatrice « le lit, le vit, avec un abattage qui fait grande impression. On y parle de guerre, de paix, de révolution, des journées de Mai, et Maurice Fleuret a même la surprise d'y entendre sa citation favorite de Mao Zedong: *Il faut compromettre les masses*<sup>36</sup>! » En cette même année mouvementée, le québécois Serge Garant compose *Phrases II* pour orchestre d'après un texte de Ernesto Che Guevara. Hans Werner Henze écrit un « Requiem pour Che Guevara » intitulé *Das Floss der Medusa (Le Radeau de la méduse)*. Sous-titrée « oratorio volgare e militare », l'œuvre fait scandale à Hambourg. En effet, la création de cet opus débordant de vitalité n'a pu avoir lieu dans des conditions optimales, le compositeur ayant exigé la présence ostentatoire de drapeaux rouges et de portraits du Che<sup>37</sup>. Par ailleurs, Luigi Nono conçoit *Contrappunto dialettico alle mente* (1968) incluant, entre autres, des collages anti-guerre du Vietnam (à noter que ce contrepoint dialectique est dédié au commandant de l'armée de libération du Venezuela). De même, en 1969-1970, le musicien italien dédie *Y entonces comprendió*, pour 6 voix féminines, chœur mixte et bande, à Ernesto Che Guevara<sup>38</sup>. Alors que Luciano Berio rend hommage au pasteur Martin Luther King dans *O King*, pour chœur, placé en tant que deuxième mouvement de *Sinfonia* (1968), Henri Pousseur écrit *Couleurs croisées* en 1967 (partition elle-même incluse dans les citations de la *Sinfonia*).

Écrites pour orchestre les *Couleurs croisées* du compositeur belge sont fortement influencées par l'Amérique comme a pu l'être à la même période *Mobile* de Michel Butor, avec lequel il a écrit l'opéra *Votre Faust* (« fantaisie variable genre opéra ») de 1961 à 1968. En fait, les *Couleurs croisées* sont fondées sur un chant intégrationniste noir: *We Shall Overcome*<sup>39</sup>. Cette partition

de musique contemporaine veut symboliser un idéal utopique d'une société égalitaire et néanmoins plurielle. Le chant de la communauté noire sert de matrice officielle dont la composition est strictement déduite. Mais en dehors de règles théoriques, de mises en réseaux et de procédés combinatoires fort complexes<sup>40</sup> jouant sur l'extension de la trame harmonique, l'œuvre veut raconter une histoire plus espérée qu'effective, du moins dans son déroulement, d'où cette expression symbolique: « J'ai fait un rêve », celui que l'harmonie de Rameau puisse encore s'étendre et encore nous surprendre dans le registre de la nouvelle modernité après le dodécaphonisme intégral mis en place par le webernien Pierre Boulez. L'écho de cet *I have a Dream* fait bien entendu référence au célèbre discours du pasteur Martin Luther King (1929-1968), Prix Nobel de la paix en 1964, assassiné à Memphis l'année de la composition de *Couleurs croisées*.

Doublement métaphorique, cet opus belge s'inspire de la recherche de Pousseur au niveau de l'intégration de nouvelles formes d'harmonie dans la musique savante et du mouvement de ségrégation noire qui lui est strictement contemporain aux USA. Le titre désire croiser les couleurs harmonico-timbriques de la musique avec les couleurs raciales qui vivent sur le territoire américain. Dans son « essai sur la question harmonique » intitulé *L'Apothéose de Rameau* qu'il dédie à l'auteur des *Relevés d'apprenti*, Pousseur termine par cet « envoi »: « Pourquoi, dès à présent, *L'Apothéose de Rameau* [...] ? Parce que vous, cher Pierre Boulez, avez un jour affirmé, à un journaliste vous interrogeant, que l'*ère de Rameau*, par quoi vous entendiez, je pense, l'intention de fonder les structures musicales sur des données organiques préexistantes, était terminée. Je vous demande au contraire si pour éviter le danger d'hypnose en même temps que celui, tout aussi fatal, d'oublier un précieux enseignement, nous ne devrions pas plutôt comme vous le proposiez voici déjà longtemps, quant à Webern, et comme je le propose ici quant à Rameau, nous contenter d'écarter son visage<sup>41</sup> ?

On sait que dans cette décennie 1960, rêve et utopie<sup>42</sup> s'empresent sans scrupule de bourgeonner et de fleurir. Pousseur a du reste écrit en 1970 une pièce intitulée *L'Invitation à l'utopie* pour voix et instruments, d'après un texte de Butor. Avec quelques nuances, John Sebastian chantait très sagement avec sa guitare au Festival de Woodstock de 1969: *I had a Dream*. En cette même année, Goffredo Petrassi compose « en témoignage de Martin Luther King », *Beatitudes* pour voix et quintette instrumental. En outre, sur la partition de *Nuits* de Iannis Xenakis, pour douze voix mixtes, le mélomane peut lire la dédicace suivante: « Pour vous, obscurs détenus

politiques, Narcisso Julian depuis 1976, Costas Philinis depuis 1947, Hélène Erythriadou depuis 1950, Joachim Amaro depuis 1952, et pour vous, milliers d'oubliés dont les noms même sont perdus. »

Pas de pancartes, pas de banderoles.  
Nos corps nus étaient nos slogans.  
Jerry Rubin, *Do it*.

Bien entendu, avec ses *protest songs* et ses chansons engagées issus notamment de la *Beat Generation*<sup>43</sup> ou de la *Folk Music* (Woody Guthrie, Joan Baez, Bob Dylan<sup>44</sup>...), la *pop music* internationale n'est pas en retrait de cette histoire sociale de la musique<sup>45</sup>. Citons par exemple pour l'année 1968: *John Wesley Harding* de Bob Dylan (disque initiateur du *country-rock*, faisant allusion aux mythes américains et à la Bible), *The Unknown Soldier* des Doors (chanson contre la guerre du Vietnam), *Why the King of Love is Dead* de Nina Simone (couplets écrits en l'honneur de Martin Luther King), *It's up Me and You* d'Olivier Nelson, chanté par Ella Fitzgerald (texte en rapport à Martin Luther King)... Le 11 mai 1968, le leader Jerry Rubin annonce la fondation du *Youth International Party* (initiales, YIP, qui donneront le mot *hippies*<sup>46</sup>). De plus, l'assassinat de Robert Kennedy est évoqué par les Rolling Stones dans *Sympathy for the Devil* (1968) et par Crosby, Stills et Nash dans *Long Time Ago* (1968). En mai 1969, citons aussi l'album *Liberation Music Orchestra* préparé à New York et Los Angeles par Charlie Haden et ses camarades, arrangé en grande partie par Carla Bley. Dans cet album, la chanson *Song for Che* qui est écrite à la mémoire du guérillero Che Guevara (mort en 1967) cite *Hasta Siempre* de Carlos Puebla. Ce disque mythique contient également *War Orphans* (un morceau d'Ornette Coleman composé en 1964 en hommage aux orphelins de guerre), *Circus '68'69* qui s'inspire des conclusions affligeantes d'une convention du Parti démocrate américain (rédigée en août 1968) délivrée en faveur de la guerre du Vietnam, et *We Shall Overcome* dont le thème a été interprété – entre autres – par les opposants californiens au conflit vietnamien (thème récupéré par Henri Pousseur dans *Couleurs croisées*)... Pour un album intitulé *Résurrection* (sorti en 1973), Angélique et Photis Ionatos composeront la musique de *I have a Dream* d'après un discours de Martin Luther King. Accompagnés de leurs guitares, ils chanteront en duo:

J'ai rêvé qu'un jour sur les collines de Géorgie  
les fils d'anciens esclaves et les fils d'anciens propriétaires  
d'esclaves

seront capables de s'asseoir ensemble autour de la table de la Fraternité...

À l'échelon mondial, la conjoncture générale de l'année 1968 montre des contingences et des turbulences plus que significatives: offensive communiste du Têt à Saigon, progrès du mouvement pacifiste, Mouvement de Libération de la Femme<sup>47</sup>, *drug culture*, contre-culture, « Printemps de Prague », invasion de la Tchécoslovaquie par les chars soviétiques, assassinats de Martin Luther King et de Robert Kennedy aux USA, violentes émeutes à Chicago et à Tokyo, affrontements entre étudiants et ouvriers en Grande Bretagne, sanglantes confrontations entre étudiants et policiers à Mexico, manifestations estudiantines en Allemagne de l'Ouest, troubles à la Faculté de Belgrade et dans les Universités de Trente, Turin, Gênes, Pavie, Cagliari, Salerne, Naples et Turin, occupation de l'Université catholique de Milan et de l'Université libre de Bruxelles, protestation d'intellectuels en Pologne, fermeture des Universités de Rome et de Madrid et de la London School of Economics<sup>48</sup>... Comme à Paris, les effigies de Ho Chi Minh, de Che Guevara et les posters de Mao Zedong, de Karl Marx s'affichent à Berlin et à Rome...

En France, dès février 1968, Henri Langlois n'est pas reconduit dans ses fonctions de directeur de la Cinémathèque (Truffaut, Resnais, Godard, Marker, Astruc, Chabrol, Bresson, Renoir – parmi des dizaines de contestataires professionnels – s'organisent en comité de soutien et interdisent la projection de leurs films). Pierre Mendès France (alors proposé par François Mitterrand pour être Premier ministre) demande des explications à André Malraux; Langlois réintègre ses fonctions en avril. Dans la périphérie du conflit strictement politique du mois de Mai, le Festival du cinéma de Cannes est violemment interrompu et mis en cause par les cinéastes de la « nouvelle vague ». Alors que Jean Vilar est contesté verbalement à Avignon, Truffaut, Godard et Chabrol remettent en question non seulement un style, une écriture mais aussi le rôle de la production culturelle au sein des rouages de la société (considéré par certains comme la bible des intellectuels des *Seventies*, *Culture et Société* sera, en l'occurrence, le titre d'un livre détonnant signé par Herbert Marcuse<sup>49</sup>). Pour l'heure, l'Odéon occupé par le mouvement étudiant<sup>50</sup> radical devient un haut lieu de meeting ininterrompu. Roger Planchon réunit à Villeurbanne les directeurs des maisons de la culture et des centres dramatiques français<sup>51</sup>... De nombreux journalistes de l'ORTF (Office de Radio et de Télévision Française) se mettent en grève contre la censure et la « parole imposée ».

Jacques Tarnero note que cela révèle l'immensité de la crise au plus haut niveau du pouvoir. Paradoxalement, celui-ci va savoir profiter au mieux de cette solitude: il restera l'ultime recours face à un mouvement insaisissable<sup>52</sup>.

Cette pseudo-révolution vécue par certains « avec un plaisir *esthétique* ou ludique et une conscience peu politique<sup>53</sup> » (« péri-révolution », écrit Morin dans *La Brèche*) va accélérer et rendre visible la crise d'identité qui traverse l'art contemporain, y compris musical. En 1935, André Breton mettait en garde ses « camarades » contre l'emploi de vocable touchant au mot « révolution ». « On sait que l'épithète *révolutionnaire* n'est pas ménagée en art à toute œuvre, à tout créateur intellectuel qui paraît rompre avec la tradition; je dis *qui paraît rompre*, car cette entité mystérieuse: la tradition, que d'aucuns tentent de nous représenter comme très exclusive, a fait preuve depuis des siècles d'une capacité d'assimilation sans bornes. Cette épithète, qui rend hâtivement compte de la volonté non conformiste indiscutable qui anime une telle œuvre, un tel créateur, a le défaut grave de se confondre avec celle qui tend à définir une action systématique dans le sens de la transformation du monde et qui implique la nécessité de s'en prendre concrètement à ses bases réelles<sup>54</sup>. »

Plus d'un demi siècle plus tard, l'alliance est en grande partie rompue entre les métiers de l'art et de la culture, les créateurs et les agents du Ministère français. Même si c'est l'année de la création de *Prometheus* (1963-1967) de Carl Orff au *Württembergisches Staatstheater* de Stuttgart, rappelons que 1968 émancipe les mœurs et accueille les tendances non académiques. Par exemple, c'est la pleine époque de découverte des agissements provocateurs sous forme de *happenings* du *Bread and Puppet Theatre* de Peter Schumann (New York<sup>55</sup>) au Festival de Nancy et des représentations scandaleuses du *Living Theatre* au Festival d'Avignon (« supermarché de la culture » selon Jean-Jacques Lebel<sup>56</sup>). Laisant transparaître les feux de la contre-culture *made in USA*, la pièce *Paradise Now*<sup>57</sup> animée par Julian Beck et Judith Malina est jouée gratuitement sur le pavé avignonnais. Contestataire à bien des égards (comportemental, idéologique...) – habillés en petite tenue, les acteurs décontractés brûlent par exemple des billets de banque –, la troupe américaine est vite interdite de séjour par l'autorité préfectorale. Tenant de l'improvisation collective, le spectacle faisait participer le public, provoqué par le passage des acteurs qui récitaient des litanies reprises en chœur par tous. « C'est du théâtre libre; nous devons laisser parler le public », conclut Julian Beck dans les pages de *Yale/Theatre* en septembre 1968<sup>58</sup>.

Musicalement, en août 1968, le Vingt-deuxième festival d'Avignon donne en création le *Quatrième Trio à cordes* de Claude Ballif, *Thrène* d'Alain Bancquart, *Tjurunga IV* de Gérard Massias, *Demeures aquatiques* de Beatriz Ferreyra... Au niveau théâtral, le préfet du Gard interdit la programmation de *La Paillasse aux seins nus* de Gérard Gélas dans la Cité des Papes. Pour mémoire, le festival inaugurerait, en 1969, le cycle de théâtre musical en Avignon<sup>59</sup> avec *Orden* de Girolamo Arrigo (dont le thème se rapporte à la Guerre d'Espagne, scénario et texte de Pierre Bourgeade, mise en scène de Jorge Lavelli), *On veut la lumière, allons-y* de Claude Prey (opéra-parodie en deux procès qui traite de l'affaire Dreyfus, mise en scène de Pierre Barrat), *Fêtes de la faim* de Claude Prey, *Syllabaire pour Phèdre* de Maurice Ohana (poème de Raphaël Cluzel), *Tjurunga*, action musicale de Gérard Massias (texte d'Antonin Artaud), *Musiques éclatées*, « participations pour bandes, instruments et voix » de Konstantin Simonovitch et François Bayle (mise en scène de Jean-Pierre Dougnac).

Avec *Société V, participation or not participation* (1967-1969), Luc Ferrari dispose de six percussionnistes, d'un acteur et du public. Dans cette « action théâtrale » qui prend la musique comme point de départ, le jeu consistait à mettre en évidence « la Majorité et l'Opposition ». Conçu comme un « sociodrame », le projet a résulté du hasard attisé ou non par un médiateur: allons-nous assister au conflit ou au contraire à l'osmose entre musiciens et spectateurs? Là était la question fondamentale de Ferrari. À ce titre, métaphorique ou primaire, l'interprétation de la négation reste à entrevoir comme une certaine forme de « contre-violence », comme une manière transformiste de refus revendicatif qui s'exprime en termes de réaction émancipatrice contre l'action coercitive d'une politique ou d'un pouvoir<sup>60</sup>: « La violence se donne toujours pour une *contre-violence*, c'est-à-dire une riposte à la violence de l'Autre<sup>61</sup> », disait Jean-Paul Sartre. Préoccupé par les problèmes fondamentaux de la vie et de la mort, Cristobal Halffter a composé en 1970-1971 *Planto por las victimas de la violencia* (ensemble de chambre et dispositif électro-acoustique) et en 1971, *Requiem por la libertad imaginada* (pour grand orchestre). Par ailleurs, en mars 1968, le général Franco interdit au chanteur de langue catalane Joan Manuel Serrat de participer au Grand Prix de l'Eurovision.

De même, Jean-François Lyotard montre en juin 1968 que « notre violence consiste à rétablir la parole et le geste expressifs, la violence d'en face à les refouler. Qu'on fasse le procès de notre violence est simplement drôle<sup>62</sup>. » Il faut peut-être rappeler que dans les pages d'*Asphyxiante Culture*, publiée précisément en 1968, Jean Dubuffet a

traduit un état d'esprit symptomatique que partage une bonne partie des artistes engagés: « À l'État, je ne connais qu'un visage: celui de la police. Tous les départements des ministères d'État ont à mes yeux ce seul visage et je ne peux me figurer le ministère de la Culture autrement que comme la police de la culture, avec son préfet et ses commissaires. Laquelle figure pour moi est extrêmement hostile et rebutante. »

Jean-Étienne Marie songe à animer les Semaines de musique contemporaine d'Orléans qui débiteront en 1968-1969 (créations de Paul Méfano, Fernand Vandenbogaerde, Costin Mioreanu, Maguy Lovano et Jean-Étienne Marie dès 1970). Dirigé par Claude Samuel, le Festival de musique contemporaine de Royan bat son plein (1963-1977), accueillant les compositeurs en vue: 1968 est l'« année qui a vu décoller la manifestation<sup>63</sup> », raconte Betsy Jolas. En dehors des premières françaises de *Punkte* (dans sa version de 1966) de Karlheinz Stockhausen et de *Solo* de Franco Donatoni, il faut remarquer, en avril 1968, les créations de *Trajectoires* de Gilbert Amy, *Le Temps restitué* de Jean Barraqué, *Lignes* de Paul Méfano, *Imaginario II* de Luis de Pablo, *Nuits* de Iannis Xenakis. Dès lors, humaniste et poétique, cette dernière partition qui suscite un véritable triomphe grâce à la modernité de son matériau choral a été considérée comme « emblème sonore de la révolution de 68<sup>64</sup> ». À cette époque, la radiodiffusion française propose pour le Prix Italia: *Syllabaire pour Phèdre* de Maurice Ohana, *Oral* d'Ivo Malec et *La vera storia della cantoria de Luca della Robia* de Janos Komives (cette œuvre du compositeur français d'origine hongroise obtiendra finalement le prix). À l'occasion d'un atelier dirigé par Karlheinz Stockhausen autour de *Musik für eine Haus*, les Cours d'été de Darmstadt de 1968 accueillent Costin Mioreanu, Maisias Maignushca, Rolf Gehlhaar, Jorge Peixinho... qui participent au projet de spatialisation des différentes sources sonores en présence. Par ailleurs, outre une version récente de *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen, sont créés (ou présentés) dans ce haut temple de la musique contemporaine: *Die Räuber* (1957) de Giselher Klebe, *Donum sacrum Brancusi* (1963) de Costin Mioreanu, *Psylex* (1968) de Erhard Karkoschka, *TeleFun* (1968) de David Johnson, *Mese* (1968) de Peter Eötvös, et *Modulation IV* (1968) de Johannes G. Fritsch.

Dans le domaine de la déviance<sup>65</sup> statutaire, des conventions bafouées, de la représentation hors norme, du lieu suspecté, le « concert couché » (avec la première audition de *La Noire à soixante* et *Granulométrie* superposés) de Pierre Henry a fait fureur au festival Sigma de Bordeaux en novembre 1967. Spectaculaire dans son

agencement monodramatique comme dans sa réception spatialisée, le dialogue de l'œuvre double a fait entendre, outre des improvisations baroco-buccales de François Dufrêne et des pastiches de danse du scalp, des borborygmes d'aphasiques, des miaulements de félins, des aboiements singuliers, des cris divers et variés. Après ce « concert au sol », Maurice Fleuret a organisé un concert ininterrompu de vingt-six heures remplies par la musique de Pierre Henry. Dans le cadre des Semaines musicales internationales de Paris (fondées en 1958), la rétrospective monumentale en cet automne 1968 a même inclus la création de *L'Apocalypse de Jean* (donnée deux fois) : « Une vraie journée de sons, comme il la rêve depuis longtemps, une musique inscrite dans une durée vécue au rythme quotidien [...]. Cette nuit, qui n'était pas un concert comme les autres, est entrée dans l'histoire de la musique », note Michel Chion qui relève également un billet symptomatique de Françoise Séloron parlant de l'atmosphère inoubliable de cet « Odéon culturel » : « Le théâtre s'installe pour la nuit. Le public est jeune. On se balade selon l'humeur et l'acoustique de la scène aux corbeilles. Un étudiant a installé son matelas pneumatique et son duvet. Chacun peut délirer, rêver, écouter, compter les paliers de l'état de perception à celui de veille<sup>66</sup>. » En fait, comme le relève Adorno, les scandales se font de moins en moins présents, « la nouvelle musique n'est plus détestée en tant que destruction de bien sacrés, mais plutôt reléguée dans un domaine spécialisé pour spécialistes<sup>67</sup> ».

Jean-François Lyotard admet que « *derivatio* n'est pas du tout quitter une rive, mais détourner un *rivus*, un cours, une fluidité; ça va ailleurs que là où l'on allait. Quel plaisir si *ripa* dérivait de *rivus*, si c'était le ruissellement qui déterminait la rive<sup>68</sup>! » Après *Terrektorh* (1965-1966) et le *Polytope de Montréal* (réalisation multimédia pour quatre groupes orchestraux spatialisés, datant de 1967), Iannis Xenakis a tenu à éparpiller un orchestre de quatre-vingt-dix-huit musiciens dans le public pour la réalisation de *Nomos gamma*, terminé en 1968. Après la *Troisième Sonate pour piano*, Pierre Boulez songe à nouveau à la dérive préméditée de la musique en se mettant à l'écriture d'une œuvre ouverte symboliquement, intitulée *Domaines*.

Toujours en 1968 et dans le même esprit de dérivation, Mauricio Kagel conçoit *Privat, pour un auditeur solitaire* (avec accessoires de ce que Henri Lefebvre appelait la « vie quotidienne » : téléphone, radio, machine à café, sonnette de porte, nécessaire de toilette, mouchoir...). Le titre semble entrevoir les visées marxistes constatant la réification et le degré de diminution de l'activité des individus dont l'époque libérale faisait déjà écho à l'époque du philosophe. À ce propos, Lucien Goldmann

écrit en 1967 dans « Possibilités d'action culturelle à travers les mass-media » que « dans toute l'histoire de la culture européenne, un des problèmes importants a été celui de la synthèse entre la vie individuelle privée et la vie publique, entre le bourgeois et le citoyen. Et la création culturelle se situait le plus souvent, depuis le capitalisme libéral, sur l'un ou sur l'autre de ces plans sans réussir à en faire une synthèse. Il se peut que l'augmentation du niveau de vie et l'augmentation du temps libre avec la tendance à la dispersion de la conscience civique qu'elle entraîne fassent surgir, dans certaines couches sociales [...] des tendances renforcées à organiser la vie privée et à lui donner un sens<sup>69</sup> », conclut-il en substance. Le futur auteur de la « décréation du monde » (*Die Erschöpfung der Welt*) a également conçu en 1968 *Ornithologica multiplicata* pour deux volières amplifiées<sup>70</sup>; à noter que les sons environnementaux étant déjà présents dans le jeu scénique kagélien intitulé *Antithèse* (1962).

Au lieu de la notion de « temps libre » (sorte d'oisiveté honteuse dénoncée par Baudrillard<sup>71</sup>), Malraux parlait de « temps vide créé par la machine [...], que nous commençons à appeler le loisir [...]. Le temps vide, c'est le monde moderne », déclarait-il lors du discours d'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens le 19 mars 1966<sup>72</sup>. Entre résistance et utopie institutionnelle, entre liberté et forfaiture, entre progrès et culture, entre insignifiance et action communicationnelle, deux courants politisés se cherchent et s'affrontent. Les politiques culturelles sont alors confrontées à un double joug : la critique gauchiste qui pointe l'expression mythique de la démocratisation culturelle et les sages partisans de l'ordre (siégeant à l'Assemblée nationale) qui dénoncent sans complaisance le soutien public à des artistes soupçonnés de subversion. Philippe Poirrier dresse ainsi le bilan de l'ère Malraux : « Avec la création d'un portefeuille ministériel et l'autonomie administrative et budgétaire d'un ministère des Affaires culturelles, la revendication d'un droit du peuple à la culture et la promotion des avant-gardes conduisent à une triple rupture avec l'Éducation nationale, les Beaux Arts et l'Éducation populaire<sup>73</sup>. »

Placées sous la présidence de Marcel Landowski<sup>74</sup> (Inspecteur général, Chef du service de la musique, Direction générale des arts et lettres), les Semaines musicales internationales de Paris (25-31 octobre 1968) étaient consacrées à Edgar Varèse<sup>75</sup>, Iannis Xenakis<sup>76</sup>, Luciano Berio, Pierre Henry – en dehors des concerts à l'animation insolite, des films courts métrages concernant ces artistes ou d'autres (Vasarely, Scherchen, Calder...) étaient programmés. Dans une introduction circonstanciée, Maurice Fleuret, directeur artistique de ces journées de



musique contemporaine rappelle qu'un tel festival « n'est pas de ces entreprises plus ou moins rentables qui parviennent toujours à équilibrer un budget sans problème. Rien de positif ne peut se faire sans l'aide massive et enthousiaste de tous ceux pour qui l'art vivant est non seulement une préoccupation intellectuelle mais un engagement moral profond<sup>77</sup>. »

La commune étudiante [...] est riche, folle, géniale,  
comme une révolution.

Comme une révolution, elle est une explosion utopique  
et uchronique [...].

Comme une révolution, elle est une extase de  
l'histoire...

Edgar Morin, *Mai 68, la brèche*.

En Mai 1968, les murs du Conservatoire national supérieur de musique de Paris<sup>78</sup> ont vu s'épanouir des graffiti réclamant « une musique sauvage et éphémère ». Prônant une « régénération fondamentale », un groupe s'est mis à demander la grève des concerts en même temps que la suppression du droit d'auteur. Désirant fortement que « les structures sonores appartiennent à chacun », les jeunes étudiants fomentent des « meetings sonores », calqués sur le modèle de séances d'investigation collectives chères au mouvement américain *hippie*. Dans ces conditions, Renaud Gagneux, alors président de la section de l'Union nationale des étudiants de France (Unef), étudiant au CNSMP, fait voter la grève avec le corollaire de l'occupation des locaux de la rue de Madrid à Paris. Comme disait fièrement Eugène Ionesco : « L'avant-garde, c'est la liberté. » Et comme l'écrivait Jean-François Lyotard en 1970 : « Avant-garde, cela veut dire que les artistes montrent le chemin. À qui ? Historiquement le concept a d'abord été politique, léniniste : le parti montre le chemin à la classe. Le modèle est un modèle militaire emprunté à la pratique des armées des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>79</sup>. »

Au Conservatoire de Paris, le cursus de la classe de composition, la notion de « prix » et de « diplôme d'études » se verront modifiés ou agencés. L'idée ambiante de renversement des valeurs à la base de l'affrontement des générations entraîne également l'abolition du légendaire, et tricentenaire, « Prix de Rome » : Alain Louvier sera en 1968 le dernier lauréat du premier Grand Prix. La déclaration d'Edgar Faure, ministre de l'Éducation nationale du 8 octobre 1968 à l'Assemblée nationale parlait ouvertement du « progrès continu » et de l'« innovation systématique » : « Cela ne résulte ni d'un hasard, ni d'une ignorance généralisée des débouchés

ouverts. C'est la crise d'une culture immobile dans un monde en transformation. Comme tous les grands conflits historiques, c'est un conflit spirituel. Il faut reconsidérer la conception de notre enseignement pour l'adapter au rythme de la société<sup>80</sup>. » Malheureusement, le bénéfice des nouvelles mesures n'a pas duré. « On est très vite revenu à des formules antérieures, hélas ! Notamment dans le domaine de la composition, cette réforme a été un moment privilégié au Conservatoire<sup>81</sup> », rappelle, un brin nostalgique, Betsy Jolas.

À la rentrée 1968, une nouvelle classe s'ouvre au Conservatoire national supérieur, avec le soutien remarqué d'Olivier Messiaen : la « classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel », autrement dit la « classe d'électro-acoustique ». Au sein du Service de la recherche mis en place par Pierre Schaeffer à l'ORTF, Francis Coupigny met au point un clavier dynamique, avec dispositif modulaire programmable par fiches. Une classe d'électro-acoustique est également fondée au Conservatoire de Marseille sous la direction de Marcel Frémot. Cette action fut à l'origine du Groupe de musique expérimentale de Marseille. De même, le CIRM (Centre international de recherche musicale, Nice) est créé par Jean-Étienne Marie (à noter qu'à la même époque, Luis de Pablo fonde en Espagne le groupe de *live electronic music* baptisé *Alea musica electronica libre*). Comme disait Adorno dès 1930, « dans le domaine de l'art, le lieu du progrès n'est pas celui des œuvres isolées, mais celui de leur matériau<sup>82</sup> ». Alors qu'il vient de terminer l'adaptation pour deux pianos de *Socrate* d'Érik Satie, John Cage réalise en compagnie de Lejaren Hiller (entre 1967 et 1969) un opus énigmatique au titre imprononçable : *HPSCHD*, écrite « en langue de computer... 51 bandes ! 7 solos pour clavecin<sup>83</sup> », s'exclame l'auteur d'*Atlas eclipticalis*. Élaborée savamment à l'Université de l'Illinois, cette œuvre mixte inclut autant des passages insolites du jeune Mozart, comme le *Menuet aux dés*, que des extraits de pages de Beethoven, Chopin, Schumann, Gottschalk ou Busoni. Dans un communiqué synthétique, les services de l'Unesco annoncent le 11 décembre 1968 qu'il existe cent cinquante studios de musique électronique répartis dans vingt-cinq pays autour du monde. La recherche : « Ce n'est pas l'illusion abolie [...]. Ce n'est pas le sacrifice des facultés sauvages ; ce n'est pas la stérilité de la route goudronnée. Non, pour moi, la recherche, c'est, au contraire, la forme la plus résistante, et parfois la plus folle, de l'utopie [...]. La recherche c'est ce qui me donne, plus encore me pousse irrésistiblement, à rêver ma révolution au moins autant qu'à la construire<sup>84</sup> », dira, en avril 1979, le directeur de l'Ircam. Alors que le

langage informatique *Music V* voit le jour (1967), Walter Carlos enregistre *Switched-on Bach* sur un système modulaire de marque Moog (1968).

La liste d'œuvres composées en 1968 montre un sentiment éclectique absolument confondant : de l'opus 1 de Hugues Dufourt au dernier numéro de catalogue de Marcel Dupré, de l'opéra légendaire de Carl Orff à l'anti-opéra signé par Roman Haubenstock-Ramati, du monde symphonique (Desportes, Milhaud, Silvestrov, Session, Migot) au domaine du *live electronic* (Cage, Kagel)... Entre modernité et tradition, entre noms de compositeurs inconnus ou noms de musiciens désormais oubliés, entre musique pour la télévision (Bayle, Cohen-Solal) et œuvre ouverte<sup>85</sup> (Wolff, Boucourechliev), entre partition graphique (Grygar, Karlikova...) et proposition verbale<sup>86</sup> (Stockhausen, Miéreau, Mariétan...), entre techniques électro-acoustiques (le *pre-recorded playback* de Hiller par exemple) et formations issues du monde du jazz (Braxton, Gilbert), voire de la *pop music*, entre quelques opus phares et beaucoup d'œuvres somme toute mineures... la musique soixante-huitarde sert de point d'adossement à la recherche à venir<sup>87</sup>.

Ainsi, laissant de côté l'académisme des consonances ancestrales et l'exercice des fugues modales, celui qui travaille sur la nature des chaînes causales innovantes doit sans aucun doute se confronter aux divers phénomènes progressifs, performatifs, dérivatifs, privatifs ou négatifs de la création, tels l'action spontanée, l'improvisation collective, l'esprit du *gadgeteering* – pour prendre un vocable adornien –, l'art sans projets, l'objet sans modèles<sup>88</sup>, les processus graduels<sup>89</sup>, l'aléatoire contrôlé, le bricolage<sup>90</sup> hasardeux, les promesses de l'art-science, les espoirs dans la technologie et tous les efforts de « synthèse » y affairant<sup>91</sup>. En 1971, à la tête du Domaine musical, Gilbert Amy déplore une « baisse de qualité des partitions », une déliquescence qui s'est accentuée « après 1968 », avec « les partitions graphiques, le hasard et le *music theater*<sup>92</sup> ». Entre *ready made* et doux sacrilège sonores, la musique nouvelle semble être « acceptée sans réfléchir comme un bien de consommation, à l'instar de la sphère culturelle dans son ensemble ; approuvée parce qu'elle est là, sans qu'on prenne beaucoup en considération sa constitution concrète<sup>93</sup> », note sans grand enthousiasme Theodor W. Adorno.

À la suite de John Cage, Luc Ferrari a avancé le sens d'une « amusique », d'une « anamusique » à propos de *Music Promenade*, montage datant de 1964 réalisé de milliers de collages intégrant bon nombre de *ready mades* sonores. Michel Chion et Guy Reibel ont même évoqué la recherche d'un « anti-art<sup>94</sup> » à la « fonction sociologique »

de la part de Ferrari, dans ces années 1960. Mais, comme le remarque Pierre Boulez, le « non-art » et l'« anti-art » se réfèrent encore à l'« art<sup>95</sup> ». Au reste, Mikel Dufrenne déclare sans ambages que « l'anarchie » équivaut à « l'art<sup>96</sup> ». À la fin des *Sixties*, le Non-Art<sup>97</sup> forme une autre culture dont les racines proviennent de jeunes pousses non répertoriées ; même si, en juin 1968, Allan Kaprow constate dans le magazine new yorkais *Artforum* que « la plupart des êtres humains ont encore l'air d'entourer leurs actes et leurs idées de barrières ». Dès lors, la culture ne peut plus être véritablement « la configuration générale des comportements appris, et de leurs résultats, dont les éléments sont adoptés et transmis par les membres d'une société donnée<sup>98</sup> ». À cette époque, le GERM enregistre les *Initiatives* de Pierre Mariétan<sup>99</sup>, alors que Marius Constant et l'ensemble Ars Nova donnent en concert des improvisations collectives (dont certaines pluridisciplinaires, geste – verbe – musique, s'intitulent *Formes*<sup>100</sup>) alors que le groupe italien Musica Electronica Viva prône la mixité entre musiciens et public (*Sound Pool*, 1968). Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton fondent en 1968 le *Scratch Orchestra*. Cet ensemble hybride se veut une grande formation de musique expérimentale réunissant les représentants d'un véritable « corps social » composé d'étudiants, ouvriers, intellectuels, amateurs, professionnels, musiciens, plasticiens. Les positions anarchisantes et les propositions de « rites d'improvisation<sup>101</sup> » des nombreux collectifs constitués vont alors nourrir le lot des intentions révolutionnaires modernes. Ainsi, selon Hannah Arendt, « l'explosion de la plupart des révolutions fut une surprise pour les révolutionnaires professionnels<sup>102</sup> ». Comme le rappelle Tomás Maldonado, « si l'innovation est toujours *contre* quelqu'un, l'instauration d'un pouvoir aussi est toujours *contre* quelqu'un<sup>103</sup> ».

Contre le pouvoir, l'utopie ne veut que la parole, et  
pour s'y perdre.

Jean Baudrillard, *Le Miroir de la production*.

Comme dans toute émancipation, toute révolution, toute utopie, la prise de parole, le slogan et le graffiti sont devenus des principes véhiculaires transparents de premier ordre. Ainsi, « alors que l'utopie est le plus souvent anonyme, un peu comme [...] les graffiti qui ont envahi les murs les plus austères en Mai ; elle semble surgir spontanément dans un mouvement d'effervescence, en un lieu névralgique, et elle mobilise les individus pour une entreprise commune. S'il y a quelque part de l'impersonnel pour débouter une philosophie du sujet constituant, c'est

de ce côté-là qu'il faut le chercher : du côté du désir et d'un imaginaire collectifs suscités par une expérience commune. D'autre part, si l'utopie est en effet une riposte spontanée à une situation, les utopies écrites au contraire pour s'édifier font table rase du donné. Elles ne soucient même pas de le critiquer. Il arrive parfois cependant qu'elles y fassent allusion en le caricaturant, par exemple en le mettant à l'envers<sup>104</sup>. » Mais alors, comme le remarque Raymond Ruyer, ce sont des « anti-utopies<sup>105</sup> ».

Repris et amplifiés par les radios *hot* (Jean-Paul Aron a appelé le poste transistor le « médium chaud »), des sortes de refrains idéologiques fondés sur des timbres populaires d'ordre mélodique ou simplement rythmique – parfois proches de la scansion du rap à venir – ont alors été assénés en direction de, et par les diverses classes de la jeunesse et les multiples phalanges ouvrières. La « parole », c'est aussi cette forme d'expression directe qui se libère d'une manière cathartique à propos des petits conflits quotidiens comme des grandes déclarations de guerre ou de « révolution fiction<sup>106</sup> ». Du reste, l'étymologie du mot « slogan » ne vient-elle pas du gaélique, *sluagh-ghairm* qui veut dire « cri de guerre » ? En fait, le mélange de discours dogmatiques et de délires, de langue de bois et de poésie, de désirs et d'utopie, de spontanéité et d'absence de hiérarchie a su donner de la teneur et de la fantaisie aux divers supports textuels et sonores du moment. Car la revendication sémantique ou onirique intéresse aussi les artistes. Les murs de Paris se couvrent d'affiches et le comité d'action des Beaux Arts produit des milliers de *dazibao* (sérigraphies faisant référence à la technique illustrative des journaux muraux chinois). Ainsi, accaparant les métiers de l'art et de la culture sous toutes leurs formes médiologiques, les messages contestataires<sup>107</sup> vont cerner aussi les institutions musicales. Alors que sur la façade du Conservatoire de la rue de Madrid à Paris, on peut lire : « Xenakis, pas Gounod ! », sur celle de l'Université de Nanterre, on note : « Plus jamais Claudel ! » De même, alors qu'aux abords du Théâtre de l'Odéon, on tague farouchement : « L'art c'est de la merde », devant les pavés de l'Université Paris-Sorbonne, on relève : « L'art est mort. Godard n'y pourra rien. »

Si Mai 68 a fait naître des émissions révolutionnaires<sup>108</sup> depuis la station artisanale de Radio-Sorbonne, il est aisé d'affirmer que les fameux événements ont inspiré des dizaines de textes revendicatifs ou métaphoriques dont le domaine de la chanson a fait son miel (sorte de *protest songs* à la française) entonnés ou composés par Gilbert Bécaud (*Mai 68*), Jean-Michel Caradec (*Mai 68*), Claude Nougaro (*Paris mai*, musique d'Eddy Louis sur un air du folklore « Flomela »), Georges Moustaki (*Le Temps de*

*vivre*), Colette Magny (*Vietnam 67*), Évariste (*La Révolution*), Léo Ferré (*L'été 68*)<sup>109</sup>, Jean-Roger Caussimon, Yves Simon, Maxime Le Forestier<sup>110</sup>... Comme à l'époque de la Révolution française, certains ont couché des paroles versifiées sur de vieux timbres – des airs folkloriques français faciles à retenir – pour obtenir la communion dans la contestation. Typiquement soixante-huitard, voici un extrait de la *Chanson du conseil pour le maintien des occupations* dont les paroles sont signées par Alice Becker-Ho. Sur un air martial proche de celui de *La Carmagnole*, le refrain demandait :

Des canons par centaines,  
des fusils par milliers.  
Des canons, des fusils  
par centaines et par milliers.

Refrain 4

Le vieux monde et ses séquelles  
Nous voulons les balayer.  
Il s'agit d'être cruels,  
Mort aux flics et aux curés...

Refrain 8

Le gaullisme est un bordel,  
Person n'en peut plus douter.  
Les bureaucrat's aux poubelles !  
Sans eux, on aurait gagné...

Exemple musical restitué par Pierre-Albert Castanet

Mais ce que l'amateur éclairé sait peut-être moins, c'est que ces journées de révolte sociale et de rupture culturelle ont également influencé des compositeurs de musique dite savante, contemporaine :

D'une manière directe :

– Pierre Boulez a eu l'idée d'une œuvre à partir des slogans de la « petite révolte de Mai<sup>111</sup> », mais ce projet est resté sans suite. Il signe cette année là le manifeste (d'obédience marxiste léniniste) de la revue *Tel Quel* (n° 34) intitulé *La Révolution ici et maintenant*.

– Maurice Ohana, *Cris* (1968) pour orchestre vocal dont le dernier mouvement s'intitule « Slogans ». Le texte des

choristes contient des relevés de slogans (« Deux et deux font cinq », « Soyez réaliste, demandez l'impossible » repéré dans le quartier Censier à Paris) mais aussi des caricatures de slogans (« Oua Takatzakata ») – ce que Dufrenne appelle des « caricatures d'utopie ». Ces onomatopées, privées de sémantique, ont été fabriquées pour leur résonance dynamico-musicale. Comme disait Roland Barthes: « Il faut affirmer la jouissance du texte contre l'aplatissement de la littérature à son simple agrément<sup>112</sup>. » Le chœur est muni de petites percussions (crotales, cymbales) et ce dernier mouvement de *Cris* se déroule dans un esprit quasi rituel. En février 1968, *Syllabaire pour Phèdre* d'Ohana sera créé au Théâtre de la musique à Paris par l'ensemble Ars Nova<sup>113</sup>.

– Luciano Berio, *Sinfonia* (1968) pour huit voix et orchestre (troisième mouvement – slogans). Bâti sur le Scherzo de la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler, ce mouvement se polarise sur la technique de collage de citations (musicales et textuelles). Hormis des notes de solfège égrainées sporadiquement, les citations textuelles de la littérature moderne (Claude Lévi-Strauss, Samuel Beckett, James Joyce) composées par Edoardo Sanguineti, Umberto Eco ou Luciano Berio lui-même (en plusieurs langues) côtoient des indications pour l'exécution des musiques jouées (de Bach à Berio), des conversations quotidiennes privées ainsi que des slogans du mois de Mai parisien. Le rapport musique – politique devient de moins en moins ambigu lorsqu'une voix parlée énonce: « It can't stop the wars [...] but we need to remind, to point. » Une coloration semblable retentira lors de la dernière intervention des vocalistes, dans la coda de la *Sinfonia*: « We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage<sup>114</sup>. »

– Luciano Berio, *Prière* (1968) pour voix seule (texte se rapportant aux journées de Mai à Paris émaillé de slogans politiques de Mao Zedong...).

– Luigi Nono, *Non consumiamo Marx* (1968-1969), pour voix et bande (avec slogans et bruits environnementaux), deuxième partie de *Musica manifesto n° 1* dédié à Carlos Franqui, poète révolutionnaire cubain (la première partie s'intitulant: *Un volto, del mare*). À noter que quelques extraits de cette « composition électronique » seront placés dans *Y entonces comprendió* (1969-1970) pour voix et bande.

La texture sémantique et les stimuli compositionnels proviennent de graffiti et de slogans parisiens recueillis dans l'ambiance des rues de Mai 68 ainsi que de documents violents provenant de manifestations contre la Biennale de Venise en juin 1968. Vingt slogans traitant de la « lutte contre l'État capitaliste et le pouvoir personnel du

général de Gaulle » émaillent l'œuvre électro-acoustique. En dehors de « Embrasse ton amour sans laisser ton fusil », on reconnaît par exemple: « Ici, on spontane », mots qui ont fait les beaux jours du quartier Censier à Paris (le titre « Ne consommons pas Marx » provient également du même lieu).

Un refrain construit en chiasme (signé par « un des enragés<sup>115</sup> » – Daniel Cohn-Bendit<sup>116</sup> et ses camarades – sur les murs de La Sorbonne) anime la totalité de l'œuvre:

Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution.  
Plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour<sup>117</sup>.

Du côté italien, Nono a capté les sons de « boycottage et de lutte des étudiants-ouvriers-intellectuels contre la Biennale, entre prise culturelle commerciale acquise aux intérêts économiques des monopoles et du gouvernement au pouvoir ».

Au travers de ce « manifeste musical », le compositeur a travaillé « pour préciser l'intention et la finalité de cette musique de rue pour un nouveau public de rue, pour une provocation et une agitation de la conscience en cette lutte de rue, pour une nouvelle intervention à partir des mouvements de rue de la lutte des classes<sup>118</sup> ».

– François Bayle, extraits de *L'Expérience acoustique: Solitioude*, musique électro-acoustique (1969) avec environnement de musique *pop* (la guitare de David Allen) et ambiance sonore des événements de Mai 68.

*Journal*, musique électro-acoustique (1969-1971) intégrant, outre des extraits de musique classique et de rock, des paroles de Madeleine Renaud prononcées à la Sorbonne, des bruits de grenades explosant au quartier latin.

D'une manière indirecte:

– Francis Miroglio, *Tremplins* (1968-1969) pour orchestre et voix – avec texte analogique de Jacques Dupin.

S'accaparant le souffle mythique et la parole de Mai 68 « sans en être une illustration », l'œuvre s'inspire d'une peinture (une gouache de Paul Rebeyrolle) et d'un texte poétique (extraits de *L'Irréversible* de Jacques Dupin<sup>119</sup>). Les vers contemporains seront déclinés en slogans parlés, criés, scandés non seulement par les solistes mais également par les musiciens de la masse orchestrale.

Mots insignifiants et féconds.

Divagations, clameurs, ressassement, nuées amassées  
pour un éclair impossible.

Rumeur intarissable, témoignant de l'énormité du  
souffle libéré.

Jacques Dupin, *L'Irréversible*.

– Hugues Dufourt, *Brisants* (1968) pour piano et ensemble instrumental. À propos de son opus 1, le compositeur philosophe déclare : « À refléter le monde, la musique ne peut se garder de se secousses ni de la brutale nécessité de ses affrontements : on ne s'étonnera donc point si elle prend une allure éruptive, protestataire, parfois sillonnée de clameurs. » En effet, l'œuvre musicale est marquée par des « structures de guerre » (les événements parisiens de Mai 1968, la « casse humaine »), de « conflits vietnamiens, et par la fin de la guerre d'Algérie qui donnait à la France un climat politique extrêmement sinistre<sup>120</sup> ».

– François Bayle et Guy Reibel, *Rumeurs*, pour chœur de 4000 chanteurs dans le cadre des Sixièmes Choralies de Vaison-la-Romaine (avec bande, haut-parleurs, comédiens, percussions, claviers – soliste : l'artiste *pop* Jacques Higelin). Cette rencontre « charriait tout le poids et tout le souvenir des récents événements de Mai », relate Guy Reibel qui ajoute : « Il semble que *Rumeurs* ait atteint son but, celui d'être une musique *sauvage et éphémère* ; ce fut une manifestation, un événement destiné à être vécu une fois pleinement et à n'avoir aucune survie *culturelle*. Ce fut aussi une des rares expériences tentées par le GRM où la musique électro-acoustique soit sortie de sa spécialité pour s'intégrer dans un événement non esthétique, comme moyen d'agitation des foules<sup>121</sup>. »

– Helmut Lachenmann, *Air* (1968-1969)<sup>122</sup> pour percussion solo et grand orchestre considéré par le compositeur comme une espèce d'illustration se situant dans le *climat*, dans le *dynamisme* et dans l'*esprit* de Mai (de violentes manifestations étudiantes contre les lois d'exception éclatent à Berlin, Francfort et Munich en mai et en septembre 1968).

Si « l'art, quel qu'il soit, est exclusivement politique. S'impose donc l'analyse des limites formelles et culturelles [...] à l'intérieur desquelles l'art existe et se débat<sup>123</sup> » déclare l'artiste plasticien Daniel Buren. Au niveau de la catégorie du sonore, ces quelques exemples variés suffisent à mettre en balance le geste franc de l'engagement politique et la volonté plus nuancée de l'acte poétique. Au cœur de la sphère de sociabilité, l'un joue sur l'évocation politique transposée en valeurs purement artistiques (Ohana, Berio, Miroglio...), l'autre se sert du médium compositionnel à des fins de revendications véritablement politiques (Nono, Lachenmann, Bayle...). *In fine*, le slogan est passé de l'élément de fonction sociale à celui de valeur purement esthétique.

À juste titre, Pascal Ory dit qu'« en se refusant à se donner les moyens d'une prise de pouvoir, le soixante-huitard inscrivait en fait son action dans le domaine de la représentation plus que du pouvoir<sup>124</sup> ». Au niveau

artistique, le noyau de la différence sociologique entre la musique contemporaine des années 1960 et la musique moderne des années 1920 réside sans doute dans le sentiment de « résignation politique », voire de consentement esthétique, genre de « réflexe à l'égard de cette concentration de puissance sociale qui, soit interdit l'action de l'impuissance, soit la transforme en manière d'agir d'une autre puissance. Le sentiment que rien ne peut être changé a atteint la musique<sup>125</sup> », professe, à l'orée des *Sixties*, Theodor W. Adorno. L'année de la mort de ce philosophe, en 1969, alors que l'on interdit le journal satirique *Hara-Kiri Hebdo*, le « Service de la musique » français dépend de la « Direction du théâtre et des maisons de la culture », pris en sandwich entre le « Service des enseignements artistiques » et le « Service de la création artistique<sup>126</sup> ». Un service des études et recherches est créé pour notamment préparer le Cinquième Plan, service qui fait appel à des spécialistes dont Pierre Bourdieu et Pierre Schaeffer. Mais, de 1969 à 1974, il faut dire que la « recherche musicale » et la « musique contemporaine » en général demeurent pour la Direction de la musique « objets de simple mesures<sup>127</sup> », c'est-à-dire d'interventions ponctuelles qui ne s'intègrent pas dans un ensemble véritablement cohérent.

Notons quand même qu'en 1968, Maurice Fleuret écrit : « La musique nouvelle coûte cher. Très cher. Elle exige à la fois les interprètes les meilleurs, les répétitions les plus nombreuses, les machines les plus complexes et les lieux les mieux adaptés. Elle ne souffre ni la médiocrité, ni l'à-peu-près [...]. Les Journées de musique contemporaine 1968 ont été organisées par les Semaines musicales internationales de Paris, association subventionnée régulièrement par le ministère des Affaires culturelles et par le Conseil de Paris. Le ministère des Affaires étrangères, le Musée d'art moderne de la ville de Paris (section « Animation, recherche, confrontation »), la Cinémathèque française, la Chambre syndicale des organisateurs de concerts, entre autres, ont aidé à leur réalisation. L'Office de radiodiffusion-télévision française a généreusement offert son concours précieux, pour ne pas dire essentiel. Les éditeurs de musique, les éditeurs de disques, la Fnac, *La Revue musicale* ont collaboré à des titres divers<sup>128</sup>... »

En France, le « carnaval des étudiants<sup>129</sup> » et les milieux intellectuels s'affrontent autour de nouvelles approches du marxisme, du structuralisme, de la psychanalyse et de leurs subdivisions, sans oublier l'action délibérée de multiples (sous-) groupes politiques (maoïstes, trotskistes...). Les observateurs (dont Luc Ferry<sup>130</sup>) parlent volontiers d'anti-humanisme de la pensée soixante-huitarde et les

interprétations « philosophantes » se contredisent: les commentateurs opposent Debray à Lipovetsky, Derrida à Foucault, Bourdieu à Althusser, Sartre à Morin ou Raymond Aron... « Mieux valait se tromper avec Sartre qu'avoir raison avec Aron », écrit Tarnero<sup>131</sup>. De son côté, Cornelius Castoriadis dans *Les Mouvements des années soixante* relève que « les premiers faire-part des différentes morts – du sujet, de l'homme, du sens ou de la signification, de l'histoire... – avaient été lancés avant Mai 68 par les représentants d'une idéologie pseudo-scientifique, le structuralisme: dans l'ordre chronologique, Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Althusser<sup>132</sup>. » En revanche, du point de vue musicologique, en 1968, hormis les écrits déjà anciens de la décennie précédente signés par Paul Collaer, Antoine Goléa, André Hodeir, Claude Samuel, Theodor W. Adorno, Marcel Baufiles, Gisèle Brelet, Edmond Costère, Jean Roy, Boris de Schloezer..., l'amateur éclairé pouvait lire:

– Abraham Moles (chercheur au CNRS): *Les Musiques expérimentales* (1960).

– Iannis Xenakis: introduction aux *Musiques formelles* (dans *La Revue musicale*, 1963), *Vers une métamusique* (dans *La Nef*, 1967, n° 29), *Pour une philosophie de la musique* (dans la *Revue d'esthétique*, 1968, sous la direction de Daniel Charles).

– Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui* (1964) et *Relevés d'apprenti* (1966).

– Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux* (1966) et *La Musique concrète* (1967).

– Pierre Barbaud, *La Musique, discipline scientifique* (1968).

– Henri Barraud, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui* (1968).

– Pierre Mariétan, *Milieu et Environnement, la musique dans la ville* (1968).

– John Cage se lisait en américain (*Silence*) et Karlheinz Stockhausen (deux volumes de *Texte*) en allemand. Enfin, on annonçait déjà le *Traité de rythme* de Messiaen...

Sans vouloir faire de la sociologie de bas étage, remarquons aussi l'entrée des mots suivants dans l'édition 1968 du *Petit Larousse*: « cafétéria », « ethno-musicologie », « LSD », « mass-media », « rock and roll », « roman-photo », « socioculturel », « stérilet »... Les mots ou les expressions: « tube » pour qualifier une chanson, « hippie », « pop art », « centre culturel », « musique concrète »... n'entreront qu'en 1971; « marxisant » et « zen » en 1972.

Pour conclure brièvement, nous pourrions dire que les événements interactifs de 1968 ont cimenté un pan de l'histoire de la modernité artistique. Devançant,

déchiffrant, dérivant, défrichant ou dénonçant la « prose du monde » comme dit Merleau-Ponty, ils ont su déclencher les signes probants d'une rupture, accuser la prise de conscience de l'agonie d'un vieux monde, et délivrer les modes d'expressions d'un ordre ancien<sup>133</sup>. Désormais, il faut compter sur le réseau transformationnel des comportements psycho-artistiques, de la critique sociologique du champ culturel, de l'analyse politique des données artistiques, des représentations complémentaires du musical et du sonore, du statut contradictoire de l'écriture et de la virtualité informatique, bref, des attributs sensibles de l'apologie des différences, pour appréhender l'appareil de médiation des nouvelles conditions de l'art – tantôt farouchement poétique, tantôt candidement militant. Comme le déclare André Breton dans la *Revue socialiste de culture de Tenerife*, en 1935: « L'œuvre d'art n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur<sup>134</sup>. » À l'instar des commentaires cernant les arts plastiques et la politique<sup>135</sup>, il était à montrer le principe de la responsabilité inaliénable du compositeur, qui ne se limite pas à la préoccupation pressente d'un opus à tendance révolutionnaire ou d'une partition d'obédience réactionnaire, mais qui se confronte à la vie et interroge les rapports sociaux sous couvert de la sincérité ou de la nécessité de production de son art.

1968 : rêver la révolution; entre *drama* et *reflexio*, la musique savante s'émancipe et brûle d'espoir. Dans le lit désacralisé de l'art et de la politique, elle panse ses plaies et prie pour sa liberté. Dénonçant l'usure de la tradition, Hannah Arendt a écrit que « toute tentative pour dériver le concept de liberté d'expériences du domaine politique semble étrange et saisissante parce que toutes nos théories en ces matières sont dominées par l'idée que la liberté est un attribut de la volonté et de la pensée plutôt que de l'action<sup>136</sup> ».

La société est un point de passage obligé pour la culture:  
pas de culture sans société, pas de société sans culture.  
Mikel Dufrenne, *Art et Politique*.

#### NOTES

1. SMITHSON (Robert), « Symposium: The Artist and the Politic », in *Artforum*, septembre 1970. Dans ce même numéro du premier magazine d'art américain, Lawrence Weiner dit que tout art « est capable de devenir politique de son propre chef ou de par la volonté culturelle et, à travers ce processus, d'Art qu'il était, il devient Histoire ».

2. URFALINO (Philippe), *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

3. Voir BÉCANE (Jean-Claude), *Expérience des maisons de la culture*, Paris, La Documentation française, 8 janvier 1974, n° 4052.

4. Par exemple, la MJC de Rennes a commandé à Gérard Grisey, en 1970, *Essais sur l'espace*, œuvre pour voix et ensemble instrumental.

5. Voir SIMONOT (Michel), *Les Animateurs socio-culturels, étude d'une aspiration à une activité sociale*, Paris, Puf, 1974.

6. Voir AUDEBERT (Maurice), « L'impasse de la culture », in *Esthétique et Marxisme*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974, p. 86. À la suite de ces propos imagés d'André Malraux, Jean LACOUTURE les appelait des « cathédrales de subversion » (« L'art et l'État », in *Malraux, une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1976, p. 386).

7. Par exemple, les *Points d'aube* de Betsy Jolas ont été créés à la Maison de la culture du Havre en février 1968 par Serge Collot (alto) et l'ensemble Musique vivante dirigé par Diego Masson.

8. Voir MOLLARD (Claude), *Le Cinquième Pouvoir, la culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999.

9. Voir GAUDIBERT (Pierre), *L'Action culturelle et/ou subversion*, Paris, Casterman, 1972, et JEANSON (Francis), *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

10. FRANCIS (Marc), *Les Années pop, 1956-1968*, Paris, Centre Pompidou, coll. « Les Cahiers du musée national d'art moderne », 2001.

11. DUFRENNE (Mikel), *Art et Politique*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974, p. 252.

12. *Ibid.*, p. 254.

13. À noter qu'en juin 1968 naît le label de disque « Musique vivante » dirigé par Diego Masson, sous le patronage de Pierre Boulez.

14. CHION (Michel), *Pierre Henry*, Paris, Fayard/Sacem, 1980, p. 126.

15. Cité in CHALUMEAU (Jean-Luc), *Lectures de l'art*, Paris, Chêne, 1991, p. 66.

16. Voir AGUILA (Jésus), *Le Domaine musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 114-127.

17. POIRRIER (Philippe), *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 77-78.

18. Texte intégral reproduit in POIRRIER (Philippe), *Les Politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 265-268.

19. Lire les propos de Marcel LANDOWSKI pour une politique de la musique en France dans *Batailles pour la musique*, Paris, Seuil, 1979.

20. BOULEZ (Pierre), « Pourquoi je dis non à Malraux » (1966), repris in *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 495 – 498.

21. À noter que trente huit ans plus tard, en 2003, on assiste au scénario inverse. En effet, Jean-François Zygel déclare à Philip de la Croix : « Aujourd'hui encore, l'avant-garde officielle a tous les pouvoirs. Les compositeurs de Phoenix ne sont jamais programmés à la Cité de la musique, au Festival d'Automne, au festival Musica de Strasbourg, à Agora ou à l'Ensemble intercontemporain. Depuis trois ans, Phoenix organise donc son propre festival, pour faire l'état des lieux de la musique tonale

contemporaine. » Cf. *aden*, *Le Monde* du 17 au 23 décembre 2003, n° 271, p. 3.

22. En 1967, l'État subventionnait cinq orchestres : Ars nova, 2e2m, le Domaine musical, l'Ensemble Konstantin Simonovitch (Ensemble instrumental de musique contemporaine) et Musique vivante.

23. *Der Spiegel*, 25 septembre 1967, n° 40. Voir aussi, BOULEZ (Pierre), « Libérer la musique » (1972), repris in *Points de repère*, *op. cit.*, p. 541-546.

24. AUDOIN (Philippe), *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, 1973, p. 147.

25. LYOTARD (Jean-François), « Préambule à une charte », in *Esprit*, août-septembre 1968, n° 373.

26. WINOCK (Michel), « Malraux ministre », in *Chronique des années soixante*, Paris, Seuil, 1987, p. 81-82. Voir FUMAROLI (Marc), *L'État culturel, essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1992, p. 247 et 253.

27. Voir POIRRIER (Philippe), *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 92.

28. ALTHUSSER (Louis), *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965.

29. ALTHUSSER (Louis), « Idéologie et appareils idéologiques d'État », in *La Pensée*, juin 1970, n° 151.

30. ARON (Jean-Paul), *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1984.

31. MALRAUX (André), *La Politique, la culture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 345.

32. Voir RAUCH-LEPAGE (Marie-Ange), « La prise de l'Odéon », in *La Décentralisation théâtrale 3, 1968, le tournant*, Arles/Paris, Actes Sud/Papiers, 1994, p. 69-85.

33. JEAN (Raymond), *Les Deux printemps*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1971, p. 147.

34. KONOLD (Wolf), *Bernd Alois Zimmermann*, Paris, Michel de Maule, 1998, p. 324.

35. Élu Premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque en janvier, Dubcek a été capturé puis envoyé à Moscou dès le mois d'août 1968.

36. GRANLET (Michel), « Le journal des journées », in *Journées de musique contemporaine de Paris, La Revue Musicale*, carnet critique n° 267, Paris, Richard Masse, 1969, p. 20.

37. Voir HENZE (Hans Werner), *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1975*, München, Deutscher Taschenbücher, 1976, p. 132-139.

38. À noter en mars 1969, le scandale américain de la pièce de théâtre *Che* de Lennox Raphaël qui fut interdite pour « obscénité, sodomie consentie, déviations sexuelles et incitation à la délinquance juvénile ». Voir CASTANET (Pierre-Albert), « L'immanence dramaturgique de l'abject, pour une histoire sociale de l'avant-garde après 1960 », in *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 358-359.

39. Cette chanson a été écrite par Zilphia Horton, Franck Hamilton, Guy Carawan et Pete Seeger.

40. POUSSEUR (Henri), « L'apothéose de Rameau, essai sur la question harmonique », in *Musiques nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 145-172.

41. *Ibid.*, p. 172.

42. Voir TOURAINE (Alain), *Le Mouvement de Mai ou le communisme utopique*, Paris, Seuil, 1968, BLOCH (Ernst), *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977, et SAINT-JEAN-PAULIN (Christine), *La Contre-culture États-Unis, années soixante, la naissance de nouvelles utopies, Autrement*, coll. « Mémoires », 1997, n° 47.
43. Voir LEBEL (Jean-Jacques), *Anthologie de la poésie Beat Generation*, Paris, Denoël, 1965.
44. Voir GILL (André), *Bob Dylan 1962-1969*, Paris, Presses de la Cité, 1998.
45. Voir CASTANET (Pierre-Albert), « Pop music et perception, dit et non-dit », in *La Musique depuis 1945, matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996.
46. Voir RUBIN (Jerry), *Do it*, Paris, Seuil, 1971.
47. Voir TRISTAN (Anne) et DE PISAN (Annie), *Histoire du MLF*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.
48. Voir CAUTE (David), *1968 dans le monde*, Paris, Robert Laffont, 1988.
49. MARCUSE (Herbert), *Culture et Société*, Paris, Minuit, 1970.
50. Voir BOURDIEU (Pierre) et PASSERON (Jean-Claude), *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1966, et MOUCHON (Jean-Pierre), *La Crise estudiantine et les émeutes de Mai*, Paris, Ophrys, 1969.
51. Voir JEANSON (Francis), « La réunion de Villeurbanne », in *La Décentralisation théâtrale 3, 1968, le tournant*, op. cit., p. 87-94.
52. TARNERO (Jacques), *Mai 68, la révolution fiction*, Toulouse, Milan, 1998, p. 41.
53. « Je n'ai jamais cru à une vraie possibilité révolutionnaire : les mentalités me semblaient à cent lieues de l'idéal du *grand soir*. De surcroît, j'avais cette idée marxiste *Pas de révolution sans parti révolutionnaire* et en Mai pareille organisation était introuvable. » LIPOVETSKY (Gilles), « Jalons d'un itinéraire intellectuel », in *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 159-160.
54. Conférence prononcée le 1<sup>er</sup> avril 1935 à Prague. BRETON (André), « Position politique de l'art d'aujourd'hui », in *La Bibliothèque volante*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, mai 1971, p. 3.
55. Voir JOTTERAND (Franck), *Le Nouveau Théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970, p. 145-148.
56. LEBEL (Jean-Jacques), *Procès du Festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Belfond, 1968.
57. Voir JOTTERAND (Franck), *Le Nouveau Théâtre américain*, op. cit., p. 103 et 105-108.
58. *Yale/Theatre*, numéro spécial du 28 septembre 1968.
59. Voir ERISMANN (Guy), « Le théâtre musical au Festival d'Avignon », in *Aujourd'hui l'opéra, Recherches*, 1980, n° 42, p. 63-76.
60. Voir CHOMBART DE LAUWE (Paul-Henri), *La Culture et le Pouvoir, transformations sociales et expressions novatrices*, Paris, L'Harmattan, coll. « Changements », 1996.
61. SARTRE (Jean-Paul), *Critique de la raison dialectique*, vol. I, Paris, Gallimard, 1960, p. 209.
62. LYOTARD (Jean-François), « Préambule à une charte », op. cit.
63. « Les activités se répandant parfois depuis le casino où se déroulaient les concerts – dans une acoustique fort médiocre – jusque sur la plage. Le festival était du reste mal perçu par la population locale constituée pour l'essentiel de retraités, qui estimaient qu'il faisait monter les prix... » JOLAS (Betsy), *D'un opéra de voyage*, Paris, Cig'art/Jobert, 2001, p. 252.
64. Entretien de Iannis Xenakis avec Pierre-Albert Castanet, in *Portrait d'artiste*, Rouen, Octobre en Normandie/Université de Rouen, 16 octobre 1996.
65. Voir OGIEN (Albert), *Sociologie de la déviance*, Paris, Armand Colin, 1995.
66. CHION (Michel), *Pierre Henry*, op. cit., p. 133.
67. ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994, p. 187.
68. LYOTARD (Jean-François), *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973, p. 18.
69. GOLDMANN (Lucien), *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p. 40.
70. Voir CASTANET (Pierre-Albert), « De la sonodoulie, portrait de l'artiste musicien en ready-maker », in *L'Artiste*, Paris, Klincksieck, coll. « L'université des arts », 2004.
71. Il évoque ainsi « la fascination par le non-travail, le mirage du temps libre ». BAUDRILLARD (Jean), *Le Miroir de la production*, Tournai, Casterman, 1973, p. 29.
72. MALRAUX (André), *La Politique, la culture*, op. cit., p. 322.
73. POIRRIER (Philippe), *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 115.
74. Dans le conseil d'administration siégeaient les compositeurs Raymond Gallois-Montbrun (directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Paris) et Jacques Charpentier (Inspecteur principal de la musique, Direction générale des arts et lettres).
75. Interventions de Iannis Xenakis, André Jolivet, Pierre Schaeffer, Lukas Foss et Marius Constant.
76. Interventions d'Olivier Revault d'Allones, Daniel Charles, Mikel Dufrenne... Création de la *Suite des Suppliantes*, musique de scène de Xenakis par l'Ensemble instrumental de musique contemporaine de Paris (Konstantin Simonovitch).
77. FLEURET (Maurice), « Les journées de musique contemporaine 1968 », in *Journées de musique contemporaine de Paris*, op. cit., p. 7.
78. Voir « Mai 68, rue de Madrid », in *Le Journal*, Conservatoire de Paris/Cité de la musique, 1998, n° 30.
79. LYOTARD (Jean-François), *Dérive à partir de Marx et Freud*, op. cit., p. 243.
80. FAURE (Edgar), *Déclarations devant le Parlement*, Paris, Publication de l'institut pédagogique national, sans date, p. 28.
81. JOLAS (Betsy), *D'un opéra de voyage*, op. cit., p. 253.
82. ADORNO (Theodor W.), « Réaction et progrès », in *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 121.
83. CAGE (John), « Je n'ai pas besoin de musique », in CADIEU (Martine), *À l'écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992, p. 200.
84. BOULEZ (Pierre), « Géométrie courbe de l'utopie » (1979), repris in *Points de repère*, op. cit., p. 575-577.
85. Voir CASTANET (Pierre-Albert), « Dans l'arène du jeu musical savant, l'œuvre ouverte », in *L'Éducation musicale*, 2003, nos 501-502.



86. Appelé aussi *Textkomposition*.
87. Voir ATTALI (Jacques), « La musique après Mai 1968 », in *Panorama de la musique*, 1978, n° 23.
88. *Ohne Leitbild* (sans modèle) est d'ailleurs le titre d'un ouvrage Theodor W. ADORNO publié en 1968.
89. Voir REICH (Steve), « La musique comme processus graduel » (1968), in *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 48-51.
90. « Une tentative du sensorium de s'adapter de façon paradoxale à ce qui est entièrement aliéné et réifié », disait ADORNO (*Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 187).
91. Voir BOULEZ (Pierre), « Où en est-on? » (conférence du 13 mai 1968), in *Le Musicien dans la cité, La Revue musicale*, n°s 306-307, Paris, Richard Masse, 1977, p. 13 (repris in *Points de repère*, op. cit., p. 499-521).
92. AMY (Gilbert), « Entretien », in *Musique en jeu*, 1971, n° 3, p. 79-80.
93. ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 228.
94. Voir CASTANET (Pierre-Albert), « Luc Ferrari, Mnemosyne mis à nu », in *Luc Ferrari*, Paris, INA-GRM/CDMC, 2001, coll. « Portrait Polychrome », n° 1, p. 23. Le terme « anti-art » proviendrait de la sphère dadaïste: « Le ready-made textuel, prolongement du collage infléchi par une visée sarcastique, participe d'une mise en cause des fondements de l'activité artistique qui trouva, sous les auspices du dadaïsme, sa formulation avec le terme anti-art, appelé à un retentissement durable », écrit DENYS RIOUT dans *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 181. Voir également VALLIER (Dora), « Art, anti-art et non-art », in *Nouvelle Revue française*, septembre 1969, n° 201.
95. Pierre BOULEZ évoque aussi l'« A-Beauté » et l'« Anti-Beauté » dans « Aléa » (1957), repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 42.
96. « L'anarchie, c'est-à-dire l'art. » Voir DUFRENNE (Mikel), *Art et Politique*, op. cit., p. 171.
97. MULLER (Joseph-Émile), *L'Art et le Non-Art*, Paris, Somogy, 1970.
98. LINTON (Ralph), *Le Fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, 1959, p. 21.
99. Disponible en disc compact: Spalox CD 14542.
100. Voir MADURELL (François), *L'Ensemble Ars Nova*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 331-374.
101. Voir CASTANET (Pierre-Albert), *Tout est bruit pour qui a peur, pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, p. 69.
102. ARENDT (Hannah), *Über die Revolution*, Munich, Piper Verlag, 1963, p. 133.
103. MALDONADO (Tomás), *Environnement et Idéologie*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972.
104. DUFRENNE (Mikel), *Art et Politique*, op. cit., p. 176.
105. RUYER (Raymond), *L'Utopie et les Utopies*, Paris, Puf, 1950.
106. TARNERO (Jacques), *Mai 68, la révolution fiction*, op. cit. Voir ARON (Raymond), *La Révolution introuvable, réflexions sur les événements de Mai en toute liberté*, Paris, Fayard, 1968. Voir également HEINICH (Nathalie) et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Art, création, fiction, entre sociologie et philosophie*, Nice, Chambon, coll. « Rayon Art », 2004.
107. Voir SPISANI (Franco), *Logica della contestazione*, Bologna, Cappelli, 1969.
108. Le 26 août 1968, The Beatles sortent le disque intitulé *Revolution*.
109. Poète de la révolution permanente, Ferré participe au Gala des anarchistes, le 10 mai 1968, à Paris.
110. Pour de plus amples renseignements sur Mai 1968 et la musique populaire, voir CASTANET (Pierre-Albert), *Tout est bruit pour qui a peur, pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., chap. I.
111. Expression boulézienne datant du 17 novembre 1968. BOULEZ (Pierre) et SCHAEFFNER (André), *Correspondance 1954-1940*, Paris, Fayard, 1998.
112. BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (texte de couverture).
113. Sur ce thème, voir CASTANET (Pierre-Albert), « Les slogans de Mai 68 et la musique savante contemporaine, de la fonction sociale à la valeur esthétique », in *De l'acculturation du politique au multiculturalisme*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 165-167.
114. Voir STOÏANOVA (Ivanka), *Luciano Berio, chemins en musique, La Revue Musicale*, 1985, n°s 375-377, Paris, Richard Masse, p. 95-132.
115. Voir CHARRIÈRE (Christian), *Le Printemps des enragés*, Paris, Fayard, 1968.
116. Fondateur du mouvement du « 22-Mars » à Nanterre. Cf. COHN-BENDIT (Daniel), FOURNIÉ (H???) et GRANATIER (T???), *Les Enragés de Nanterre*, Paris, Robert Laffont, 1968.
117. Sur ce thème, voir CASTANET (Pierre-Albert), « Les slogans de Mai 68 et la musique savante contemporaine, de la fonction sociale à la valeur esthétique », op. cit., p. 162.
118. NONO (Luigi), *Écrits*, édition de Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 308-309.
119. Voir CASTANET (Pierre-Albert), « Impacts et échos des événements de 1968 dans la musique populaire et savante », in *Musique et Politique, Les Cahiers du Cirem*, 1989, n°s 14-15, p. 247-248.
120. Voir CASTANET (Pierre-Albert), *Hugues Dufourt, vingt-cinq ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995, p. 31-35.
121. CHION (Michel) et REIBEL (Guy), *Les Musiques électro-acoustiques*, Aix en Provence, INA-GRM/Edisud, 1976, p. 71.
122. Voir LACHENMANN (Helmut), « Air » (1969), in *Musik als existentielle Erfahrung*, édition de Josef Häusler, Kassel, Breitkopf & Härtel, 1996, p. 380.
123. Cité in JOVER (Manuel), *Manifeste, l'art des années 1960 à nos jours*, Paris, Beaux-Arts/Centre Georges Pompidou, 1992, p. 31.
124. Voir ORY (Pascal), *L'Entre deux Mai, histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Paris, Seuil, 1983.
125. ADORNO (Theodor W.), *Introduction à la sociologie de la musique*, op. cit., p. 187.

126. Voir POUJOL (Geneviève), *La Création au ministère des Affaires culturelles 1959-1969*, Paris, Ministère de la Culture, 1993, p. 92-93.

127. VEITL (Anne), *Politiques de la musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 79. Voir sur ce thème DUBOIS (Vincent), *La Politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. « Socio-Histoires », 2000.

128. FLEURET (Maurice), « Les journées de musique contemporaine 1968 », *op. cit.*, p. 7-8.

129. Mots de Raymond ARON extraits du *Spectateur engagé*, Paris, De Fallois, 2004, p. 244.

130. FERRY (Luc) et RENAULT (Alain), *La Pensée 68, essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1988.

131. TARNERO (Jacques), *Mai 68, la révolution fiction*, *op. cit.*, p. 50.

132. CASTORIADIS (Cornelius), LEFORT (Claude) et MORIN (Edgar), *Mai 68, la brèche*, suivi de *Vingt ans après*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988, p. 190.

133. En 1968, la cafétéria du Théâtre de la Ville à Paris se meuble d'objets design. Symboliquement, les sièges et leur environnement immédiat sont remplacés par de larges coques laquées de couleur rouge vif, mobilier moderne réalisé en polyester armé de fibre de verre par Annie Tribel.

134. BRETON (André), « Interview d'indice », in *La Bibliothèque volante*, *op. cit.*, p. 14.

135. Voir VANDER GUCHT (Daniel), *Art et Politique, pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 11-30.

136. ARENDT (Hannah), *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 201.