

Qu'est-ce qu'un artiste ?

Résumé

La Grèce a inventé la signature artistique, en donnant une importance nouvelle à la pensée individuelle. La chronique de Paros accorde la même attention aux grandes références poétiques et musicales qu'aux grandes péripéties politiques. Les artistes les plus novateurs de l'Antiquité font souvent l'objet d'un mélange d'admiration et d'hostilité, ce qui n'empêche pas l'élévation de quelques-uns au rang mythique.

Beaucoup de traits de l'artiste moderne ont des prototypes antiques : mégalomanie, désir de reconnaissance, et non-conformisme pouvant aller jusqu'à la provocation. Dans ces domaines, le XIXème siècle européen a largement anticipé sur le XXème, mais de toute manière la dimension de l'Histoire n'a plus la puissance qui fut la sienne jusqu'à l'effondrement des grands rêves révolutionnaires. Une meilleure conscience de la relativité des cultures, mais aussi de leurs lieux communs, en particulier musicaux, incite à accorder aux hypothèses anthropologiques au moins autant d'attention qu'aux interprétations historiques.

Cette communication se présente sous forme d'un diptyque consacré à cerner la personnalité du créateur artistique, en supposant que ses traits sont au moins partiellement universels. Le point de vue ne sera ni celui d'un sociologue ni celui d'un historien, mais d'un compositeur se réclamant plutôt de l'empathie que d'une objectivité scientifique. Cependant le premier volet rappellera assez longuement à ce sujet les principales références grecques antiques, de façon à mieux évaluer dans le second ce qui, deux millénaires plus tard, semble prolonger cet héritage, et ce qui s'en éloigne.

Ce que recouvre le terme d'artiste, au lieu de faire l'objet d'une définition préalable, se précisera progressivement au fil des exemples invoqués. Chaque langue et chaque ensemble culturel attribue assurément un contenu variable au terme générique qu'il utilise. Cette relativité elle-même nous invite à ne fermer l'espace sémantique par aucune frontière a priori .

Un premier indice permet de préciser le regard que la Grèce a porté sur ses artistes depuis l'époque où elle a inventé – parmi beaucoup d'autres valeurs culturelles – une particularité originale, et destinée à une forte résurgence après de nombreux siècles : la signature artistique.

Hors de Grèce, l'antiquité ne nous a transmis que quelques très rares noms d'artistes. S'il a vraiment existé, Imhotep fut un sage et un architecte dans l'Ancien Empire égyptien. Près de deux millénaires après lui, le Phénicien Hiram a peut-être travaillé au temple commandé par le roi Salomon. Et des prophètes comme Amos ou Osée sont sans doute des auteurs contemporains d'Homère et d'Hésiode, et porteurs comme eux d'une vision poétique acceptable par leurs auditeurs. Il y a peut-être eu en Chine des sages nommés Lao tseu et Confucius, et quelques siècles plus tard des poètes dont les noms et quelques oeuvres se sont conservés. Mais rien ailleurs qu'en Grèce n'est comparable à ces signatures de sculpteurs qui ont survécu à leurs œuvres depuis le VII^{ème} siècle avant notre ère.

C'est à cette époque qu'Alcée, Sappho, Archiloque inventent l'expression individuelle, et que les philosophes ioniens prennent leurs distances vis-à-vis de la pensée mythique, en communiquant la leur sous une forme essentiellement poétique. Parallèlement, des sculpteurs comme Mikkiades, Archermos de Chios, Iphikartides de Naxos signent leurs œuvres, et un peintre nommé Boularchos fournit au riche roi Candaule de Lydie un tableau guerrier. Un siècle après, on trouve la première trace d'un céramiste athénien, Sophilos, qui a signé trois vases à scènes mythologiques, et dès lors les potiers, comme Ergotimos, et leurs décorateurs, comme Clitias, vont de plus en plus signer leurs productions conjointes, parfois même lorsqu'elles nous paraissent d'un niveau seulement artisanal.

Leur motivation a pu être le souci de protéger leur marque de fabrique, s'agissant de productions de luxe destinées en partie à l'exportation, mais leurs homologues « barbares », qui pouvaient avoir la même motivation, sont partout restés anonymes. La signature des poètes, pour sa part, ne reflète pas forcément cette sorte de préoccupation, en l'absence d'éditeurs au sens moderne, même si, comme Alcman à Sparte ou Pindare en Sicile, ils peuvent travailler sur commande. C'est la naissance d'une pensée individuelle, et d'un prestige personnel de l'artiste, qui est en train de se manifester, et c'est là un apport capital. La Grèce n'a sans doute pas inventé les arts, mais il semble bien qu'elle ait favorisé un certain individualisme des artistes.

Pour évaluer la place de ceux-ci à l'époque où leurs noms commencent à circuler, nous avons des témoignages littéraires, mais aussi archéologiques. Je suis particulièrement frappé par le célèbre document que constitue la Chronique de Paros. Sur un marbre gravé en 264 avant notre ère, quelques dates-repères ont été choisies pour résumer ce qui comptait

alors aux yeux de certains Grecs dans leur propre histoire. On commence en 1582 avant notre ère, à l'arrivée de Cécrops, le premier roi d'Athènes. On trouve ensuite presque à égalité des références d'une part aux grands hommes ou aux grands événements politiques, et d'autre part aux grands poètes et musiciens.

Selon la chronique, Hyagnis invente en Phrygie la musique dionysiaque en 1506 ; Orphée se manifeste un siècle plus tard ; Hésiode et Homère sont situés respectivement en 937 et en 906 ; Terpandre crée le nome (ou cadre de composition) et la lyre à sept cordes en 645 ; Thespis jette les bases du théâtre en 536 ; Eschyle a sa première victoire l'année où naît Euripide, en 495. Sophocle remporte la sienne en 469, Euripide meurt en 407 et Sophocle l'année suivante. En 380 Philoxène et en 370 Stésichore le jeune ont droit au palmarès chronologique, où figure ensuite Timothée, qui meurt à 90 ans en 357.

Deux choses me frappent : la première est l'absence totale de distinction entre le légendaire et l'historique. Le chroniqueur précise historiquement ce qui pour nous flotte dans le temps fabuleux des origines. A l'en croire, Deucalion rescapé du déluge est arrivé à Athènes en 1529, les Amazones ont attaqué le royaume de Thésée en 1256, et la prise de Troie date de 1209. Ce sont là des événements qui pour lui sont aussi historiques que la mort de Timothée, survenue il y a moins d'un siècle. Et apparemment cette mort est un repère de semblable importance pour un Athénien.

N'étant pas historien, je ne discuterai ni la chronologie, (dont beaucoup de dates ont été corrigées par les hellénistes modernes), ni les motivations du chroniqueur. Si j'évoque la position de l'artiste dans la Grèce antique, c'est en effet surtout pour tenter de comprendre celle qui lui est échue ici et maintenant. Je me contenterai donc de signaler mon second sujet d'étonnement : dans la Chronique de Paros, il n'est fait mention ni de Solon ni de Périclès, alors que les trois poètes canoniques de la tragédie sont présents à plusieurs reprises, et que la fin de la partie conservée de l'inscription mentionne Platon et Aristote. En somme, le chroniqueur exalte, dans la tradition athénienne, autant la mémoire des poètes, des musiciens, et des philosophes, que celle des héros guerriers ou des législateurs. Mais il n'accorde aucune place aux peintres, aux sculpteurs, ni aux architectes. Dédale était réputé avoir travaillé pour Minos, que la chronique situe en 1432, mais son nom n'y apparaît pas. Et pourtant, la tradition littéraire a transmis comme successeurs de son rôle fondateur les noms d'un Polygnote, d'un Phidias, ou d'un Hippodamos.

Il ne faut sans doute pas perdre de vue que les jeunes Athéniens apprenaient tous la musique et la poésie, mais non les arts plastiques. Est-ce un anachronisme qui nous fait classer toutes ces activités dans une même catégorie ? Notre Académie française des Beaux-Arts rassemble compositeurs, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, cinéastes, photographes, mais les poètes et les philosophes sont regroupés ailleurs. Quant à l'Académie d'origine, celle de Platon, elle n'était vouée qu'à la philosophie et aux mathématiques, et les spécialisations peu à peu diversifiées des neuf Muses appartiennent à une tradition postérieure. Les deux-tiers de ces Muses sont attachées à des arts qui relèvent de la parole et du chant. Parmi les trois autres, deux patronnent ce que nous appellerions des spectacles et la dernière une science. De plus, le culte athénien de la beauté n'est jamais séparé des valeurs morales, avec qui il fusionne dans l'idéal de la « *kalokagathia* ». Dans l'Antiquité, le champ sémantique de « l'art » ne recoupe donc pas du tout le nôtre. D'où la nécessité de se placer dans une position – fût-elle utopique comme celle de l'objectivité scientifique - à partir de laquelle, au lieu de se perdre comme on l'a beaucoup fait au XXème siècle dans une profusion de particularités, on reviendrait avec de nouveaux moyens sur l'ambition qu'avait cultivée le siècle antérieur lorsqu'il recherchait l'essence des arts. J'évoquerai bientôt à quelles conceptions cette recherche peut recourir chez un compositeur d'aujourd'hui.

Une autre clef de ce qui peut nous paraître une anomalie se trouve dans les écrits de plusieurs écrivains antiques. Platon montre Socrate rabaissant la prétention d'un rhapsode (un interprète-arrangeur), Ion, en lui faisant avouer que ses talents ne sont dûs qu'à la qualité de l'auteur unique dont il se sert, le grand Homère, et que lui-même n'est qu'une sorte de démagogue. De toute manière, pour Socrate, c'est une inspiration divine, et non un talent individuel qui contrôle l'effet artistique, et il y a lieu de s'en méfier, au nom du *logos*. Socrate, fils de sculpteur et peut-être lui-même sculpteur raté, est persuadé que le choix de la philosophie est beaucoup plus authentique que celui de l'art. Peut-être a-t-il eu quelques remords avant de mourir, si l'on en croit le *Phédon*, lorsqu'il a répondu à un rêve récurrent en composant un Prélude à Apollon, au cas où il se serait trompé de musique ...

En tout cas Platon congédiera poliment les artistes, et même Homère, dans la République idéale qu'il n'eut heureusement pas le loisir d'expérimenter. Au nom d'impératifs moraux, on n'y aurait ressassé que les musiques fonctionnelles les plus conservatrices, et on aurait interdit les plus novatrices ou les plus expressives comme celle de Timothée.

L'irrationnel, l'enthousiasme, ne sont pour lui que des erreurs, et la cité idéale devra les bannir. Aristophane, tout aussi conservateur, avait déjà pris comme cible favorite de ses railleries le compositeur Kinesias. Il lui fait dire dans les *Oiseaux* : « *récupérer dans les nuages de nouveaux préludes...voilà de quoi dépend notre art* ». La réputation de Socrate, novateur moqué avec la même image dans les *Nuées*, n'a finalement pas souffert de ces attaques, surtout après qu'il eut payé sa modernité au prix de sa vie. Le misonéisme est aussi vieux que l'art. Et c'est souvent lui seul qui a gardé la parole. Aucun enthousiaste des spectacles de mime ou des récitals d'un Néron n'est venu nous dire pourquoi il admirait tellement des spectacles honnis par l'aristocratie politique et intellectuelle.

Plutarque, encore des siècles plus tard, exprime très clairement les mêmes réserves à l'égard des artistes, aggravées de tout le complexe d'admiration et de mépris caractéristique du monde romain envers l'art grec. Au début de sa biographie de Périclès, il écrit : « ... *l'admiration du résultat n'a pas pour conséquence immédiate le désir passionné d'en faire autant; souvent même, au contraire, en prenant plaisir à l'ouvrage, nous méprisons l'ouvrier... Aucun jeune homme bien né, en regardant le Zeus de Pisa, n'aurait désiré être Phidias, ni, devant l'Héra d'Argos, Polyclète, ni Anacréon, Philétas ou Archiloque, malgré le plaisir qu'il pouvait prendre à leurs poèmes. Il ne s'ensuit pas en effet, de toute nécessité, si l'ouvrage vous séduit par son agrément, que l'ouvrier soit digne d'estime.* »

Cette assimilation de l'artiste avec l'artisan, tous deux voués au commun mépris d'une société esclavagiste qui dédaigne le travail, et qui préfère les théories aux expériences, est-elle un phénomène dépassé, ou bien est-ce notre distinction entre art et artisanat qui est depuis la Renaissance un phénomène historique, d'ailleurs souvent contesté ? Le XXème siècle s'est ingénié à discréditer aussi bien les neuf Muses grecques que les cinq arts hégéliens. Le « septième art » n'est pas le dernier dont il ait enrichi un domaine supposé commun, où cependant la céramique ne trouve plus sa place, et où la vidéo peine à trouver la sienne. Observons en tout cas que la Grèce, qui a inventé ou développé un si grand nombre de disciplines encore actuelles – théâtre, médecine, philosophie, logique, histoire, mathématiques, sport, sciences naturelles, et démocratie, ne nous a légué aucun ouvrage d'histoire de l'art et aucune biographie d'artiste, hormis des poètes. Et pourtant tous les témoignages confirment l'importance qu'Athènes accordait aux arts. Platon et Aristote ont beaucoup réfléchi sur eux, mais sans s'intéresser à la personne des artistes. Et même Plinie l'Ancien ne nous parle des peintres qu'à l'occasion des matériaux dont ils ont besoin.

On trouve à vrai dire autant d'indices antiques d'une haute estime pour la *tekhnè* que de témoignages la dévalorisant. Lorsque Platon dans *les Lois* définit la divinité et le hasard du moment comme les maîtres de toutes les entreprises humaines, il croit nécessaire d'ajouter une troisième puissance : la *tekhnè*. (« θεὸν μὲν πάντα καὶ μετὰ θεοῦ τύχη καὶ καιρὸς τὰ ἀνθρώπινα διακυβερνῶσι ξύμπαντα. Ἡμερώτερον μὲν τουτοῖς συγχωρῆσαι τρίτον δεῖν ἔπασθαι τέχνην »). Lorsque 700 ans plus tard, l'empereur Julien cite ce passage, il y adjoint une autre citation qui préconise plus modestement que chacun applique la *tekhnè* qu'il connaît : « Ἐρδοι δ' ἕκαστος ἥντιν' εἰδείη τέχνην.. (A Thémistius 258a et 260c). La traduction de *tekhnè* peut au choix pencher vers la technique ou vers l'art. En français, la distinction entre les « arts mécaniques » et les « beaux-arts » ne date que du XVII^e siècle. Si pendant des siècles il allait de soi que tout artiste devait maîtriser une ou plusieurs techniques, une évolution s'est faite pour l'éloigner peu à peu davantage des qualités artisanales, sans qu'il retrouve pour autant tout le prestige qu'il avait eu chez les Grecs.

Une première étape significative semble avoir été franchie en 1571, où un édit de Cosme de Médicis dispense les peintres et les sculpteurs des servitudes liées à l'inscription dans des guildes professionnelles. En France, la « ménestrandise », ou corporation des musiciens populaires, dont les prérogatives avaient été définies en 1321, était entrée en conflit ouvert avec l'aristocratique Académie de Musique fondée par Louis XIV en 1672. Ces prérogatives contestées auront finalement duré quatre siècles et demi, en subissant une longue désuétude jusqu'en 1773. La défaite des artisans « ménétriers » au profit des artistes a alors consacré une opposition durable, dont nous devons essayer d'évaluer la pertinence encore aujourd'hui.

Les premières leçons de cette longue excursion dans le monde antique sont complexes. Les Grecs, qui n'avaient à proprement parler ni dogmes ni théologiens, s'en sont remis aux poètes, et en particulier aux poètes tragiques, pour exposer et discuter, par la parole, le chant, la danse et la mise en scène, les fondements de leurs croyances. Ils ont placé très haut ceux qu'ils jugeaient les meilleurs, mais sans d'ailleurs beaucoup s'intéresser à leur personnalité. Et peu à peu, la liberté individuelle a pris le pas sur l'expression collective. Sur scène, d'Eschyle à Euripide, les solistes professionnels ont progressivement réduit le rôle des choristes amateurs. Euripide lui-même, d'après Plutarque, (*Comment écouter*) a dû reprendre sévèrement au cours d'une répétition un choriste saisi de fou-rire : *Si tu n'étais pas un être*

aussi insensible qu'ignorant, tu n'aurais pas ri quand je chantais en mixolydien. Les succès personnels des solistes ont gagné en importance sur l'expression des valeurs collectives. Une victoire aux grands concours panhelléniques a peu à peu cessé d'être avant tout celle d'une cité et de ses divinités protectrices pour devenir un titre individuel prestigieux. La cérémonie tragique a fait place à un répertoire littéraire profane, admiré, enseigné, recopié, mais de moins en moins représenté. A côté des grands noms, une importante quantité de musiciens populaires anonymes a existé, qu'on aperçoit sur de nombreux documents archéologiques. On les appelle *tekhnites*, comme les grands artistes, mais il est assez apparent que, comme à beaucoup d'époques postérieures, on ne les confond pas complètement avec les créateurs originaux ni avec les vedettes. Cette évolution d'une fonction sacrée vers des plaisirs profanes n'est pas sans analogie avec ce que, de la Renaissance à Wagner, l'Europe a tendu à faire des arts : un substitut de plus en plus autonome récupérant pour lui-même le sens du sacré, au service duquel ils n'avaient d'abord joué que le rôle d'auxiliaires.

Dans le domaine des arts plastiques, on sait que Phidias a été un proche du chef de l'État, Périclès, et cependant on ignore à peu près tout de l'auteur du Parthénon. On sait qu'un siècle plus tard Praxitèle, l'audacieux inventeur du nu artistique intégral qui prit la courtisane Phryné pour modèle de l'Aphrodite de Cnide, n'a pas imposé sans combats son choix artistique. Athénée a rapporté l'anecdote sensationnelle qui prend place au cours du procès d'impiété intenté à son modèle, procès gagné par l'avocat Hypéride après qu'il eut osé le plus célèbre des grands effets de prétoire : le dévoilement de l'accusée. Derrière l'anecdote, outre laquelle on sait bien peu de chose sur le sculpteur, on devine que le temps des procès d'impiété comme ceux qui avaient été intentés à Alcibiade, à Phidias ou à Socrate était révolu, que le scepticisme et l'individu allaient désormais prévaloir, et que la cohésion démocratique autour de grandes valeurs partagées allait faire place à l'avènement du pouvoir arbitraire d'un seul roi ou d'un seul empereur. En devenant profane, le rôle de l'artiste n'allait pourtant pas perdre son importance, mais il s'adresserait de plus en plus à des collectionneurs ou à un public d'amateurs, d'esthètes, au lieu d'une collectivité de citoyens et de croyants.

Un certain parallèle semble également possible entre cette célébrité ambiguë des artistes grecs, sur lesquels la tradition ne nous a guère transmis que quelques anecdotes, et celle des artistes européens de l'Ancien Régime, qui s'accompagne elle aussi d'un certain

ostracisme social. Sauf en Italie chez Vasari, le premier historien d'art, assez peu de considération leur est accordée, et c'est seulement au XX^{ème} siècle que l'histoire de l'art fait de grands progrès et même des découvertes, comme celle de Gesualdo en musique. Molière, malgré la protection royale, a subi de la part de l'Église un boycott très actif de son vivant et bien au-delà. Voltaire n'a jamais oublié ce 15 mars 1730, où l'on a devant lui jeté à la fosse commune le corps de la plus grande actrice de son temps, Adrienne Lecouvreur. Les revendications hautaines d'un Ronsard sous la Renaissance ou d'un Victor Hugo au temps du Romantisme ne s'expliquent pas seulement par des mégalomanies individuelles, mais aussi comme des réactions à un dédain fréquent de la part de leurs contemporains.

Un autre trait antique peut paraître très significatif : le culte dont certains artistes ont fait l'objet. Un des premiers non-conformistes, et un des plus radicaux, Archiloque, a paradoxalement eu après sa mort, dans son île natale de Paros, un sanctuaire autour de sa tombe. On en a retrouvé les restes, et il y a fait l'objet d'un culte prolongé. D'autres tombeaux de musiciens, comme celui de Sappho, semblent avoir connu un culte analogue. Encore huit cents ans plus tard, l'empereur Hadrien, fervent archéologue, consacrait à ce dernier un distique, avant d'organiser en Égypte et à Rome, par des sanctuaires et des concours, le culte de son favori Antinoüs, dont la beauté exceptionnelle avait tenu lieu de mérite.

Arion de Méthymne, inventeur historique du dithyrambe, dont on a conservé un Hymne à Poséidon, est célèbre pour son sauvetage miraculeux par un dauphin que lui a envoyé Apollon. Après sa mort, il a lui aussi fait l'objet d'un culte. La statue de bronze qu'il avait offerte au dieu, le représentant sur son dauphin, a été vue par Pausanias au cap Ténare. Elle comportait, selon Solin, une inscription datant ce sauvetage de la 29^{ème} olympiade, c'est-à-dire d'environ 660, mais le règne de son protecteur, le Corinthien Périandre, se situe plutôt entre 627 et 585. Le décalage montre que la précision appliquée aux grands hommes considérés à l'égal des héros ne relevait pas toujours d'une exigence scientifique. Elle n'était là que pour mieux accréditer l'affirmation rassurante qu'en quelque sorte les dieux sont secourables, qu'ils interviennent parmi nous et qu'ils ont si bien accordé l'immortalité à la lyre et au dauphin d'Arion que nous les voyons encore briller parmi les constellations. Une chanson dénoncée au II^{ème} siècle par Clément d'Alexandrie comme « idolâtre » le célébrait encore 7 ou 800 ans plus tard. Les personnages historiques jugés importants pouvaient

accéder au statut mythique de leur vivant. Longtemps après, l'apothéose automatique des successeurs de César exploitera pendant encore des siècles cette tournure d'esprit des peuples de l'Antiquité.

La transformation d'une vedette en créature mythique n'a pas disparu avec la culture antique. A leur sortie de l'opéra, les *dive* du XIX^{ème} siècle étaient parfois accueillies par des *fans* qui dételaient leur voiture pour la traîner eux-mêmes, comme autrefois Cléobis et Biton avaient traîné le char de leur mère prêtresse d'Héra, avant que la déesse les en récompense en les plongeant dans un sommeil d'immortalité. On a retrouvé les deux statues commémorant (ou peut-être suscitant) cette légende. En 2010, certains se refusent à croire à la mort de leur « idole » Michael Jackson. Ils réincarnent en quelque sorte la passion des inconsolables que tentèrent d'exploiter plusieurs faux Néron après la mort du vrai.

Si maintenant on essaie de rassembler les aperçus que j'ai essayé de livrer, on peut dire que l'apparition de la signature a ouvert une ère de tensions continues entre les artistes et leur milieu social. D'une part, on proclame la reconnaissance du mérite personnel des artistes jugés grands. Les grands concours panhelléniques auxquels ils sont soumis périodiquement sont les temps forts où ils aident chaque cité à s'affirmer. Au début, une jarre d'huile, une couronne, un banquet, parfois une statue, et une cantate de Pindare ou, à défaut, de Bacchylide, immortalisant leur victoire, peuvent suffire à leurs ambitions. Mais peu à peu la compétition s'exacerbe, une surenchère novatrice se développe, et ce n'est plus la cité qui triomphe, mais le vedettariat orgueilleusement affirmé. Athénée nous a conservé les aphorismes provocants lancés par le moderniste exceptionnel que fut Timothée :

Οὐκ αἰῶ τὰ παλαιά
 Καινὰ γὰρ ἅμα κρείσσω
 Νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει
 Τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων
 Ἀπίτω Μοῦσα παλαιά

Je ne chante pas les vieilleries
 Car la nouveauté va avec le progrès.

C'est la jeunesse qui règne avec Zeus
 Tandis qu'au vieux temps, c'est Kronos qui commandait
 Adieu, la vieille Musique !

C'est contre cela que s'élève Platon lorsqu'il écrit dans *les Lois* (II,669c-670a) :

... (certains) poètes isolent arbitrairement de la mélodie le rythme et les attitudes, soumettant à la cadence du vers des paroles qu'aucune musique n'accompagne, et, inversement, composant mélodies et rythmes sans y joindre de paroles, avec le seul accompagnement du jeu de la cithare ou de l'aulos : œuvres dans lesquelles assurément il est tout à fait difficile de comprendre ce que peuvent bien signifier un rythme, un agencement mélodique, où le langage n'a point de place...il faut considérer une telle façon de faire comme très grossière, comme si une vélocité sans accroc et l'aptitude à rendre le cri des animaux pouvaient tellement séduire... alors que l'emploi en solistes de l'aulos ou de la cithare sans danse ni chant est tout simplement la preuve d'une inculture totale et d'une virtuosité à l'esbroufe ».

Tant que l'artiste pratique un « art total » et donne une voix à la foule anonyme qui l'environne, il est célébré. Lorsqu'il commence, vers la fin du Vème siècle, à donner à sa propre voix trop de puissance, la surveillance, et parfois la censure, aboutissent parfois à une inculpation. Le procès d'impiété auquel fut soumis Phidias en 430, un des premiers, était motivé par l'audace qui l'avait poussé à se représenter lui-même sur le bouclier d'Athéna parmi les combattants de la guerre contre les Amazones. A la même époque les portraits cessent de créer des types idéalisés pour s'attacher plus « réalistement » à des particularités physiologiques et psychologiques individuelles. L'art hellénistique, porté par les Romains à un stade quasi-industriel, ne fera que généraliser cette évolution.

La question amenée par ces rappels historiques est dès lors la suivante : l'admiration et l'exécration auxquelles les artistes ont souvent été soumis simultanément sont-elles inhérentes à leur fonction particulière ? Faut-il croire par exemple que l'image romantique de l'artiste maudit n'est qu'un des multiples avatars de cette permanente ambiguïté ? Une comparaison entre les confréries antiques des Homérides à partir du VIIIème ou du VIIème siècle, et les castes de griots africains, dépositaires du savoir généalogique, de la morale commune et du talent musical, est-elle légitime ? Leur actuelle évolution vers le vedettariat dans la variété internationale, devant la dissolution des sociétés traditionnelles où ils

trouvaient leurs commanditaires, est-elle un phénomène qui offre quelques traits parallèles à ce qu'a vécu la civilisation athénienne en passant de l'époque féodale à la démocratie, puis à la tyrannie (au sens ancien) ? Je laisse aux spécialistes les réponses à ces questions. Mais il me paraît assez vraisemblable qu'une famille d'artistes, les nihilistes, largement représentée dans l'art contemporain, pourrait se réclamer d'un lointain prédécesseur grec.

En 356 avant notre ère, une des sept merveilles du monde, le riche temple de l'Artémis d'Éphèse, fut incendié par un homme dont la seule motivation était le furieux désir de laisser son nom à la postérité. Il illustre en négatif l'immense considération que la Grèce accordait aux plus grands de ses artistes. Le temple était l'œuvre des architectes Chersiphron, Métagénètes et Théodoros de Samos, mais le nom de l'incendiaire est resté plus célèbre que les leurs, car la loi vouant Erostrate à la sanction de l'anonymat n'a pas été respectée plus d'un quart de siècle. Evoquons maintenant la lignée de ses lointains émules.

Victor Hugo fait un écho tardif, sinon au nihilisme de cet anti-artiste, du moins à l'ironie agressive et au manifeste moderniste de Timothée, lorsqu'il écrit dans les *Contemplations* (« *Autrefois* », « *Quelques mots à un autre* ») :

Le drame échevelé fait peur à vos fronts chauves ;

C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin

Dès lors la provocation est devenue l'expression habituelle, et presque un devoir, de l'innovation artistique. Elle se situe dans la forme chez Timothée, avec ses imitations « réalistes » des bruits de la vie, ou chez Hugo avec ses libertés rythmiques qui préfigurent Rimbaud et les « vers-libristes » de 1886. Elle peut aussi affecter le sujet avec « *Une charogne* » de Baudelaire, les dernières toiles de Turner, « *le déjeuner sur l'herbe* » de Manet, ou les collages de Victor Hugo, encore lui. La surenchère aboutit dès le XIX^{ème} siècle à l'atonalité en musique chez Liszt (*Bagatelle sans tonalité* de 1885) ou Abel Decaux (*Clair de lune*, 1900), et aux monochromes ou au vide en peinture. Mais ce dernier exemple, moins connu qu'Erostrate, mérite d'être scruté de plus près.

En 1843, Bertall, dans la revue l'Illustration, présente le dessin d'un tableau noir

constellé de points blancs avec pour légende : *Vue de la Hougue (effet de nuit), par M. Jean-Louis Petit*. La même année Kierkegaard écrit dans un de ses *Diaplasmata* : « *Le résultat de ma vie est nul ; c'est un vague sentiment, une grisaille. Cela ressemble au tableau de cet artiste qui, pour figurer le passage de la mer Rouge par les Hébreux, recouvrit tout le mur de rouge sous prétexte que les Hébreux étaient passés et les Egyptiens noyés* ». En 1882, année où meurt Bertall, est exposée au Salon des Incohérents une toile de Paul Bilhaud (1854-1933) intitulée *Combats de nègres dans une cave, pendant la nuit*. La toile est entièrement noire, encadrée d'or. Ce gag amuse Alphonse Allais (1854-1905) qui le reprend à son compte, en exposant l'année suivante deux cartons : le premier est une feuille de bristol blanc, intitulé *Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* - le second est tout bleu... Puis en 1885, il récidive, en rouge cette fois, avec : *"Récolte de la tomate, sur le bord de la mer Rouge, par des Cardinaux apoplectiques*. En 1887, il rassemble ses œuvres monochromes, parmi lesquelles figure une partition qui est une page vierge de 3 portées, chacune de 3 mesures, intitulée *Marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd*. (Il explique que si elle est vierge, c'est parce que *les grandes douleurs sont muettes*). Beaucoup d'autres manifestations parisiennes d'humour absurde accompagnent pendant une décennie (1882-1892) cette mode de l'Incohérence. Eugène Bataille expose par exemple en 1887 une « Joconde fumant la pipe ».

Quelle différence y a-t-il entre les monochromes du XIX^{ème} siècle et ceux d'Yves Klein à partir de 1957 ? On est tenté de répondre d'abord : 72 ou 114 ans. Entre la toile vide de Bilhaud en 1882 et le carré blanc sur fond blanc de Malevitch : 36 ans. Entre la Joconde fumeuse de Bataille et celle à moustache de Duchamp : 32 ans. Faut-il donner raison à Gérard de Nerval lorsqu'il a dit : « Le premier qui a comparé une femme à une rose était un poète, et le second un imbécile » ? Les choses sont plus complexes, et ne peuvent être ramenées ni à la répétition d'une plaisanterie consacrée, ni à une surenchère induite par l'individualisme de l'artiste. Une première différence essentielle entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle est l'humeur qui accompagne ces propositions esthétiques. Les plus anciennes sont d'un humour généralement très joyeux, (même si celui de Kierkegaard fait exception). Tandis que celles du XX^{ème} siècle sont de plus en plus sérieuses, voire désespérées. Dada s'amuse encore un peu, mais dans l'art qui se prétend conceptuel c'est beaucoup plus rare. Les futuristes italiens ont exalté l'innovation comme la valeur artistique suprême, souvent avec plus de sérieux dans

l'audace prophétique que de talent. Pour Marinetti en 1913, les bruits de la guerre moderne composent de superbes symphonies. Stockhausen, près d'un siècle plus tard, a osé qualifier le pire attentat du 11 septembre 2001 d'exceptionnelle œuvre d'art.

Il reste que le répertoire des gestes disponibles n'est peut-être pas plus infini que celui des formes, et que la plupart des actions qui se veulent aujourd'hui transgressives ont un air de déjà-vu assez décevant. Après Manzoni (boîtes de *merda d'artista*, 1961), il est plus difficile de remettre sur le marché de l'art des gestes qui le tournent aussi bien en dérision. Ce qui manque généralement à celles des manifestations de l'art dit « conceptuel » qui s'inscrivent à la suite des gestes à la Manzoni, plus encore qu'un vrai talent philosophique supposé remplacer l'imagination plastique, c'est l'humour ou la vitalité. Le constat aboutit dans plusieurs cas à une résignation réactionnaire. La plupart des aspects du post-modernisme qui s'est développé à partir des années 1980 sont majoritairement des retours, désireux de gommer les illusions du progressisme, de la fuite en avant du dernier siècle, et pour cela de renouer avec des recettes encore plus obsolètes que le nouvel académisme dont je viens d'évoquer les prémisses. On a des musiques néo-médiévales et néo-tonales qui renouent avec le néo-classicisme des années 1920-1940, sous prétexte de combattre l'intellectualisme de la génération précédente, et beaucoup d'« installations » ne sont que les héritières infidèles de Duchamp.

Infidèles, car le geste du *ready-made* perd l'essentiel de son sens en se fétichisant. Le carré noir sur fond blanc de Malevitch en 1915 et « Fontaine », l'urinoir signé Richard Mutt par Duchamp en 1917, n'ont pu rafraîchir brutalement le regard et la sensibilité qu'une seule fois. En passant du statut de geste à celui d'œuvre, et en cédant à l'impératif de la signature, ils sont inévitablement rentrés dans le jeu qu'ils entendaient ridiculiser ou dénoncer. En 1964 Duchamp a reconstitué en une série d'exemplaires signés de son vrai nom et numérotés le prototype perdu, se conformant ainsi finalement aux lois ordinaires du commerce d'art. Le dernier exemplaire s'en est vendu en 1999 pour 1,6 millions d'euros (soit plus de 2 millions de dollars). Warhol, Arman et bien d'autres n'avaient pas hésité à se soumettre à ce jeu ambigu de récupération réciproque depuis quelques années.

Beaucoup plus fidèle au sens profond du *ready-made* a sans doute été l'action du 25

août 1993 au Carré d'art de Nîmes. Un certain Pierre Pinoncelli, provocateur obstiné, a fait d'un de ces urinoirs l'usage initialement prévu, conclu par un violent coup de marteau. Soumis à un procès en correctionnelle, il a fait valoir *qu'il s'agissait "d'achever l'œuvre de Duchamp, ..., En réponse à la provocation inhérente à la présentation de ce genre d'objet trivial dans un musée...y uriner termine l'œuvre et lui donne sa pleine qualification*. Il a néanmoins été sanctionné par un mois de prison avec sursis et 286.000 F de dommages et intérêts. Cela ne l'a pas dissuadé de récidiver le 4 janvier 2006 au Centre Georges Pompidou, qui présentait lui aussi une rétrospective Dada. Lors du procès, un avocat général sensé a estimé la valeur de l'objet détérioré à 83 €, sa valeur de remplacement sur les catalogues usuels d'objets sanitaires. Le Musée d'Art Moderne, lui, réclamait 2,8 millions d'euros, correspondant aux dernières transactions concernant les pièces de cette série. Le verdict a été de 3 mois de prison avec sursis, 2 ans de mise à l'épreuve, et 214.000 € de dommages et intérêts, ramenés cependant en appel à 14.532 €. Le tribunal qui en 1857 avait condamné *Les fleurs du mal* de Baudelaire l'avait fait au nom de la morale bourgeoise. Celui de 1993 et celui de 2006 ont condamné le happening de Pinoncelli au nom du commerce d'art. Dans les deux cas, une même incompréhension de ce qu'est réellement l'art – un questionnement et une aventure avant d'être un objet de jouissance - a été lourdement affirmée au nom de la société.

L'aporie de l'immédiate récupération marchande qui s'applique à la dénonciation elle-même du marché de l'art a condamné beaucoup d'artistes purs à s'évader vers des formes qu'ils pensaient invendables, bien que coûteuses : land art, happenings etc... On les a tout de même récupérées en vendant les traces photographiques de leurs gestes. Lorsqu'il s'agit, comme chez Yves Klein, de vendre des espaces immatériels contre des feuilles d'or, ensuite jetées à la Seine sous l'œil des photographes, il s'agit encore d'un acte commercial, mais plus subtil dans sa parodie poétique du désintéressement. Il préfigure peut-être les investissements actuels dans l'art publicitaire le plus coûteux et le plus sophistiqué.

L'artiste du XXIème siècle est donc dans une situation particulièrement difficile. Les censures religieuses ou morales ont largement disparu dans les pays se réclamant de la démocratie. Mais elles ont été souvent remplacées par des objectifs commerciaux qui peuvent contredire encore plus ses valeurs authentiques, et qui, plus généralement, tendent à pervertir la démocratie elle-même en réduisant les pouvoirs politiques à de pures apparences

discrètement maintenues sous tutelle. Lorsque l'artiste, comme il l'a toujours fait, serait prêt à s'accommoder bon gré mal gré de ces contraintes, comme autrefois ses prédécesseurs pour les exigences du prince, il se heurte au phénomène nouveau de la production de masse de « produits culturels » qui n'ont que de vagues ressemblances avec des œuvres artisanales ou artistiques, et qui accélèrent la disparition des arts populaires. Le public est convié à des tranches collectives, à des visites guidées, à des achats, mais presque plus jamais à des actes artistiques. On condescend (difficilement) à lui donner à l'école une esquisse de formation en histoire de l'art, mais en aucun cas une formation artistique. La pauvreté d'imagination et le conformisme des conventions sont les nouvelles données prometteuses du succès commercial. Une connaissance trop intime, vécue, des arts dans le public le compromettrait sans doute. La transgression est devenue une banale exigence publicitaire, qui s'avère de plus en plus difficile à satisfaire, dans une société largement permissive.

Mais il est vrai que les succès les plus commerciaux sont souvent des déclencheurs d'émotions profondes. Ils ne reposent même que sur ces émotions, comme si leur assouvissement impliquait la disqualification puis l'élimination de toute inquiétude authentiquement esthétique. Le kitsch, après avoir été l'art des dictatures totalitaires, est en passe de devenir l'art officiel des démocraties dites « libérales ». Télécommandées par des marchands, des peluches géantes et dérisoires ont pu récemment trôner sous les ors du Château de Versailles.

La musique pourrait paraître relativement épargnée, dispensée qu'elle est des enjeux importants du commerce dont surtout les arts visuels font l'objet. Mais l'industrie de la variété garde malgré le piratage généralisé un pouvoir encore considérable, dont les artistes sont loin d'être les principaux bénéficiaires, et dont ils ne sont même pas les vrais fournisseurs. Dans le domaine des musiques industrielles, musiciens, danseurs, acteurs, récitants, arrangeurs, rédacteurs, praticiens, tous revendiquent le statut d'artiste, et parfois se considèrent avec quelque raison comme supérieurs, malgré l'anonymat, à celui qui signe ou qu'on met sur le devant de la scène. Sans leurs micros, et en amont les techniciens des studios, la plupart des chanteurs de variété seraient aphones. Parmi les minoritaires de la musique classique (à peine 10% du marché, et moins de 1% de cette part pour les compositeurs vivants (ou faut-il dire : survivants ?), la coopération entre instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs se passe en général assez bien, mais la hiérarchie esthétique

est très différente de celle des rétributions : le compositeur gagne souvent moins que les copistes ou les musiciens, qui eux-mêmes gagnent beaucoup moins que le chef d'orchestre.

Autre problème annexe qui concerne tous les arts à des degrés divers, et qui ressortit à la distinction ancienne entre artisanat et art : l'opposition entre amateur et professionnel. Elle a été ouvertement contestée en particulier par Dubuffet et l'Art brut à partir de 1945. Dubuffet déclarait joliment « je suis un peintre du dimanche pour qui tous les jours sont des dimanches ». On dit volontiers de même que « le professionnel est un amateur qui ne fait que ça ». Si un véritable art populaire de non-professionnels existait encore, on ne pourrait qu'approuver ces formules. Leur humour cache et révèle à la fois que pour exercer pleinement l'amour profond d'un amateur pour son art, il faut nécessairement qu'il devienne professionnel, à moins d'avoir une fortune suffisante pour se tenir à l'écart du jeu social, et devenir son propre mécène. Au contraire, la plupart des artistes à succès, surtout en musique, affirment hautement leur réelle ignorance, dans l'espoir secret de la transformer en un indice de génie spontané.

Le profil de l'artiste demeure empreint de contradictions: bricoleur et savant, individualiste mais avide de reconnaissance, créateur de sensibilités nouvelles mais peinant à se faire entendre, capricieux mais obstiné, enthousiaste ou dépressif selon les jours, il est vraisemblable qu'il présente encore beaucoup des traits que lui attribuait Aristote en les assignant à un tempérament dominé par la « bile noire ». A ces difficultés intrinsèques s'ajoutent aujourd'hui celles d'une situation historique marquée par une alternative presque insoluble à quiconque est rebelle aux impératifs des industries culturelles : la fuite en avant entraînée par la surestimation des seules valeurs d'innovation a abouti à tourner en rond dans des impasses où les artistes ont perdu le contact avec le public, par exemple lorsque l'inoui pouvait finalement se révéler parfois insignifiant.

Le retour aux conventions antérieures conduit pour sa part à un académisme encore pire, ou aux usurpations typiques de certains musicologues. Je fais allusion au vocabulaire de la création détourné de son sens par certains interprètes de musiques anciennes qui revendiquent l'interprétation des partitions pluriséculaires comme de vraies créations d'aujourd'hui. Toute culture se définit par un équilibre spécifique entre innovation et transmission. Après avoir beaucoup innové sans bien réussir à transmettre, notre époque, par un excès inverse, se consacre à la retransmission indéfinie des mêmes recettes. Même

certaines productions normalement vouées à l'éphémère de la mode sont affectées par cette ambiance de fin de jeu, ou de Bas-Empire. D'énormes compilations diffusent sans cesse les répertoires encyclopédiques du passé récent ou ancien, un peu comme des inventaires après faillite.

Il y a cependant peut-être une troisième voie pour sortir de ces impasses. C'est elle que j'essaie de rouvrir en me référant à l'ensemble des siècles et des cultures dont on peut maintenant se faire une image, et c'est d'elle que je voudrais donner maintenant un aperçu, en abandonnant les clefs historiques dont j'ai essayé de faire un large usage dans les pages précédentes. Les problèmes et les contradictions que j'ai évoqués se rattachent en effet tous à une vision de l'histoire qui a été jusqu'au siècle dernier à la base des choix culturels de tradition européenne. Depuis les révolutions anglaise, américaine et française, et a fortiori depuis Hegel et Marx, l'Histoire a été vécue comme la dimension fondamentale de toute activité humaine, et le souci dominant de nombreux artistes, par-delà même leur banal désir de laisser une trace, a été d'obtenir un verdict favorable en passant devant son Tribunal suprême. Les phénomènes de mode sont une caricature de cette hypertrophie de l'histoire, et la folle vitesse avec laquelle la compétition commerciale exalte et dévalorise simultanément l'innovation aboutit à un immense gaspillage, qui tend à entraîner tout dans son tourbillon.

Une conséquence toute différente de la conscience historique est apparue lorsque l'universalisme naïf hérité du siècle des Lumières et celui plus agressif de l'ère coloniale ont fait place à une découverte des relativités culturelles. Cette découverte semble avoir eu deux prolongements opposés : d'abord la réaffirmation d'une essence idéale des activités artistiques, la recherche exaltée du Beau visant probablement à assurer à l'Europe une suprématie analogue à celle qu'elle manifestait dans ses inventions techniques.

Mais c'est peut-être aussi ce sentiment de relativité qui a légitimé un second credo opposé : la modernité extrême prise comme premier impératif social et culturel du XXème siècle. Puisque l'on découvrait la coexistence de différents systèmes de valeurs culturelles, qu'est-ce qui empêchait d'en créer d'autres de toutes pièces ? On ne croyait plus aussi fermement dans la supériorité unique de la civilisation occidentale, malgré ses succès universels. Les écrits de Frazer ou de Ségalen révélaient des perspectives insoupçonnées sur ce qui faisait tantôt différer et tantôt se ressembler tellement de cultures. Mais le goût de l'exploration et de l'inconnu qui avait poussé les Européens hors de chez eux dès la fin du

XVème siècle pouvait se perpétuer sans pour autant écraser les autres. Il suffisait d'appliquer la même ouverture inventive à la création de nouveaux ensembles de valeurs, librement comme Debussy et Gauguin l'ont fait après leur contact avec l'Asie, ou avec des a-priori radicaux comme Schönberg ou Kandinsky. Si toutes les cultures pouvaient légitimement prétendre à une reconnaissance, n'importe quel nouveau système de valeurs suffisamment riche et cohérent pouvait soutenir la même revendication. La référence à des cultures encore provisoirement « exotiques » a contribué à déclencher l'explosion de créativité audacieuse qui a marqué les années précédant de peu la première guerre mondiale. Les collections d'art « primitif » amorcées par Rodin, Picasso ou Nolde venaient illustrer à la fois cette prise en considération de l'Autre et, à son contact, une nouvelle légitimation des innovations les plus radicales.

La suite n'a guère fait que développer ou répéter les principaux gestes esthétiques de ce début du XXème siècle marqués par exemple par le renoncement à la syntaxe tonale, à la figuration, à l'unité stylistique, et fréquemment, sous ces révolutions symboliques, par l'espoir ou la hantise d'une révolution sociale. Les années post-romantiques refusaient la domination de l'industrie en prenant l'esthétique comme refuge idéal ou symbolique. Le XXème siècle au contraire a décidé de chercher à quel prix il pourrait l'affronter ou l'exploiter. Après un entre-deux guerres marqué par cette hésitation sur les stratégies : progressisme révolutionnaire d'un Varèse ou subversion néo-classique d'un Stravinsky, la fin de la seconde guerre mondiale a vu les nouvelles technologies électroacoustiques et informatiques susciter deux nouveautés importantes : des œuvres de synthèse sonore et visuelle, tandis que s'étendait à l'infini la disponibilité de toutes les musiques et des répertoires d'images fixes ou animées.

Si plusieurs des attitudes artistiques incarnées dès l'antiquité grecque se retrouvent aujourd'hui, ce peut être non pas une occasion de se référer à ce passé comme à jamais exemplaire, ainsi que le fit la Renaissance, mais au contraire comme un indice parmi d'autres incitant à contester la toute-puissance des évolutions historiques. Une des conséquences de l'uniformisation des cultures est, ou va être, une relative stagnation. Un des moyens d'échapper à cette pseudo-fin de l'histoire est de se soucier beaucoup moins des dimensions historiques et plutôt d'inventorier précisément ce qui n'est pas de leur mouvance. L'intercompréhension des cultures conduit à identifier d'abord ce qu'elles ont en partage,

pour mieux apprécier ce que chacune a construit d'original sur les grands lieux communs. En tant que musicien, j'ai rassemblé quelques exemples de ces lieux communs apparemment universels, et j'invite le lecteur à écouter le montage que j'en ai fait :

- Chant de travail d'une ethnie du Vietnam Nùng An , enregistrement Patrick Kersalé 1993, CD Anthologie Vocale, n°3, page 16. 24".

- grande fête annuelle d'éleveurs nomades africains, les Peuls : chant de *gerewol* , enregistrement J-Cl.Lubtchansky (1974), CD Anthologie vocale n°3, page 9. 36"

- chant de séduction destiné parmi les Païwan à courtiser une jeune aborigène de Taïwan : enregistrement Lu Pin-Chuan (début des années 60), Firstophone FM 6031 = CD Inédit W 260011, page 16. 27".

- chant de villageois albanais en l'honneur d'Enver Hodja : Tepelenë, enregistrement B.Lortat-Jacob, CD Chant du Monde LDX 274897, page 7. 33".

- hommage au “ministre de la culture” des Nagas en visite à Paris, enregistré à la Maison des Cultures du Monde, en septembre 1985, par Philippe Giber : chœur Sena disque 30cm Inédit 3, page A3. 28".

- "*chœur funéraire assis*" au cours d'une cérémonie des Toradjas, à Célèbes : enregistrement Dana Rappoport 1993, CD Chant du Monde 274 1004, page 1. 32".

L'enchaînement de ces six séquences les fait artificiellement apparaître comme six variations appartenant sinon à une même cérémonie, du moins à un même ensemble. Si on ignore qu'elles proviennent de cultures dont il est plus qu'improbable qu'elles aient pu communiquer avant l'ère des voyages en charter, et qui encore aujourd'hui ont très peu de contacts entre elles, l'hypothèse traditionnelle du diffusionnisme est impropre à expliquer pourquoi ces polyphonies pentaphones sur bourdon, (qui de plus se trouvent ici adopter la même tonique de *la* dans quatre cas sur six), auraient circulé du Niger à Taïwan ou de l'Albanie à l'Indonésie. L'explication la plus simple de cette ressemblance est à rechercher dans une forme archétypale spontanément et indépendamment retrouvée dans des lieux – et probablement des temps – divers.

J'ai publié deux livres et de nombreuses oeuvres pour tester cette hypothèse d'une pensée musicale naturelle. Je ne saurais donc la développer dans ces quelques pages. Qu'il me suffise de dire que cette étude a été déclenchée par le désir de mieux comprendre mes propres compositions qui utilisaient de nombreux modèles naturels, tantôt analysés tantôt directement

inclus. J'ai par exemple été le premier, en 1972, à utiliser des enregistrements de baleines en les insérant, avec des chants de shama, de guanaco, de sangliers, et des citations de la langue xhosa d'Afrique du Sud, au sein d'une pièce de clavecin, *Korwar*. Parti de cette pratique intuitive, j'ai découvert peu à peu qu'un très grand nombre de signaux animaux se structurent selon des processus très analogues à ceux des musiques humaines : strophes, refrains, transpositions, ornementation, et même dans quelques cas, adoption d'une échelle fixe. L'hypothèse vers laquelle je penche est celle d'une relative universalité de formes comme l'ostinato, l'association accélération-crescendo etc..., bref d'archétypes sonores.

Il se trouve qu'un important courant de pensée parmi des anthropologues, des éthologistes, et des philosophes, converge vers cette remise en question d'un privilège unique de l'espèce humaine. Ils se penchent avec de bonnes raisons sur les origines naturelles de la culture, et mettent l'accent sur un ancrage naturel trop méconnu, ce qui ne fait que rendre plus remarquable tout ce qui donne l'impression – parfois l'illusion - de s'en libérer. Une évaluation sérieuse de cette liberté n'est possible que si l'on interprète sans préjugés sociobiologiques la présence universelle de certains archétypes, et si on en tient un certain compte. Si l'humanisme grec doit être révisé dans un sens très élargi, il n'a pas pour autant perdu toute signification. La première dette que nous lui reconnaissons est sans doute d'avoir justement permis de tels questionnements extrêmes en en donnant le plus ancien exemple.

Comme toute musique repose sur un équilibre original entre des formes temporelles identifiables et des variations appréciables sur ces formes, il peut être utile et libérateur de faire sortir la composition du seul champ social ou historique, qui tendrait à figer dans des normes ou des limites ce jeu du Même et de l'Autre. Une définition universelle de l'artiste ne peut probablement pas s'imposer, mais l'inquiétude exprimée à travers des éléments symboliques, le goût d'une aventure à la fois spirituelle et sensorielle, la puissance transcendante de l'imaginaire, sont autant de traits qui trouvent en tous lieux et toutes époques à s'illustrer. La table rase historique, que tout un courant des arts du XXème siècle a rêvé d'opérer pour se livrer à des innovations absolues, est peut-être une utopie superflue, si notre psychisme nous fournit déjà spontanément certaines données rudimentaires antérieures à toute routine, et si la sollicitation esthétique, loin d'être d'emblée analogue à un langage, trouve une de ses sources dans les profondeurs animales de ce psychisme. Tout le problème est alors de

faire la différence entre un archétype et un cliché, et d'innover *avec* l'archétype plutôt que contre lui. Mais ce serait là le sujet d'une ou plusieurs autres communications...

François-Bernard Mâche

Bibliographie sommaire :

Caillois, Roger : *Le Champ des signes : récurrences dérobées, aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique, intellectuel et imaginaire, ou premiers éléments d'une poétique généralisée* (1978)

Descola, Ph. : *Leçon inaugurale au Collège de France, pour la Chaire d'anthropologie de la nature*, Paris, Collège de France, jeudi 29 mars 2001. ISBN 2-7226-0061-7

Descola, Ph. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005. ISBN 2-07-077263-2

Lestel, D. : *Les origines animales de la culture*, Flammarion 2001 et Flammarion (Champs essais n°543) 2009, 320 p. ISBN : 2-08-122304 X

Mâche, F-B. : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, 138 p., Klincksieck, 1983. 2ème édition augmentée, 222p., 1991. ISBN : 2-86563-282-2 et *Music, myth, nature*, trad. anglaise, London, Gordon & Breach, 1993, 205 p. ISBN : 3-7186-5321-4 ou 3-7186-5322-2

Mâche, F-B. : *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 311 p. . ISBN : 2-7381-1028-2 Prix des Muses, meilleur essai, 2002

Mâche, F-B. : *F-B.Mâche, la musique, la nature, les oiseaux*, entretiens avec Bruno Serrou, éd. Ina, Michel de Maule, Paris 2007, 312 p. & 1 DVD-Rom, ISBN : 9782876231801

Malraux, André : *L'Intemporel , La Métamorphose des Dieux*. III, NRF 1974

Miereanu, C. & Hascher, X., éd. *Les Universaux en musique*, Actes du Congrès icms4, 720 p. Publications de la Sorbonne ISBN : 2-85944-355-X

Wallin, N. & Merker, B. & Brown, S. ed.: *The ORIGINS of MUSIC* , MIT Press, 2000, 498 p. ISBN 0-262-23206-5

Wallin, N. *BIOMUSICOLOGY*, Pendragon Press 1991, 582 p. ISBN 0-945193-20-3

