PHYLOGÉNÈSE DE LA BEAUTÉ

L'intitulé de ce colloque met implicitement au premier plan la dimension historique puisqu'elle s'interroge sur l'avenir d'une des valeurs fondamentales de notre civilisation : le beau. Si cette valeur devient aujourd'hui problématique, c'est qu'il s'est produit depuis un siècle dans le monde artistique un certain nombre de mutations dont l'accélération récente manifeste la puissance. En prenant comme référence principale le domaine que je connais par expérience, la musique, j'essaierai d'abord d'évoquer ce qui semble à jamais nous interdire l'accès au firmament des Idées platoniciennes où régnait un Beau immuable, et ce qui justifie l'inquiétude dont nous sommes ici les témoins bousculés dans une tempête de très grande ampleur.

Au-delà d'une certaine vitesse de déplacement, notre regard n'analyse plus les objets qui défilent, et les mouvements browniens créent à la longue une quasi-immobilité. Il serait utile de préciser à quel moment historique de l'évolution artistique cette métaphore a atteint sa plus grande pertinence. Il me semble qu'une accélération considérable de l'histoire esthétique a pris naissance au cours des dix années précédant la première guerre mondiale. On a souvent observé le changement d'échelle qui s'est alors produit dans les innovations qui traditionnellement opposaient une génération à ses prédécesseurs, et qui ont alors opposé des modes de plus en plus fugitives. Les conséquences de cette explosion les plus spectaculaires et les mieux connues concernent sans doute la poésie et les arts plastiques. Mais en musique aussi Debussy, Stravinsky, Bartók, Schönberg et Varèse ont participé activement à des innovations si radicales qu'elles ont provoqué, ou traduit, un changement de civilisation.

Chacune des valeurs esthétiques établies s'est vue simultanément dévalorisée par les uns et exagérée par les autres. Et ce double mouvement contradictoire persiste aujourd'hui depuis le temps où la confrontation entre l'abstraction et l'expressionnisme, ou entre le futurisme et le néo-classicisme, a tantôt divisé les artistes en deux clans, tantôt écartelé un même artiste, - je pense par exemple à Schönberg -, entre deux tentations difficilement conciliables. Ce qui est remarquable n'est pas que dans les quelques années précédant 1914 on ait vu un Duchamp combattre la peinture « rétinienne », un Cowell écraser ses coudes sur un piano, et un Tzara crier des absurdités à un public qui croyait venir à une soirée poétique : c'est que ces gestes aient été pris suffisamment au sérieux pour susciter un puissant mouvement qui, quelques dizaines d'années plus tard, légitimera l'immatériel d'Yves Klein, le dripping de Pollock, l'art brut, la musique concrète et le lettrisme. C'est un certain public européen et américain, puis japonais, qui a fait de ces gestes de révolte individuelle le germe d'une révolution esthétique.

Est-ce à dire que la recherche de la jouissance esthétique a été supplantée par l'esprit de révolte, et que la fonction dérangeante de l'art a totalement évincé son

potentiel d'émerveillement ? Les provocations n'ont pourtant eu qu'un temps : il suffit d'observer l'évolution d'un Stravinsky ou d'un Chirico pour constater que la révolution lancée vers 1910 a paru tourner court après une grande guerre qui a marqué comme le suicide de l'Europe. A peine celle-ci terminée, un mouvement réactionnaire a dominé la création artistique, tandis que l'Union soviétique récupérait l'essentiel de l'esprit de révolte où elle avait pris naissance. Les deux phases du néo-classicisme entre 1920 et 1945, puis du post-modernisme entre 1980 et 2000 ont ceci de commun qu'elles ont rejeté en même temps que l'idée d'une histoire linéaire tout progressisme artistique ou politique, et revendiqué le droit de lui tourner le dos. Mais une importante différence apparaît : en jouant irrévérencieusement des références historiques, Hindemith, Stravinsky ou Poulenc calmaient le jeu de l'innovation à tout prix et ne piétinaient la tradition qu'en posant chacun un pied dedans et un pied dehors. Seul quelqu'un comme Varèse continuait héroïquement à marcher dans le désert grandiose qu'il avait voulu explorer. Encore se référait-il expressément à un certain romantisme éternel.

En revanche, lorsque, vers la fin des années 70, la recherche d'innovation extrême (incarnée en musique par l'électroacoustique dans le prolongement de Debussy, et par le néo-sérialisme dans celui de Schönberg), apparaît de nouveau comme une double impasse, ce n'est plus seulement une esthétique réactionnaire qui passe au premier plan, c'est le monstrueux changement d'échelle qu'a apporté le fait nouveau de l'industrialisation culturelle. Bien qu'un Valéry ait su voir dès la fin des années 30 l'impact énorme qu'allaient avoir ce qu'on n'appelait pas encore les medias, les années 20 et 30, celles du retour à Bach, continuaient leur jeu élitiste sans deviner que cette épithète même allait se charger d'une connotation aussi péjorative. Mais après les années 80, le relativisme culturel qui soutenait jusqu'alors le programme de révolution permanente des « avant-gardes » fait place à un refus délibéré de toute destinée historique. Les troupes n'ont pas suivi, mais regardé ailleurs. Les oeuvres du passé apparaissent comme des matériaux sinon anonymes, du moins disponibles pour une sorte de carnaval permanent qui, sans projet d'avenir, les recycle avec une totale désinvolture. La figure du disc jokey supplante presque dans l'imaginaire collectif celle du compositeur, et le collage, facilité par l'encyclopédie du Web, tient couramment lieu de création.

Ce qui domine dès lors beaucoup des activités reconnues comme artistiques est d'ordre commercial. Les lois du marché cinématographique et télévisuel, celles des galeries et des salles des ventes, et celles du disque imposent un divorce presque total entre les arts de consommation populaire et les survivances de la création libre et individuelle. Mais il serait illusoire d'analyser désormais ce divorce à l'aide des critères usuels opposant art populaire et art savant. Le cercle vicieux qui faisait que plus les productions industrielles étaient envahissantes, plus un art élitiste devait surenchérir dans l'audace pour dominer leur tumulte, sans pour autant éviter de s'y noyer, a été brisé. En effet, des formes d'art populaires comme le jazz se sont sophistiquées au point de rejoindre les pratiques savantes ; des hybridations se sont

multipliées, et Mozart, Bach ou Vivaldi refont carrière dans les sonneries de téléphone ; la « technè » qui appartenait à l'artiste comme à l'artisan a été discréditée par une publicité obsédante persuadant chacun qu'il lui suffit de posséder un logiciel pour composer, ou de poser un regard sensible sur les choses pour être plasticien. Les critères du Reader's Digest sont en passe de se généraliser dans les programmes parisiens de Radio-Classique où on découpe en petites tranches réputées plus faciles à digérer les oeuvres du répertoire. Il est vrai que les programmes de concerts du 19ème siècle en faisaient déjà autant, mais leur audience n'allait pas sans un acte volontaire et responsable, tout autre que le réflexe d'allumage d'une radio.

Comment maintenir une exigence de création si on postule une équivalence entre la marque déposée « Walt Disney » et l'oeuvre d'un Léonard de Vinci, et si, comme dit Finkielkraut, une paire de bottes est aussi culturelle que Shakespeare ? Ce qui domine aujourd'hui la crise de l'art n'est plus comme autrefois les conflits de chapelle, c'est le renoncement à tout conflit dans une attitude d'indifférence soumise aux lois du marché. L'absence de projet de l'homme « unidimensionnel » de Marcuse fait qu'il ne désire rien de mieux que de « s'éclater ». Cette expression triviale est d'une grande justesse. Au-delà de l'illusion de rupture violente et de franchissement des limites, les grands rassemblements à prétexte musical que sont les rave parties visent à éparpiller le sujet en une infinité d'instants dissociés, désinvestis de la responsabilité qu'impliquait la cohérence du Moi, et porteurs chacun d'une plénitude qui nie l'angoisse de la mort par la réitération indéfinie du même motif mécaniquement et immuablement présent . Si la société n'offre plus de possibilité d'accomplissement de soi, les activités artistiques ne sont plus qu'une drogue, sans doute peu efficace, mais de moins en moins coûteuse. La fête continue à remplir sa fonction d'un temps réservé, coupé des soucis ordinaires, mais elle a cessé d'être un moment où se reconstruit l'imaginaire collectif. Et la boîte à rythme ne sert plus qu'à nier tout déploiement rythmique du temps.

Le monde de la culture, dans la civilisation européenne et ses dérivées, était conçu comme celui de la libération de l'homme par l'affirmation d'un ordre autonome de représentations. A ce titre, la peinture abstraite, le dodécaphonisme, les hybridations culturelles, ont pu apparaître comme de nouveaux programmes élargissant les possibilités expressives, et non pas seulement comme des opérations de liquidation de valeurs déclarées périmées. Elles maintenaient ainsi un équilibre dynamique entre les deux pôles principaux de la culture : innovation et transmission. Refusant d'accepter telles quelles les valeurs dont ils avaient hérité, ces programmes ambitionnaient de transmettre à leur place le résultat de leurs innovations. Mais un art qui ignore tout projet, qui recycle indéfiniment, sans hiérarchisation, les épaves culturelles jonchant ces supermarchés que sont en train de devenir les musées, ne prétend plus du tout transmettre quoi que ce soit. La disqualification du « métier » artistique n'est que le corollaire d'une disparition de l'inventivité et du projet.

Si on s'en tient à ces analyses où j'esquisse quelques grandes lignes des mouvements artistiques qui viennent de traverser le dernier siècle, on est fondé à ressentir un extrême pessimisme. On pourrait croire, sinon à une fin de l'histoire, du moins à une usure de son ressort principal, qui, comme l'avait bien vu Artaud, est le manque, la faim. Des consommateurs gavés d'images et de sons peuvent perdre toute conscience de leur pauvreté spirituelle. Le baladeur est un des plus sûrs outils de destruction de la musique. Sous l'apparence d'une infinie profusion des choix disponibles, il ruine toute possibilité de choix par saturation de l'écoute. Que l'on diffuse pendant des heures au creux de l'oreille les plus sublimes oeuvres des compositeurs du passé ou les plus ineptes produits des industries présentes revient finalement au même, car ce qui constitue la musique n'est pas seulement l'offre, mais la demande. L'auditeur est un partenaire constitutif du phénomène musical. Or, l'écoute véritable est émoussée par l'omniprésence sonore, et sans elle la moitié du phénomène musical est sacrifiée. Les oeuvres savantes ont été conçues pour un usage rare, et pour des publics participant à l'imaginaire du compositeur grâce à une éducation active. Beaucoup de chefs-d'oeuvre ont pour valeur symbolique de proposer un sens à la mort : l'oeuvre structure le temps de façon à faire accepter son propre achèvement comme le couronnement d'une destinée, et non comme la frustration que produirait par exemple une panne de sonorisation. Lorsque le flot issu d'un robinet sonore n'agit plus que comme une vague présence visant à calmer l'angoisse, et que l'imaginaire de l'auditeur n'est plus mobilisé vers une promesse d'achèvement, rien ne peut plus rendre signifiants le son ou le silence, et l'essentiel de la musique disparaît.

Mais l'idée de beauté n'est pas totalement enfermée dans des limites culturelles, et c'est là ce qui me permettra maintenant d'ouvrir des perspectives un peu moins sombres. Certes, le relativisme culturel est indéniable, le beau d'une époque n'est pas celui d'une autre, et, du temps où il y avait encore des cultures closes sur elles-mêmes, leur entrechoc était souvent violent. Mais l'hybridation généralisée à laquelle on assiste depuis quelques décennies prouve bien que ces rejets mutuels ne sont pas définitifs. Qui eût cru, il y a moins d'un siècle, que des musiques du monde arabo-persan adopteraient les rudiments de l'harmonie européenne, que des musiques indiennes sacrifieraient les subtilités de leurs échelles pour employer le banal tempérament égal de l'Occident ? Et réciproquement, que certaines de nos pratiques populaires acceptées comme musiques sacrifieraient toute mélodie pour accompagner des paroles d'un flux purement rythmique comme dans le rap ? Une hybridation générale uniformise les goûts, et fait que des compositeurs européens utilisent le koto ou le shakuhachi japonais, et qu'on enseigne dans certains conservatoires d'Europe et d'Amérique le gamelan javanais, la kora africaine, le sitar indien. L'explication d'un tel phénomène ne peut se limiter à un mouvement de curiosité pour l'exotisme de la part d'artistes blasés. En fait, c'est l'exotisme lui-même qui est une notion devenue obsolète. Il faut au contraire postuler une dimension naturelle commune à l'humanité musicienne, qui lui permet de se reconnaître dans des valeurs universelles, une fois ouvertes, puis franchies, les frontières des

habitudes et des préjugés. L'hybridation n'est possible que lorsque chez l'autre on a reconnu le semblable. Mais cette reconnaissance relève moins d'une volonté que d'un réflexe, et elle n'est bien entendu possible que tant que l'Autre existe.

J'aborde là une position attaquable, et très attaquée, parce qu'elle semble remettre en question le libre arbitre, et l'essence même de l'homme, traditionnellement réputé pour être le seul être commençant à se libérer de ces servitudes naturelles, et se définissant par une culture fondamentalement étrangère aux lois qui gouvernent l'ensemble du monde vivant. Il convient donc de présenter quelques justifications. Voici quelques exemples de ce qui m'a conduit, intervenant après des décennies d'ethnomusicologie relativiste, à considérer de nouveau la possibilité d'une musicologie générale fondée sur une nature humaine. Vous allez entendre un premier montage où s'enchaînent des enregistrements d'origines diverses tant géographiquement qu'historiquement, mais que rapproche un universel qu'on appelle l'ostinato. Successivement un récit rythmé tahitien enregistré au début des années 30, un chant nocturne d'indiens Hurons du Canada, un extrait de Kemit, une partition où j'ai transcrit pour zarb persan une improvisation de darboukka en provenance de haute Égypte , un extrait d'un « tambourin » de Rameau dans son 3ème concert, un extrait de techno anonyme saisi sur une radio il y a une dizaine d'années, et enfin le final d'une oeuvre qui date de 1975, *Hiérophonie V* de Yoshiisa Taïra interprétée par les Percussions de Strasbourg.

♫ 2'10''

On voit que des musiques très diverses adoptent sans s'être concertées un tempo et un certain usage primaire de la répétition, dont l'analogie ne doit probablement rien à des échanges. Mais ce n'est pas seulement dans le domaine du rythme que de très fortes convergences se constatent entre des musiques que rien n'a pu mettre en contact. La dimension polyphonique, beaucoup moins que celle du rythme tributaire des servitudes physiques qu'on pourrait invoquer comme piste d'explication, révèle aussi parfois de singulières identités. Voici par exemple un montage de six séquences d'origines très diverses, dont je ne vous livrerai la clef qu'après leur écoute :

♫ 3'05''

En dépit de l'apparente unité de ces polyphonies pentaphones sur bourdon, elles provenaient successivement : du Vietnam (minorité Nùng An), du Niger (ethnie Bororo), de Taïwan (tribu Païwan), d'Albanie (Labes de Tepelenë interprétant un chant dédié à Enver Hoxha), de l'Inde (Nagas voisins de la Birmanie), et d'Indonésie (Toradjas de Sulawesi). Le diffusionnisme, qui est l'explication traditionnellement invoquée depuis qu'on a eu connaissance de ce genre de très fortes ressemblances, est ici particulièrement invraisemblable. On voit mal quels rapports auraient pu entretenir les Bororos, les Albanais et les Païwans, au cours desquels ils se seraient

communiqué les procédés harmoniques et contrapuntiques dont vous venez d'avoir un aperçu. L'explication plus simple, donc a priori plus scientifique, est celle de manifestations spontanées et indépendantes d'un même archétype musical. Celui-ci, dont il faut supposer dans le cerveau humain une préexistence peut-être de même nature que celle des universaux du langage, implique une certaine réévaluation du statut de l'homme dans le monde biologique. Ce ne sont évidemment pas quelques exemples, aussi troublants soient-ils, qui suffisent à autoriser une démarche aussi pénible et risquée. Elle est en fait rendue nécessaire par les multiples progrès de l'observation éthologique, qui nous livre du monde animal une image tout aussi renouvelée, et non moins dérangeante dans ses implications.

En effet, les archétypes à propos desquels j'ai tenté une première enquête n'apparaissent pas seulement comme répandus dans des cultures restées isolées jusqu'à une époque assez récente ; ils émergent aussi de certaines organisations sonores animales, laissant entrevoir non seulement certains traits communs à toute l'humanité, mais présents au delà même de notre espèce. Comme il me faudrait de longues heures d'argumentation pour étayer cette hypothèse, je me limiterai aujourd'hui à piquer, je l'espère, votre curiosité, en vous faisant entendre un dernier exemple sonore où un musicien animal utilise plusieurs traits que beaucoup de musiciens humains pourraient reconnaître comme leurs : sonorités pures, usage d'une échelle fixe, ornementation, reprises et refrains, entre autres :

♫ chant de cossypha cyanocampter enregistré par Claude Chappuis en 1970 au Gabon.

La première question posée par des exemples comme celui que nous venons d'entendre est celle-ci : s'agit-il d'un phénomène de convergence, ou d'une véritable homologie ? En d'autres termes est-ce par une illusion métaphorique que l'oiseau nous apparaît comme un musicien, (ce serait une convergence), ou les analogies partielles de ses discours sonores avec les nôtres révèlent-elles une véritable origine commune ? Sans avoir le temps de développer mes raisons, je penche pour cette deuxième hypothèse. Elle permettrait de comprendre, entre autres conséquences, pourquoi les sources de l'imaginaire artistique sont depuis toujours en partie communes avec celles de l'imaginaire religieux. Les innombrables mythes représentant des héros capables d'interpréter le langage des oiseaux, de Tiresias à Siegfried, nous disent symboliquement que cette proximité est une réalité oubliée. La création artistique dans son authenticité ne peut se passer d'un contenu de vérité, mais celui-ci, malgré Adorno, n'est pas circonscrit à un contexte historique, et remonte sans doute à un niveau plus profond que beaucoup de caractéristiques culturelles.

Je n'irai pas plus loin dans cette reconnaissance d'une naturalité de la culture, et en particulier de l'art. Il ne faudrait pas répondre aux excès du culturalisme par un retour naïf à la nature comme nouvelle norme. Si l'imaginaire

artistique a des sources naturelles, il a, comme les meilleurs oiseaux chanteurs, une capacité à innover individuellement et à susciter la transmission au moins partielle de ses innovations ; et la nature n'est pas un pur déterminisme, elle inclut au moins l'esquisse d'une liberté. La longue excursion que je viens de faire n'était utile que pour éclairer la réponse que je voudrais finalement proposer à la question de ce colloque. L'illusion culturaliste a favorisé un raisonnement spécieux sur lequel reposent implicitement les démarches modernistes les plus extrêmes du XXème siècle et qu'on peut schématiser ainsi : si le Beau en art est purement relatif à un temps et à un lieu culturel donné, et si une pluralité de valeurs esthétiques s'ignorant les unes les autres a été révélée par l'exploration du monde désormais achevée, n'est-il pas légitime de concevoir des cultures purement factices, avec autant de chance de les rendre viables que celles de nos héritages ? La musique des années 60 a échoué dans cette illusion de toute-puissance de l'arbitraire qui tendait à faire de la création musicale l'élaboration d'une langue artificielle sans locuteurs. Et faute de reconnaître dans quelques archétypes naturels les limites de la liberté humaine, la création musicale a alors connu des échecs notoires, *échec* signifiant entre autre rupture de la transmission. Ressasser un héritage et le transmettre sans innover, ou inventer des innovations, mais sans pouvoir les communiquer, sont les deux Symplégades où plusieurs modernes Argonautes se sont fracassés.

Le néo-modernisme croit pouvoir retrouver le lit du fleuve de l'histoire de l'art en remontant au point d'où son cours a été dévié, ou s'est perdu dans les sables. Mais il n'y a pas de fleuve, plutôt un océan agité où on peut se perdre, ou peut-être encore une nappe phréatique où l'on peut puiser. L'art n'est pas uniquement porteur d'un rêve eschatologique, il n'apporte pas seulement la promesse d'un sens encore inconnu. Il fait aussi resurgir une vérité dont chacun est porteur sans le savoir, et qui s'exprimera différemment, avec plus ou moins de bonheur selon les lieux et les temps. L'ontogénèse des cultures se développe toujours sur la base d'une phylogénèse qui fait remonter d'un fonds collectif un stock permanent d'archétypes. Malraux avait bien aperçu cet arrière-plan du Musée imaginaire où il faisait dialoguer les cultures et leurs oeuvres : il écrit dans l'*Intemporel* « *Faut-il supposer que l'être humain porte en lui un langage de formes qui transcende les civilisations, comme il porte les cauchemars communs à toutes ?…des formes que nous appelerions archétypiques si ce mot n'avait trop de significations. Appelons-les primordiales. Elles naissent, comme l'épouvante devant la pieuvre, dans un domaine quasi biologique, beaucoup plus profond que les forces collectives : elles sont de l'ordre du destin* ».

Cette perspective ne nous garantit pas une ère imminente de créativité fructueuse. Il y a des époques où le besoin artistique se satisfait de très peu, ou semble même en hibernation. Mais si l'appétit esthétique est inscrit dans notre patrimoine biologique, on peut lui faire confiance pour resurgir. Même abruti de sollicitations commerciales, repu d'images et de sons, cible passive de cette entreprise qui semble faite, comme écrivait Valéry dès 1939, pour « *ahurir et simplifier*

grossièrement les esprits »l'homme retrouvera le besoin d'un art qui puisse non seulement l'émouvoir, mais lui ouvrir des perspectives signifiantes.

La beauté est à la fois une notion relative, historiquement et culturellement variable, et une exigence absolue parce que naturelle. En tant que besoin naturel, la beauté pourrait, il est vrai, se satisfaire de stéréotypes (et la dégénérescence des archétypes en clichés n'est que trop répandue). En tant que dynamique, elle correspond à des projets culturels. L'association de ces deux dimensions, archétypale et innovante, produit les « grandes époques » où l'ancrage naturel des archétypes permet à chacun d'adhérer à des formes artistiques qui les raniment, tandis que les innovations concommittantes lui donnent le sentiment exaltant d'une aventure. L'art est révélateur d'une vérité enfouie en chacun et en même temps porteur d'heureuses surprises. Il consiste largement à trouver une synergie entre ces données intemporelles et leur expression renouvelée ou inédite. Ce n'est pas parce que les œuvres d'art comportent une part rassurante de tradition en même temps qu'une part bouleversante d'innovation qu'elles prennent place dans une sorte de foire-exposition historique permanente. La dimension historique, qui fait qu'une œuvre se situe quelque part entre un parfait conformisme et une fuite en avant dans l'innovation, n'épuise pas son potentiel, ne traduit pas son être profond. Celui-ci réside plutôt dans l'adéquation entre l'intemporel et le temporel. Le chef-d'œuvre révèle une vérité qui était déjà là, à l'insu de celui qui l'apprécie. Sans cette révélation, on en reste à un artisanat.

On pourrait donner à cette perspective une coloration évolutioniste. La beauté est le sentiment émouvant d'une mise en œuvre particulière et plus ou moins inédite de lois internes naturelles, c'est-à-dire universelles et primitives. Le XXIème siècle est sans doute celui où cette universalité va apparaître au grand jour, non pas en tant qu'impérialisme d'une culture particulière, mais en tant que patrimoine naturel commun. Les adultes des années cinquante envisageaient un avenir menacé par l'arme atomique, c'est-à-dire par des conflits humains. Ceux d'aujourd'hui s'inquiètent d'un bouleversement de la nature peut-être lié à la pollution, mais dépassant désormais par sa rapidité toute décision politique. La modération, la modestie, n'apparaissent plus seulement comme des vertus, mais comme des impératifs de survie. Des projets artistiques promouvant une certaine modestie dans les ambitions humaines, et valorisant plus l'harmonie avec le cosmos que la liberté effrénée des innovations humaines sont déjà émergents, et devraient faire rêver cette harmonie comme une aventure désirable, et non une sorte de pis-aller auquel il faudrait se résigner. Du creuset où se fondent actuellement la plupart des différences culturelles, et qui provoque une phase de lyse généralisée de leurs personnalités historiques, sortira peut-être un nouvel alliage. Ses propriétés sont encore à découvrir, mais vraisemblablement elles permettront à de nouveaux particularismes culturels de s'affirmer, peut-être fondés sur d'autres critères que territoriaux . Je crois

que seule la prise en compte des sollicitations naturelles de l'imaginaire artistique leur assurera de bonnes chances de développement.

François-Bernard Mâche