

«...la plus grande œuvre d'art

pour le cosmos tout entier»

Stockhausen

et le 11 septembre

Essai sur

la musique

et la violence

Éditions MF

Lambert Dousson

Pour Sarah

Pour Manon et Yaël

Introduction

«Ce qui est arrivé» 13

LE MALENTENDU

Concert conférence performance

- Le nom, l'accord 41
- Le malentendu et son double 43
- L'autorité interprétative 47
- Échec 51
- La force sonore 55

Le concert absolu

- L'acte d'anéantissement 61
- L'incorporation artistique 66
- La force, l'informe 70

Écouter le cosmos

- Le mur du son 75
- Le calque 82
- L'ordre sonore 86
- La spirale 90
- Temps et assujettissement 93

Les langues déliées

- Faites le vide, respirez 107
- Pluramon en personne 110
- Signer son double 114
- Babylone redemption song 116
- Échec à la révolution totale 121

LE SUBLIME

Au-delà

La perfection magique de l'œuvre d'art 137

«...four guys in cramped conditions,

bowing away...» 142

Du mécanique plaqué sur du vivant 147

La musique par le vide 151

Le baptême technologique 155

Le rêve 159

La totalisation technologique

L'art culinaire 171

Le film total 174

Le sampling total 176

Le vide-ordure sonore 178

La magie du direct 182

Terreur trauma télévision

La boucle du trauma 189

L'archive impossible 191

Le sublime 196

Show Business 199

Green Zone à Groundzeroland 204

Post-scriptum sur la musique et la mort 214

Nous sommes un empire, maintenant, et lorsque nous agissons, nous créons notre propre réalité. Et pendant que vous étudiez cette réalité, judicieusement, comme vous le souhaitez, nous agissons à nouveau et nous créons d'autres réalités nouvelles, que vous pouvez étudier également, et c'est ainsi que les choses se passent. Nous sommes les acteurs de l'histoire [...]. Et vous, vous tous, il ne vous reste qu'à étudier ce que nous faisons¹.

Karl Rove

Introduction

« Ce qui est arrivé »

Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c'était quelquefois « assez inouï ». Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu'il y avait eu la veille et il me demanda si j'avais bien vu, mais comme il m'eût parlé autrefois de quelque spectacle d'une grande beauté esthétique. Encore au front comprend-on qu'il y ait une sorte de coquetterie à dire : « C'est merveilleux, quel rose ! et ce vert pâle ! » au moment où on peut à tout instant être tué, mais ceci n'existait pas chez Saint-Loup, à Paris, à propos d'un raid insignifiant, mais qui de notre balcon, dans ce silence d'une nuit où il y avait eu tout à coup une fête *vraie* avec fusées utiles et protectrices, appels de clairons qui n'étaient que pour la parade, etc. Je lui parlai de la beauté des avions qui montaient dans la nuit. « Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c'est très beau le moment où ils montent, où ils vont *faire constellation*, et obéissent en cela à des lois tout aussi précises que celles qui régissent les constellations car ce qui te semble un spectacle est le ralliement des escadrilles, les commandements qu'on leur donne, leur départ en chasse, etc. Mais est-ce que tu n'aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s'en détachent pour partir en chasse ou rentrer après la berloque, le moment où ils *font apocalypse*, même les étoiles ne gardant plus leur place ? Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui du reste était bien naturel pour saluer l'arrivée des Allemands, ça faisait très hymne national, avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale, *Wacht am Rhein* ; c'était à se demander si c'était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient ». Il semblait avoir plaisir à cette assimilation des aviateurs et des Walkyries et l'expliqua d'ailleurs par des raisons purement musicales : « Dame, c'est que la musique des sirènes était d'un *Chevauchée* ! Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris² ».

Marcel Proust

Ce qui est arrivé, c'est... c'est naturellement — et là il faut que vous tous vous accomplissiez une révolution dans vos cerveaux — la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été donnée. Que des esprits accomplissent en un seul acte quelque chose, que nous-mêmes en musique ne pourrions jamais rêver, que des gens s'entraînent comme des fous, dix ans durant, de manière totalement fanatique pour un concert... et puis meurent. [*Il hésite.*] Et c'est la plus grande œuvre d'art possible pour le cosmos tout entier. Représentez-vous tout de même ce qu'il s'est passé. Ainsi il y a des gens, qui sont tellement concentrés sur une représentation, et là, cinq mille personnes sont projetées vers la résurrection. En un instant. Ceci, je ne pourrais pas le faire. En comparaison, nous, en tant que compositeurs, ne sommes absolument rien [...]. Imaginez que je puisse créer une œuvre d'art maintenant, et que vous soyez tous non seulement sidérés, mais aussi que vous soyez abattus sur-le-champ. Vous seriez morts et vous renaîtriez, parce que vous perdez votre conscience, parce que cela est tout simplement trop fou. Maints artistes cherchent également à dépasser les frontières de ce qui est absolument concevable et possible, afin que nous nous éveillions, afin que nous nous ouvrions à un autre monde. Alors je ne sais pas si les cinq mille ont ressuscité, mais quelque chose comme ça. En un clin d'œil. [*Il claque des doigts.*] C'est incroyable³.

Cela se passe à Hambourg, sur les rives du lac Alster, dans le salon de réception d'un grand hôtel de luxe, l'Atlantic Kempinski. L'homme qui vient de prononcer ces paroles est le célèbre compositeur allemand de musique d'avant-garde Karlheinz Stockhausen (1928–2007), qui est en train de donner une conférence de presse en marge du festival international de musique organisé par la ville, dont deux soirées sont cette année consacrées à son œuvre. Il est environ dix-neuf heures et nous sommes le 16 septembre 2001. Il y a cinq jours, une attaque terroriste d'une ampleur inédite a frappé le territoire des États-Unis sous l'œil des caméras des chaînes américaines d'information en continu. Deux avions de ligne ont été détournés par des pirates de l'air qui les ont propulsés contre les tours jumelles du World Trade Center en plein cœur du quartier

d'affaires de Manhattan. La puissance des impacts et la chaleur dégagée par les explosions ont ébranlé la structure des gratte-ciel, qui se sont effondrés sur eux-mêmes. Le bilan humain s'élève à 2753 victimes à New York, le plus lourd jamais enregistré pour un crime terroriste. À ce décompte s'ajoutent les 184 occupants de l'aile occidentale du Pentagone et du Boeing 757 qui l'a éventrée, et les 40 passagers et membres de l'équipage du vol numéro 93 de la compagnie United Airlines, qui s'est écrasé dans un champ près de Shanksville en Pennsylvanie, leur révolte héroïque et désespérée ayant empêché les assaillants d'atteindre le Capitole à Washington D.C. Depuis cinq jours ce sont sans cesse les mêmes images qui passent et repassent en boucle sur les écrans de télévision du monde entier, les mêmes noms et les mêmes mots qui sont répétés encore et encore, les mêmes *breaking news* qui viennent fracturer *live* un flux continu d'événements chocs : les images, aujourd'hui gravées dans nos mémoires après que nous nous y soyons écorchés les yeux, des deux avions qui percutent les gratte-ciel et des gratte-ciel qui se disloquent, des silhouettes qui tombent dans le vide pour échapper aux flammes, du nuage de poussière qui envahit Manhattan, de l'exode des new-yorkais qui traversent le pont de Brooklyn à pied, des journalistes qui s'effondrent en larmes devant les caméras ; les mots, les noms qui l'instant d'avant n'occupaient encore qu'une région du langage, et viennent tout à coup le coloniser, le traumatiser, le remodeler : « Al-Qaïda », « Oussama Ben Laden », « mollah Omar », « Donald Rumsfeld », « Dick Cheney », « Colin Powel », « axe du mal », « armes de destruction massive », « États voyous », « transfèrement », « burka », « Patriot Act », « Abu Ghraïb » ; la succession à grande vitesse, parfois à la minute et à la seconde près, de décisions politiques dont chacune est une nouvelle secousse, une nouvelle commotion, encore des morts, l'Amérique en état de choc, l'Amérique en deuil, l'Amérique en guerre, les invasions, les États faillis, les insurrections, les contre-insurrections, les dégâts collatéraux, les exactions, les massacres, les otages, les journalistes exécutés face caméra — ceci est une histoire que nous connaissons presque intimement.

Silence dans la salle. Un journaliste demande alors s'il n'existe « aucune différence entre une œuvre d'art et un crime ». Karlheinz Stockhausen répond :

Peut-être, mais... Bien sûr! Un crime, c'en est un vous le savez, parce que les êtres humains n'étaient pas d'accord. Ils ne s'étaient pas rendus au concert. C'est clair. Et personne n'était là non plus pour leur annoncer : « vous pourriez y passer ». Moi non plus. Donc en art ce n'est pas aussi grave. Mais ce qu'il s'est passé de spirituel, ce saut hors de toute certitude, par-delà l'entendement, au-delà de la vie, cela se produit parfois également *poco a poco* dans l'art. Ou bien l'art n'est rien⁴.

« Vous êtes bien sérieux tout d'un coup ». On lui propose un verre d'eau. Quelques brefs échanges suivent. Puis Benedikt Stampa, directeur artistique du festival, se lève et se félicite tout haut d'avoir à l'instant assisté à la conférence de presse la plus captivante de toute sa vie. Karlheinz Stockhausen semble vouloir se rétracter et demande qu'on ne retranscrive pas les propos qu'il vient de tenir sur « ce qui est arrivé » à New York. Remerciements. Applaudissements. La séance est levée.

C'est aux environs de minuit le 17 septembre que la décision est prise de supprimer les concerts Stockhausen de l'édition 2001 du Festival international de musique de Hambourg. Dans un communiqué qu'elle fait paraître le lendemain dans la presse, la sénatrice Christina Weiss, ministre de la culture de la Cité-État, justifie cette décision, prise en accord avec la Fondation Die Zeit qui cofinance le festival, en affirmant qu'« en raison de la peine et de l'affliction » causées par les événements récents en Amérique, elle ne saurait « tolérer le moindre dérapage verbal⁵ ». Un peu partout dans le monde la musique de Stockhausen va connaître le même sort. Les annonces de concerts déprogrammés tomberont les unes après les autres. Une « vague d'indignation⁶ », titre *Die Welt* dans son édition du 19 septembre, déferle sur le musicien. Dans le quotidien berlinois *Tagesspiegel*, la pianiste Majella Stockhausen, qui a depuis deux ans et demi rompu toute relation avec son père, qualifie de « fascistes » les propos qu'il a tenus à Hambourg, et déclare dorénavant refuser de se produire sous son patronyme. Interrogé dans le *Financial Times Deutschland* (édition du 18 septembre), le compositeur autrichien d'origine hongroise György Ligeti (1923–2006) estime pour sa part que Stockhausen « s'est mis dans le camp des terroristes » : « S'il voit dans ce meurtre de masse abject une œuvre

d'art, poursuit-il, alors je suis hélas obligé de dire que sa place est dans un asile psychiatrique⁷ ». En France, la dépêche de l'AFP, parue le 18 septembre, est reprise le lendemain par le quotidien *Libération*, qui titre « Stockhausen dérape ». Pas moins de trois semaines plus tard, plusieurs musiciens de l'Ensemble intercontemporain, « créé par Pierre Boulez en 1976 », tiennent-ils à préciser, publient dans les colonnes du même journal une tribune dans laquelle Picasso et les sans-papiers, Céline et la Bosnie, Heidegger et l'Algérie se voient pêle-mêle convoqués à la barre des témoins du tribunal de l'Histoire où Stockhausen est appelé à comparaître, s'insurgeant contre l'ajout du compositeur à la liste noire des artistes censurés, mais non sans rappeler à l'accusé, ou bien d'assumer pleinement la responsabilité morale et politique de son activité de compositeur, ou à l'inverse de ne s'occuper que de ses problèmes artistiques et de laisser les militaires et les politiciens à leurs affaires⁸.

Dans l'espoir d'éteindre l'incendie et d'éviter le lynchage médiatique, le musicien avait pourtant fait paraître dès le 19 septembre un communiqué de presse, arguant notamment, comme il est de coutume en cas de dérapage verbal, de la déformation diffamatoire de ses propos qu'un journaliste malintentionné (en réalité un correspondant du tabloïd conservateur *Bild*, par ailleurs premier quotidien allemand par le tirage et le nombre de lecteurs) aurait fallacieusement sortis de leur contexte⁹. Trop tard. Le mal est fait, et le crime — son crime — impardonnable tant son mélange de mauvais goût et d'inconséquence morale paraît alors unanimement inacceptable : l'indifférence à l'égard des victimes et de leurs proches, la fascination pour leurs assassins, la spiritualisation de pacotille d'atrocités commises par des extrémistes religieux, l'éblouissement puéril, au nom de l'art avec un grand A, devant un spectacle de destruction dont seule l'industrie hollywoodienne du divertissement avait jusqu'alors offert la jouissance esthétique, sans oublier l'ignorance crasse du contexte et des conséquences politiques, sécuritaires et militaires à l'échelle mondiale d'un tel massacre, le tout exprimé avec une légèreté de ton et de langage et une désinvolture — « vous pourriez y passer (*Ihr könntet dabei drauf gehen*)'... » — sur lesquelles on n'ose se prononcer quant à savoir s'il s'agit là d'inconscience pure ou bien d'une « provocation » malsaine où Stockhausen serait venu chercher, comme l'écrivait Jacques Derrida, « une misérable prime d'originalité¹⁰ ».

Mais la tempête (médiatique) se calme, le vent se met à souffler dans d'autres directions et la polémique s'éteint. Elle est, en fait, littéralement balayée par l'enchaînement brutal des événements, dont l'intensité est alors telle qu'il nous semble à nous encore maintenant que tout cela date d'hier à peine et non d'il y a vingt ans, et en même temps nous apparaît comme un genre de préhistoire de notre aujourd'hui ensanglanté par des actes de terreur si différents dans leurs formes et si semblables dans l'horreur, qu'ils donnent à la fois totalement raison et totalement tort à la prophétie de Jacques Derrida quand il prédisait quelques semaines après les événements que « le '11 septembre' relève encore du théâtre archaïque de la violence destinée à frapper l'imagination [...] ». Un jour on dira : le '11 septembre', c'était le (bon) vieux temps de la dernière guerre. C'était encore de l'ordre du gigantesque : visible et énorme ! Quelle taille, quelle hauteur¹¹ ! ». Totalemement raison car dans sa dimension matérielle et humaine et par la rapidité, l'ampleur et la portée politique et géopolitique des représailles américaines et de ses dérivées — l'instauration de ce que l'on a un temps nommé la *Pax Americana* et sa débandade militaire et morale, le Patriot Act et la détention indéfinie dans des conditions dégradantes des « combattants illégaux » de Guantanamo, l'invasion de l'Irak et les sévices atroces infligés aux prisonniers d'Abu Ghraib...¹² —, les attentats du 11 septembre 2001 auront été un hapax dans la « petite histoire de la voiture piégée », comme l'appelle ironiquement Mike Davis, ce « bombardier du pauvre » reposant en effet sur une grande économie de moyens au contraire, dans la généalogie duquel il inscrit pourtant l'attaque contre le WTC¹³. Totalemement tort, car même dans les pays dont il est le lot quotidien ou presque, et jusque sous ses formes bricolées et artisanales les plus « *low tech* » et « *low cost* » comme il lui arrive d'être qualifié parfois de manière volontairement déplacée, le terrorisme dans son abjection ne se contente jamais de faucher aveuglément le maximum possible de vies innocentes. Son fantasme est de violer le corps d'une société tout entière en état de choc, afin que le présent et l'avenir empestent la mort et la peur. Aussi jouit-il des cris, des pleurs et des gémissements des témoins et des survivants, des flaqes de sang et des lambeaux de chair et de vêtements qui parsèment le sol, sur une plage, une place de marché ou une avenue de bord de mer,

dans une rue, un autobus, une aire de jeux, un musée, ou dans la salle de rédaction d'un journal, n'importe où en fait, et pour ce faire il n'est nul besoin d'avions, de gratte-ciel ou de CNN.

Car le spectacle est sa substance.

Sur l'échelle du temps, *Ground Zero* semble ainsi apparaître à la fois comme un point origine et un trou noir obscène vers lequel on ne peut s'empêcher de se tourner avec la désagréable impression de pouvoir trop facilement dérouler les fils qui relient George W. Bush à Donald Trump, Saddam Hussein à Bachar el-Assad, Al Qaida à Daesh, voir tous ces fils s'emmêler, et au bout du compte nous demander au fond qui est la créature de qui. Sans même avoir besoin d'invoquer les complicités passées et présentes des démocraties occidentales avec des gouvernements criminels du Moyen-Orient, d'Afrique ou d'Amérique du Sud, le souvenir douloureux se réveille régulièrement qu'en matière d'ignominie et de cynisme, de cruauté et de mépris de la vie, les États peuvent parfaitement rivaliser avec les terroristes. À en croire ces talibans qui se sont eux-mêmes émus en 2015 d'une vidéo « brutale » et « horrible » d'exécutions perpétrées par Daesh, leurs adversaires dans l'Est de l'Afghanistan¹⁴, l'histoire se répète en s'empirant, et l'horreur du présent se mesure ironiquement à l'horreur du passé. Quoi qu'il en soit le fait est que notre monde d'aujourd'hui ne ressemble plus à ce qu'il était en 2001, bien qu'on jurerait que c'est cette année-là qu'il a été engendré. Alors, certes, à cette époque Google, Facebook et Amazon n'avaient pas encore commencé à phagocyter méthodiquement et de manière systématique les moindres recoins d'espace et de temps de culture et de liberté encore disponibles sur la planète, mais les « *fake news* » et les « *alternative facts* » existaient bel et bien avant la lettre, et en ce temps-là déjà dans les démocraties libérales on pratiquait le mensonge d'État et l'on échafaudait des théories conspirationnistes, on normalisait l'état d'exception et l'on défendait la torture, on blâmait *sotto voce* les bombardements de populations civiles et l'on tançait *mezzo voce* les régimes autoritaires qu'on soutenait la veille encore et qui se mettaient soudain bille en tête de massacrer leur population, on amalgamait l'immigré, le délinquant et le terroriste et l'on s'exclamait tout surpris de voir la haine raciste et xénophobe monter en flèche. Mais bien heureusement il n'y eut personne pour se croire assez malin et inspiré et

déclarer publiquement avoir perçu un acte musical ou artistique, transgressif et (car, donc) transcendant, quand les fusils d'assaut et les cris de douleur et d'effroi interrompirent le concert des Eagles of Death Metal au Bataclan le 13 novembre 2015¹⁵.

La déclaration de Stockhausen le poursuivra jusqu'à la fin de ses jours: pas une nécrologie qui fasse l'impasse sur l'affaire de Hambourg, jusqu'au *Guardian* qui en 2008 se demande si le temps n'est pas enfin venu de lui pardonner¹⁶. Cela n'empêcha certes pas le musicien de recevoir dans les années qui suivirent, jusqu'à sa mort paisible le 5 décembre 2007 chez lui à Kürten près de Cologne en Allemagne dans la maison dont il avait lui-même dessiné les plans, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, de nombreux honneurs pour l'ensemble de son œuvre. Karlheinz Stockhausen aura été en effet l'un des plus grands et des plus importants compositeurs du xx^e et du début du xxi^e siècle, cheminant aux côtés de Luciano Berio, Pierre Boulez, Morton Feldman, György Ligeti, Luigi Nono, Iannis Xenakis, pour ne citer que certains qui comme lui avaient ou allaient avoir vingt ans en 1945, et qui comme lui également reconstruisirent de fond en comble le langage musical sur les ruines de l'Europe dévastée par la deuxième guerre mondiale. Mais au milieu des courants complexes et contradictoires qui animèrent cette modernité musicale, la trajectoire de Stockhausen se singularisa par un étrange mélange de liberté créative et de rigueur quasi mathématique pour composer un langage musical hautement élaboré (un regard sur les esquisses, les diagrammes et les partitions de ses œuvres suffit pour s'en convaincre), d'expérimentations sonores menées à la vitesse folle du progrès technologique auquel il croyait avec passion, et surtout d'un syncrétisme religieux assez *new age*, flirtant parfois avec le kitsch, à quoi de fait les auditeurs réagissaient par un sourire un peu gêné lorsque le rituel frôlait le ridicule, s'efforçant de passer au travers pour aller chercher la musique extraordinaire qui s'y logeait, quand pour lui toutes ces dimensions de son travail étaient consubstantielles, ne faisaient qu'une. Aussi détournaient-ils leur regard des gestes de prière mystique quelque peu embarrassants d'*Inori* (1973-1974) que Stockhausen avait pourtant composés de part en part¹⁷, pour concentrer leur écoute sur l'entrelacement prodigieux des

multiples couches temporelles qui innervent à des vitesses différentes son orchestre, passaient outre les noms méticuleusement agencés des divinités de *Stimmung* (1968) et les justifications cosmologiques de *Mantra* (1972), et trouvaient dans l'humour joyeux de *Licht. Die sieben Tage der Woche* (1977–2003) ce qui sauvait le cycle opératique de la lourdeur de son capharnaüm religieux.

Mais on s'interdirait de saisir la signification musicale de cette spiritualité et de cet appel à la transcendance, et surtout de la manière dont elle sous-tend la déclaration de Hambourg, si on ne la reliait pas à la recherche, au fond commune à toutes les avant-gardes, d'une expérience de l'art qui serait une expérience fondamentale, une expérience de (re)fondation de l'expérience, où l'expérience de la musique deviendrait le modèle, l'idéal régulateur de l'expérience en général. C'est la recherche, par la musique, de l'institution musicale d'un sujet, qui serait un sujet de la musique, c'est-à-dire une subjectivité, une humanité nouvelle dont l'essence se verrait tout entière recréée et la vie tout entière recommencée, dans l'expérience de la musique, par l'écoute de cette musique, à partir de l'ensemble des contenus de signification et des structures de cette musique qui formeraient comme son nouveau code génétique. Cette expérience, qui serait une (re)naissance à la musique et dans la musique, une « résurrection » par la musique, comme il osa le dire le 16 septembre 2001, repose sur une conception de l'art comme l'instrument d'une transfiguration du monde, l'instrument de la révélation du monde vrai, et qui pour apparaître à nos consciences et à nos sens doit faire accomplir en nous une « révolution » de nos manières de penser et de sentir — pas seulement de penser et de sentir la musique, mais de penser et de sentir toutes les choses, une « révolution dans [nos] cerveaux » comme il y exhorta son auditoire à Hambourg encore. Cette rénovation spirituelle de l'humanité transcenderait ses frontières et ses divisions, qui sont d'abord celles des langues et des nationalités, car seule la musique possède ce pouvoir de l'universel, et le pouvoir de faire agir cet universel, d'exercer sa *puissance performative* directement sur les « esprits » qui sont à l'écoute de cette musique, à condition qu'on la fasse sortir des cadres trop étroits de l'œuvre d'art et du concert traditionnels.

Or chez Stockhausen, cette *métaphysique de la performance musicale*, dont ce livre propose l'exploration, se loge au point d'articulation qui noue l'un à l'autre deux problèmes auxquels il n'a eu de cesse de travailler concomitamment, tant ils étaient pour lui impliqués l'un dans l'autre : celui de l'écoute et celui du matériau. Si la musique de Karlheinz Stockhausen électrise tant ses auditeurs dans les salles de concert pleines à craquer où ils se pressent malgré sa difficulté et sa complexité qui font souvent de son écoute une épreuve — les trois orchestres désynchronisés et la violence prodigieuse de certains passages de *Gruppen* (1955–1957), la fulgurance des sons électroniques et concrets du *Gesang der Jünglinge* (1956), la sauvagerie des attaques du piano, de la percussion et des sons électroniques de *Kontakte* (1960), la rage des *glissandi* de clusters du *Klavierstück X* (1954–1961) qui obligent le pianiste à porter des mitaines, les distorsions électroacoustiques de l'orchestre de *Mixtur* (1964), le vertige des sons écrasants d'*Hymnen* (1967) et des harmoniques délicates et irréelles de *Stimmung* (1968), les pulsations hypnotiques de *Mantra* (1972)... —, c'est parce que l'évolution de sa musique se confond avec la recherche systématique de l'extension du concept de matériau musical et de la manière d'en faire une forme, la faire entendre, en générer l'expérience, ce au-delà de toutes les limites jusqu'alors assignées. C'est bien la question du matériau qui en effet innerve son interrogation sur la forme musicale initiée dès ses premières œuvres au début des années 1950, comme *Kontrapunkte* (1953) et les *Klavierstücke I–IV* (1953), lesquelles visaient en effet l'intégration de toutes les dimensions du son musical préalablement paramétré (hauteurs, durées, intensités, timbres) dans une même organisation sérielle qu'on nomma alors « intégrale ». Cette interrogation inaugura une recherche formelle infatigable fondée sur l'assouplissement de la technique sérielle et l'élargissement de son esthétique, y compris par le recours au hasard avec le *Klavierstück XI* (1956), au principe d'engendrement automatique de *Plus-Minus* (1963), permettant à n'importe qui de réaliser un grand nombre de musiques différentes, à l'improvisation collective à partir de sons de radio captés aléatoirement sur des récepteurs à ondes courtes (*Kurzwellen*, 1968), au texte dont les directives poétiques devait inspirer la « musique intuitive » d'*Aus den sieben Tagen* (1968), avant un retour définitif à l'écriture la plus minutieuse qui soit.

Ses réflexions sur la structure interne du phénomène sonore le menèrent ainsi à intégrer dans la musique des matériaux totalement inouïs. Des matériaux qui débordaient non seulement les frontières de l'*a priori* musical tel qu'il était jusqu'alors défini — jeux instrumentaux non conventionnels, travail sur la voix, transformations électroacoustiques, sons électroniques de synthèse, objets trouvés, ondes radio, bruits concrets —, mais aussi et surtout celles de l'*a priori* sonore lui-même — gestes, mouvements chorégraphiques, jusqu'aux quatre hélicoptères d'*Helikopter-Streichquartet* (1992–1993), utilisés autant comme sources sonores mobiles que comme ce qu'ils étaient littéralement : des hélicoptères. Or c'est dans cette métaphysique de la performance musicale qui a irrigué toute sa recherche que réside la raison de ce débordement. Son principe esthétique est : l'écoute est le matériau. Le matériau n'est donc pas pour Stockhausen une matière ou un donné, mais le résultat d'une opération artistique qui d'abord sélectionne, puis élabore cette matière qu'elle aura préalablement découpée, prélevée du monde empirique pour la constituer en matériau : tous les sons, toutes les choses, tous les êtres humains — car si l'écoute est le matériau, alors nécessairement l'auditeur, et d'abord le compositeur lui-même, autrement dit sa vie, son expérience vécue, y prend part. La conséquence logique de cette pensée et de cette pratique du matériau fut donc de faire éclater les limites spatiales et temporelles de l'œuvre musicale et du concert traditionnels, puisque ces limites étaient elles-mêmes devenues des composantes de l'œuvre, en explorant les possibilités de contrôler la dissémination et la projection spatiales des sources sonores dans des lieux hors norme (des grottes de Jeita au Liban à la sphère d'Osaka construite pour l'exposition universelle de 1970 en passant par le Tiergarten de Berlin), et en écrivant des œuvres de plus en plus longues, parfois composées sur un seul son comme les soixante-dix minutes d'harmoniques éthérées de *Stimmung*, jusqu'à la « super-formule » de *Licht* d'où sont déduites les vingt-huit heures que dure l'heptalogie. Dans son principe même, la musique ne connaissait par conséquent en droit plus aucune limite, plus aucun début ni aucune fin, ni spatiale, ni temporelle, ni matérielle, jusqu'à ce qu'elle se confonde, au-delà du monde sensible, avec l'univers tout entier, cet Être total qu'il appelait « cosmos » et dont elle était l'expression. La logique

esthétique de cette conception du matériau musical avait ainsi une signification métaphysique. Son principe fondamental était : tout est son — et ce, au-delà même de l'audible. En d'autres termes : tout est matériau artistique, et la tâche du compositeur est de conférer à ce matériau sonore une forme artistique, en faire une musique.

Tout ? Des êtres humains peuvent-ils être considérés, traités comme du matériau ? Et lorsque le matériau est la négation de tout matériau, lorsqu'il s'agit d'un acte de destruction ? La négation de ces personnes, leur destruction, leur mort, l'acte-même de leur mise à mort, un « meurtre de masse abject » comme le qualifiait György Ligeti, un attentat terroriste peut-il être considéré comme un matériau de l'art, un matériau pour l'art ? « N'y a-t-il aucune différence », demande un journaliste présent à Hambourg le 16 septembre 2001, « entre une œuvre d'art et un crime » ? Question éminemment éthique, tant il y va de toutes ces vies innocentes, de ces vies pleines, de ces vies précieuses anéanties avec une sauvagerie et une lâcheté que rien ne saurait justifier, ni l'art ni aucune autre cause d'ailleurs, quelle qu'elle puisse être ou prétendre être, et ce livre, on l'aura compris, ne cherche en aucune façon à sauver, réhabiliter ou amender le musicien, quand bien même il en aurait eu le moindre besoin. Là repose peut-être toute la difficulté d'écrire un livre comme celui-ci, puisqu'il cherche à rendre compte de la logique de la déclaration de Stockhausen, sans pour autant minimiser son aberration et son scandale. Mais indignation et réflexion ne s'excluent pas. Ses paroles sont indéfendables, oui, mais elles ne veulent pas rien dire, elles ne viennent pas de nulle part, et elles n'ont pas été prononcées par n'importe qui. Elles font sens, elles font symptôme, elles disent quelque chose de leur auteur, de sa musique, et du monde dans lequel elles se sont fait entendre. Mais surtout, renoncer à la question de l'art au nom de l'éthique fait aussi problème, car en laissant l'éthique répondre pour l'art — par exemple à la question des limites au-delà desquels il se dissout, comme : si tout est moralement permis au nom de l'art, en ce cas, au fond, qu'est-ce qui n'est pas permis ?, et qu'en advient-il alors de l'art ? —, à ce moment, c'est la dimension éthique de la question elle-même qui, par un effet de renversement, devient à son tour suspecte. Le problème n'est pas celui que posent ces personnages littéraires qui sont des esthètes du crime ou de la guerre, comme

les dandys narrateurs et commentateurs de *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1827) de Thomas de Quincey ou le Saint-Loup de *La Recherche* dont l'inspiration wagnérienne, avec ses images de constellation et d'apocalypse, fait étrangement écho aux propos de Stockhausen, qui en l'occurrence n'est pas un personnage de roman¹⁸. Non. Ce qui fait problème, c'est que c'est une conception particulière de l'art qui sous-tend implicitement la condamnation éthique des propos de Stockhausen, et qu'à la laisser inélucidée, abandonnée dans l'angle mort de l'éthique, c'est comme si l'on disait : que les attentats soient un phénomène spectaculaire, télévisuel, télégénique même, voire fascinant tant il mêle le sentiment de l'horreur à une certaine beauté voire une excitation suscitée par un tel spectacle de destruction — et nombreux furent ceux qui reconnurent éprouver ce sentiment —, qu'on ait l'impression saisissante d'y revoir une scène vue cent fois au cinéma et à la télévision, bref que l'attaque du 11 septembre 2001 contre les tours jumelles du World Trade Center contienne une résonance culturelle et une dimension esthétique fondamentales qui, on le sait, participèrent à l'objectif même de terreur¹⁹, passe encore ; mais de là à parler d'« œuvre art » pour un « crime », il y a un pas que Stockhausen n'avait pas le droit de franchir.

Pas le droit ? Mais au nom de quoi ? De quoi s'agit-il de préserver le statut d'exception et le caractère sacré, et à quoi la déclaration de Stockhausen ferait offense ? Est-ce de la vie humaine, ou bien de l'œuvre d'art ? Et l'art, de quels dangers faudrait-il alors le protéger pour maintenir son caractère sacré, sa transcendance, son intégrité, son autonomie ? De la terreur, du crime, de la guerre, de la politique — de l'éthique elle-même ? Ou bien est-ce de la télévision, du cinéma, de la culture populaire tout entière ? À faire l'économie de la question de l'art, on s'expose au fond à la même confusion que fait Karlheinz Stockhausen « entre une œuvre d'art et un crime », mais quand cette confusion Stockhausen la fait au nom de l'art en laissant dans l'ombre l'éthique, là on la fait au nom de l'éthique en laissant l'art dans son ombre. Il y a en effet une troublante coïncidence : c'est la même idée, la même définition implicite de l'art qui semble irriguer, et la déclaration de Stockhausen à Hambourg le 16 septembre 2001, et le concert d'indignations qu'une telle identification des attentats à une œuvre

d'art a suscitées. C'est l'idée de l'art comme sphère autonome, séparée, transcendante, voire sacrée — intouchable —, au nom de laquelle il avait élaboré une conception du matériau artistique qui embrasse la réalité tout entière, et à travers laquelle il put voir dans le massacre du 11 septembre « la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été donnée », et même « la plus grande œuvre d'art possible pour le cosmos tout entier ». C'est précisément pour se garantir d'une telle confusion qu'il faut se cogner frontalement au problème de l'art, et prendre au sérieux les paroles prononcées par Karlheinz Stockhausen à Hambourg le 16 septembre 2001, c'est-à-dire les lire, le plus précisément possible, comme un *énoncé sur l'art*, tenu par un musicien qui n'a cessé, toute sa vie durant, de réfléchir sa pratique de l'écriture musicale dans une écriture théorique consignée dans les nombreux textes et entretiens qu'il a laissés. Mais ce livre n'est pas un essai sur les relations entre l'art et l'éthique. Car il montre à l'inverse qu'en affrontant d'emblée la question que cette déclaration pose à l'art, on libère un autre espace pour la pensée que les propos du compositeurs convoquent, et que l'attention exclusive à la dimension éthique tendrait peut-être à étouffer : la politique.

La thèse de ce livre est ainsi que cette déclaration renferme une double vérité : une vérité artistique, et une vérité politique. La première vérité a pour nom propre « malentendu », la seconde « sublime ». Elles correspondent aux deux parties qui le composent. Le malentendu connecte la déclaration de Hambourg à l'esthétique musicale de Karlheinz Stockhausen. Qu'est-ce qui fait art ? Qu'est-ce qui fait œuvre ? Que sont un matériau, un acte, une forme artistiques ? Qu'est-ce qu'une expérience de la musique ? Comment une expérience vécue peut-elle devenir un matériau pour l'art, et ce matériau subir une opération de l'art qui l'intègre dans une forme musicale susceptible à son tour de faire l'objet d'une expérience communicable, une expérience de la musique, l'expérience d'une expérience — subjectivation de la musique, subjectivation dans la musique et par la musique —, c'est-à-dire une écoute ? Et lorsque cette expérience est l'expérience de l'impossibilité d'une expérience, l'expérience de son incommunicabilité, l'expérience de la destruction, de la violence, de la mort, l'expérience de l'horreur, l'expérience de la guerre ? Comment la faire écouter, comment la faire entendre ? Le malentendu est ainsi cette opération artistique, paradoxale

au regard de l'idée même de musique, qui fait de la déclaration de Hambourg un énoncé esthétique et métaphysique sur l'essence de la musique et sa puissance performative, son pouvoir de révélation et de révolution, de conversion et de résurrection. À la fois condition de possibilité et d'impossibilité de l'instauration d'une expérience de la musique et d'un sujet de cette expérience, le malentendu est l'élément fondamental de négativité inhérent au processus artistique, l'in audible qui hante l'audible, l'informe qui se loge au cœur de la forme pour lui conférer sa force performative, au risque de l'anéantissement de l'art. Le malentendu permet de comprendre les relations qui, à travers la forme du rituel, se font et se défont entre ce qui est propre à la musique comme sphère aspirant à la transcendance, et ce qui appartient aux langues parlées qui sont des institutions sociales ; entre « ce qui est arrivé » le 11 septembre 2001 à New York et « ce qui est arrivé » le 16 septembre 2001 à Hambourg ; entre le « crime » et l'« œuvre d'art ».

Le compositeur qui le 11 septembre 2001 vit se réaliser à New York « la plus grande œuvre d'art jamais donnée » fut, de toute l'avant-garde musicale de la seconde moitié du xx^e siècle, le seul dont l'influence franchit les frontières de la musique dite « savante » pour venir frapper aux oreilles d'artistes aussi divers que les Grateful Dead et Jefferson Airplane, les Pink Floyd et Kraftwerk, les Beatles et Franck Zappa, Aphex Twin et Björk (mais aussi Cecil Taylor, Charles Mingus, Herbie Hancock, Anthony Braxton ou encore Miles Davis). Pourtant cette écoute resta à sens unique. Dans la pop, dont il ignorait tout ou presque tout²⁰, Karlheinz Stockhausen ne percevait rien d'autre qu'une musique d'ascenseur ou d'ameublement, des marchandises musicales, substituables les unes aux autres, produites industriellement à des fins de divertissement ou d'abêtissement, reproductibles à l'infini, soumises aux lois du commerce dont le symptôme esthétique était pour lui l'échantillonnage, le *sampling généralisé*, qu'il interprétait comme un pillage et rien d'autre. Seule la « musique d'art », dont la liberté des lois formelles de composition constituaient l'unique et absolu principe souverain, avait la force d'engendrer une expérience réelle, unique, non reproductible, une expérience qui déplace les cadres de la perception et qui ouvre l'esprit, comme si c'était la première fois que de la musique se faisait entendre. L'origine de l'incompréhension

sion entre Stockhausen et la pop était la musique électronique. Selon lui, les musiciens pop confondaient technologie et esthétique. Or la technologie devait demeurer un instrument au service de fins plus hautes, qui la mettaient sur la voie de sa propre transfiguration. Mais la vérité est que Stockhausen ne prit jamais la mesure de l'ampleur avec laquelle la technologie, c'est-à-dire les technologies de l'image et du son, modifiaient fondamentalement la culture, non seulement dans ses formes de production, de diffusion et de réception, mais également dans sa substance même — et par culture il ne faut pas entendre seulement l'art, mais la vie tout entière, les manières d'être, les structures profondes de la subjectivité en tant qu'elles se réfléchissent et s'éprouvent dans des formes et des pratiques. Parce qu'il croyait en la transcendance de l'art, jamais il ne put entendre que la musique, toute musique, même la sienne, appartient à la culture, ne s'en excepte pas, ne s'en abstrait pas, ne s'en libère pas. C'est pourquoi il pensait qu'en faisant de la culture un matériau artistique il l'ouvrait à la transfiguration, alors qu'en réalité la culture avait depuis longtemps déjà échantillonné sa musique, par les moyens technologiques mêmes avec lesquels il pensait pouvoir l'en libérer. Car une expérience transfigurée, la possibilité de vivre ce dont on ne peut faire l'expérience, c'est bien ce que les industries culturelles, qu'elles soient musicales, télévisuelles ou cinématographiques, promettent. Mais ce que le discours de Hambourg permet de mettre au jour, c'est comment cette transfiguration de la marchandise culturelle, cette transfiguration de la culture dans la marchandise, touche aussi la vie politique. « Sublime » désigne ainsi le type de rationalité esthétique, fondé sur la transfiguration des marchandises culturelles, qui définit la politique du 11 septembre. Il permet de saisir dans quelle mesure, au-delà de l'abîme qui sépare politiquement une bande de criminels fanatiques et une démocratie libérale, il existe une logique esthétique que partagent un chef d'État s'adressant à la nation américaine comme s'il était le héros d'une super-production hollywoodienne, et un chef terroriste qui se maquille comme un présentateur-vedette de journal télévisé pour revendiquer un attentat, rationalité commune qui sous-tend aussi les propos d'un compositeur qui a vu une œuvre d'art dans un crime terroriste conçu pour ressembler à un film hollywoodien retransmis en direct à la télévision.

« Malentendu » et « sublime ». Ces deux termes, utilisés ici comme concepts pour saisir les opérations complexes, artistiques et politiques, qui se nouent à partir de la déclaration de Hambourg, ne viennent pas de Stockhausen lui-même. « Sublime » est le motif que Jean Baudrillard et Jacques Derrida semblent ne pas pouvoir s'empêcher de mobiliser pour qualifier esthétiquement le spectacle des attentats du 11 septembre tout en condamnant moralement, dans le même mouvement argumentatif, l'identification établie par le compositeur avec une œuvre d'art, c'est-à-dire un spectacle — et il y a là l'indice d'un problème dont la deuxième partie de ce livre montre qu'elle est le symptôme d'un déplacement des catégories esthétiques, et singulièrement celle du sublime, dans le champ de la politique, d'une politique sublimée par la marchandise. Quant au « malentendu », il procède d'une double source. C'est d'abord le motif que l'on invoque traditionnellement pour tenter de faire marche arrière quand on a pris conscience d'être l'auteur d'un dérapage verbal. Mais c'est aussi le terme que Pierre Boulez²¹ employa en 1963 dans son livre *Penser la musique aujourd'hui*, pour critiquer la tendance à la spectacularisation du geste musical qu'il voyait à l'œuvre dans l'avant-garde musicale des années soixante, et notamment chez Stockhausen, en reprenant la définition célèbre de « l'acte surréaliste le plus simple » que cite la première partie du livre, et qu'il n'est à présent, je veux dire depuis le 13 novembre 2015, plus possible pour nous de lire innocemment.

Accomplissant le passage du « malentendu » au « sublime », la phrase hallucinante de Karl Rove, Secrétaire général adjoint de George W. Bush entre 2001 et 2006, avec laquelle s'ouvre ce livre, montre à quel degré de folie et d'irréalité le sentiment de toute-puissance qui animait les occupants de la Maison blanche était parvenu quelques mois à peine après les attentats.

Ce livre est un essai philosophique sur la musique, qui tente d'appréhender le travail de Karlheinz Stockhausen à la lumière d'une littérature qui n'est pas seulement musicologique, mais s'inscrit d'abord dans une perspective critique de la théorie de la culture, à l'intersection de la théorie politique et de la théorie esthétique — laquelle ne parle jamais ou presque de musique, et encore moins de musique dite savante, contemporaine de surcroît. Sa réflexion s'enracine dans la fréquentation des textes de Jacques

Rancière, qui ne cesse, au moins depuis *La Méésentente et Le Partage du sensible*, d'explorer les relations complexes entre esthétique et politique²², et de Walter Benjamin, qui le premier a montré comment pour saisir la valeur politique des œuvres d'art il fallait les réfléchir sous l'angle de la marchandise en fonction de leurs conditions historiques, sociales et techniques de production, de diffusion et de réception²³. Le mouvement décrit dans les pages qui suivent consiste, chapitre après chapitre, en un élargissement progressif du regard — qui est aussi une lecture, et une écoute — porté sur les propos que le musicien a tenus le 16 septembre 2001. D'abord analysée seule, puis sous les faisceaux, parfois divergents, du corpus théorique et de l'œuvre du compositeur, la déclaration de Hambourg se voit ensuite mise à l'épreuve des commentaires qu'elle a suscités, qui seront à leur tour réfléchis à la lumière de la configuration esthético-politique des attentats du 11 septembre 2001 et de ses répercussions. Objet de connaissance mais également source de savoir, la musique apparaît ainsi d'autant plus susceptible de nous donner des informations sur un état donné de la culture qu'elle cherche, dans ses formes dites savantes, à s'abstraire du monde et de ses vicissitudes économiques, sociales, politiques, voire à les transcender, en visant l'autonomie de ses lois purement musicales²⁴. Lui reconnaître ce pouvoir heuristique suppose cependant que l'on ne considère pas la musique comme une sorte d'éther qu'il faudrait faire entrer de gré ou de force dans les catégories *a priori* de l'entendement philosophique, pour définir ontologiquement ses « transcendants » et ses « universaux », et finalement se demander « pourquoi elle », comme s'il existait quelque chose comme de la musique sans personne qui en fasse, c'est-à-dire écrive, joue, écoute — car écouter est aussi un faire —, dans des lieux réels, avec des gens réels, dans des formes et selon des manières multiples qui, comme toutes les pratiques sociales, sont apparues un jour quelque part et dont rien ne garantit qu'elles puissent ne jamais disparaître un jour. Après tout, si nous écoutons de la musique, et si certains d'entre nous essaient même d'écrire sur elle, c'est peut-être parce qu'elle nous permet parfois, non seulement d'entendre, mais aussi de penser et de sentir autrement tout ce qui n'est pas de la musique.

1. Propos recueillis durant l'été 2002 par Ron Suskin, « Faith, certainty, and the Presidency of George W. Bush », *The New York Times Magazine*, 17 octobre 2004.
2. Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu*, VII, *Le Temps retrouvé* (1927), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 65–66.
3. « 'Huuuh!' Das Preßgespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg, mit Karlheinz Stockhausen », *MusikTexte*, n° 91, novembre 2001, p. 76–77. Il s'agit de la retranscription de l'enregistrement, réalisé par le Norddeutscher Rundfunk (NDR), de la conférence.
4. *Ibid.*, p. 77.
5. « Entrüstung nach Stockhausen-Äußerungen – Konzerte abgesagt », *Hamburger Morgenpost*, 18 septembre 2001.
6. Tom R. Schulz, « Welle der Empörung über Stockhausen », *Die Welt*, 19 septembre 2001.
7. « Stockhausen vergleicht Terroranschlag mit Kunst », *Spiegel online*, 18 septembre 2001. Voir Julia Spinola, « Monstrous Art », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, édition anglophone, 25 septembre 2001, et Anthony Tommasini, « Music; The Devil Made Him To It », *New York Times*, 30 septembre 2001.
8. Alain Billard, Antoine Curé, Alain Damiens et Pierre Strauch, « 11 septembre : la fausse note de Stockhausen », *Libération*, 16 octobre 2001.
9. Karlheinz Stockhausen, Communiqué de presse, 19 septembre 2001, www.stockhausen.org.
10. Jacques Derrida, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques », in Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « Concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvette Gleize, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 141, note 1. Voir aussi Jean-Marie Pottier, *Ground Zero. Une histoire musicale du 11 septembre*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 62.
11. J. Derrida, *Le « Concept » du 11 septembre*, op. cit., p. 154.
12. Voir Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* (2004), traduit de l'américain par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005; Coco Fusco, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, traduit de l'anglais (États-Unis) par François Cusset, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2008; William John Thomas Mitchell, *Cloning Terror, ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth. Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2011.

13. Mike Davis, *Petite histoire de la voiture piégée, traduit de l'anglais* (États-Unis) par Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2007, p. 17–22.
14. AFP, 12 août 2015.
15. Voir Esteban Buch, « Sirènes du 13 Novembre », in *Critique*, n° 829–830, « Musique, violence, politique », Paris, Minuit, juin-juillet 2016, p. 485–501, repris et modifié sous le titre « La dialectique des sirènes, entre l'érotisme et la panique (après le 13 novembre) », in Katia Genel (dir.), *La Dialectique de la raison. Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2017, p. 285–303.
16. Benjamin Ivy, « Is it time to forgive Stockhausen ? », *The Guardian*, 23 juin 2008.
17. « (...) vers la fin, le danseur-mime effectue une sorte de danse rituelle qui s'achève dans un cri : 'Hu'. Stockhausen laisse ici une nouvelle fois libre cours à sa mythologie personnelle. 'Hu', voyelle magique, proférée après qu'on a frappé trois fois du pied, évoque quelques cérémonies primitives dans une mauvaise représentation théâtrale et, le plus souvent, est accueilli par un éclat de rire ! » (Philippe Manoury, « Stockhausen au-delà... », in *L'Étincelle. Le journal de la création à l'Ircam*, février 2008, <http://etincelle.ircam.fr/sur-le-vif.html>, lien vérifié le 4 février 2019).
18. Voir Frank Lentricchia et Jody McAuliffe, *Crimes of Art + Terror*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2003.
19. Comme l'écrivit Mike Davis quelques mois après les attentats, « les attaques sur New York et Washington furent organisées comme un film d'horreur épique avec un soin méticuleux de la *mise en scène*. Et le point d'impact des avions détournés devait se situer précisément sur la fragile frontière entre fantasme et réalité. (...) des milliers de personnes face à leur poste de télévision le 11 Septembre furent convaincues que le cataclysme qu'elles contemplaient n'était qu'un programme télévisé, un simple canular. Elles pensaient regarder les rushes du dernier film de Bruce Willis. Depuis lors, rien n'est venu tempérer cette sensation d'illusion. Plus l'événement apparaît improbable, plus l'image semble familière. L'Attaque contre l'Amérique' et ses séquences — 'La Revanche de l'Amérique', 'L'Amérique en colère' —, n'ont cessé de dérouler leurs bobines en une succession d'hallucinations sur celluloid, chacune d'elle pouvant être empruntée au vidéo-store du coin (...). Pendant ce temps, depuis un studio plus imposant encore, George W. Bush répond à Oussama Ben Laden comme un *auteur* à l'un de ses pairs, avec ses propres hyperboles enflammées en cinémascope » (M. Davis, *Dead Cities* (2002), traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2009, p. 46–47).

20. Sur la relation entre un certain modernisme musical (incarné par Adorno) et la pop, voir le livre décisif d'Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, La Rue musicale, coll. « Culture sonore », 2018.
21. Ce livre fait ainsi contrepoint avec un précédent essai philosophique sur le statut de la subjectivité dans la musique de Pierre Boulez (Lambert Dousson, *Une manière de penser et de sentir. Essai sur Pierre Boulez*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017).
22. Jacques Rancière, *La Mésestente. Politique et Philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1995; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
23. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2010.
24. Voir Lydia Goehr, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, 2007 (2^e éd.), traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, La rue musicale, Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, coll. « Esthétique », 2018, et *Politique de l'autonomie musicale. Essais philosophiques*, 1998 (2^e éd.), traduit de l'anglais par Élise Marrou et Lambert Dousson, avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, La rue musicale, Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, coll. « Esthétique », 2016.