

Derrière les notes et au-delà des mots

Depuis une dizaine d'années le texte chanté a reparu dans la musique contemporaine, après plus de vingt années d'éclatement phonétique. Mais ce n'est pas sur ce terrain - celui du livret d'opéra par exemple -, que les enjeux des rapports entre langage et musique sont les plus importants. Bien sûr il n'est pas indifférent de savoir si la parole ne sera associée à la musique que comme moyen d'articulation phonétique, ou si la sémantique tentera de nouveau avec elle une incertaine alliance. Mais le problème vient de plus loin, et pour le voir mieux il faut survoler le siècle.

Partons à reculons. Aujourd'hui donc on chante de nouveau des textes, au risque de ramener la musique dans les ornières de la psychologie ou de la grandiloquence. Il semble que certains le fassent par lassitude à l'égard des choix de l'époque antérieure, qui dépeçait le langage pour le soumettre totalement aux lois du musical, ou du phonétique. L'homme éclaté cherche à recoller les morceaux. Les écrivains restaurent le récit, les musiciens retrouvent la parole. Il paraît même que le sujet ne serait pas vraiment mort, et qu'il aurait survécu au structuralisme. Certains compositeurs sont prêts à tous les compromis pour rompre avec leurs aînés phonéticiens et formalistes ; on se vautre ici et là dans l'éloquence néo-tonale, et la surenchère menace. Déjà Saint-Saëns se porte mieux. On peut prévoir sous peu la réhabilitation de Vincent d'Indy. Vous verrez qu'on ira jusqu'à Ambroise Thomas, Meyerbeer ou Pfitzner. Les réserves sont pleines de défroques historiques, et les intérêts à court terme de la consommation et de l'acné juvénile peuvent favoriser cette mascarade mélancolique.

Mais peut-être faudrait-il se demander pourquoi le texte avait éclaté en 1950. Les Nono et les Boulez ne sont pas seuls en cause. Avant eux, des écrivains avaient brisé le discours, soit en hypertrophiant le sens comme Joyce, soit en le congédiant, comme Dada et les Lettristes de Khlebnikov à Isou. On n'a pas attendu les possibilités de montage électroacoustique pour jongler avec les phonèmes et les onomatopées. Un grand scepticisme traverse notre siècle à l'égard des mots dévalués. « La pensée se fait dans la bouche », proclamait Dada. Dès lors plus de message, mais des objets sonores buccaux. Le langage explosant, ses débris les plus fins retombent fatalement dans le champ du compositeur, et non de l'écrivain. Dans les années 30, on a perdu le fil du récit, au profit d'un art du montage. Les écrivains se sont mis à envier les cinéastes, comme leurs successeurs d'après 1945 envieront parfois les musiciens. Chez ceux-ci, la génération de 1950 n'a fait que prendre acte de l'impossibilité de continuer à conduire des thèmes sur une ligne droite dans un monde devenu multidimensionnel. Le texte chanté coinçait le compositeur sur cette ligne droite : il avait servi de main-courante à Webern, dont plus de la moitié de l'œuvre est

vocale. Il lui évitait l'effet kaléidoscope qu'engendrait par ailleurs son goût pour les structures symétriques ; il lui permettait ainsi de fuir l'instant immobile, que toute son écriture postule cependant. Le pari impossible du sérialisme intégral prétendait, lui, créer un kaléidoscope si divers qu'on ne s'ennuierait jamais à le voir fonctionner. Il escomptait éviter à la fois la solution du texte chanté et celle du thématisme à laquelle s'était plus ou moins tenu Schönberg. Le thématisme racontait symboliquement l'histoire d'un individu, et Robbe-Grillet avait pris acte de la mort du personnage. Dans les années d'expansion du « nouveau roman », les compositeurs qui persistent à organiser thématiquement leur musique passent un peu pour l'équivalent des littérateurs pour marchands de journaux. On voit qu'au XXème siècle les rapports de la littérature et de la musique vont beaucoup plus loin que des crises conjugales. Ce qui est en jeu pour l'une comme pour l'autre, c'est le modèle même selon lequel l'homme conduit son interrogation du monde. Deux grands choix esthétiques s'affrontent, que je désignerai, en simplifiant, par la rhétorique d'une part, et par l'instantané d'autre part.

La rhétorique, cela veut dire la perpétuation d'un modèle discursif qui remonte, à travers divers avatars, au XVIIème siècle. Bien que le Romantisme ait déjà violemment bousculé les codes - le chromatisme, les contrastes abrupts beethovéniens parallèlement aux écarts hugoliens de langage et de prosodie -, la rhétorique essaie de survivre, au XIXème siècle, alors qu'elle est de plus en plus minée de l'intérieur par la montée des forces de l'inconscient. Les premières années du XXème siècle sont critiques. Au lieu de suivre la conduite d'un discours organisé comme développement de l'idée, le thème se fragmente en motifs qui ne coexistent plus que grâce à des contrôles externes : subjectivité de la narration chez Mahler, ou formalisme arbitraire chez Schönberg. La prolifération des thèmes en musique n'est pas sans analogie avec le foisonnement des images dans l'écriture automatique pratiquée quelques années plus tard par Soupault et Breton.

L'attachement traditionnel de l'Europe Centrale à la structuration des formes est tel qu'envers et contre tout la rhétorique essaie de surnager alors même que son vaisseau s'est disloqué et dérouté. Au lieu de tirer la vraie leçon de la libération atonale, les compositeurs dominants du XXème siècle vont tenter de restaurer le discours : Stravinsky en ramassant les épaves, Schönberg en brandissant les tables d'une Loi nouvelle aussi semblable que possible à l'ancienne. Car, malgré Adorno, tous deux sont des restaurateurs ; et si la revendication par Schönberg de toute la tradition européenne pour justifier sa théorie a pu apparaître autrefois comme une paradoxale coquetterie, elle est parfaitement fondée, dans la mesure où il s'agit bien de prolonger l'essentiel, c'est-à-dire le culte du modèle

linguistique avec ses niveaux hiérarchisés. Il y a rivalité, et non antagonisme, avec Stravinsky. D'ailleurs lorsqu'on ouvre les Fondements de la Composition Musicale de Schönberg, on rencontre, juste après la Forme, la Phrase comme une des notions-clefs, qui donne la mesure de son classicisme.

L'autre pôle esthétique est celui de l'instantané. C'est l'apport essentiel de Debussy. L'hédonisme de l'instant est sa réponse à l'explosion du langage, qui est vaguement dans l'air depuis Laforgue et Jarry. Debussy n'a pas le style du Père Ubu, mais ces enchaînements parallèles d'accords réduits au rôle de sonorités pures sont tout aussi subversifs dans son domaine que le célèbre « Merdre ! » dans le sien. Les formes sonores chez lui échappent aux contraintes qui réglaient d'avance leur conduite. Du coup, on peut les appréhender pour elles-mêmes, en redécouvrir le goût neuf. Leur autonomie, souvent révélée par l'isolement dans le temps et dans l'espace sonore> est pleine de richesses que masquait auparavant leur assujettissement à l'unique fonction de signes préétablis. Le « matériau » sonore perd sa neutralité, il se colore à l'infini ; le timbre devient l'aspect le plus important de la musique, parce qu'il permet d'échapper à une organisation d'éléments neutres séparés par des intervalles ; la musique devient moins une logique et davantage une aventure (« éparses au vent crispé du matin » selon les injonctions de Verlaine). L'instant est un microcosme, et, au lieu de se développer et de se défaire comme un thème, il se répète selon les modes essentiels de la duplication, de l'écho, et de la réminiscence déformante.

Schönberg a failli adhérer à une esthétique semblable au moment crucial des 5 pièces pour orchestre opus 16, en 1909. On y rencontre tour à tour une rhétorique expressionniste du cri, et la tentation de l'informe. La fameuse troisième pièce de ce recueil dérange tellement l'image stéréotypée de Schönberg qu'on a même tenté de la ramener à la norme en y voyant envers et contre tout, une « fugue ». Mais Couleurs (Schönberg n'a finalement pas osé l'intituler Impressions au soleil levant sur & lac de Traun) pourrait fonder une interprétation « debussyste » de son auteur au moins aussi légitime que l'interprétation « sérielle » de Jeux. Schönberg y étale un instant sonore> comme il étalera peu après les nuances sur son étonnant monochrome informel de 1910 Le regard rouge. En réalité Schönberg a essayé là la seule voie qui lui aurait évité de restaurer une rhétorique ; mais à ce moment Debussy se fait connaître en Europe Centrale, et Schönberg très rapidement rejette tout ce qui risquerait de le rapprocher de ce Français, à commencer par la gamme par tons qu'il avait jusqu'alors utilisée comme un des moyens de s'évader de la tonalité ; il se retourne vers les délices de la tradition contrapuntique, et délaisse lui-même bientôt la « Mélodie de timbre », après en avoir exposé la théorie dans son traité d'Harmonie de 1911 .

Ce que la plupart des héritiers de Debussy -, si tant est qu'on puisse utiliser ce

terme -, ont repris, c'est en général tout autre chose que cette esthétique de l'instant sonore. L'entre-deux guerres est marqué par un consensus quasi-total autour de la sauvegarde de la rhétorique, sous ses trois aspects principaux : retour au classicisme, formalisme dodécaphonique, retour aux supposées sources populaires. Ces trois discours fonctionnent encore suffisamment bien pour faire illusion, et marginaliser Varèse, qui, presque seul, défend la vraie modernité, celle de l'instantané. Presque seul en effet Varèse réalise une musique qui ne bâtit pas de rapports entre des signes neutres, mais expose successivement sous tous les angles possibles les facettes d'un objet unique, déjà signifiant par lui-même, où forme et matériau deviennent des catégories inutiles, impropres à rendre compte d'un univers moniste. A la même époque, Joyce se sert de l'écriture comme d'un prisme pour agrandir et décomposer un instant de la vie mentale, et il paye d'ailleurs lui aussi cette audace d'une certaine marginalisation.

Si aujourd'hui l'entre-deux guerres musical nous parât globalement assez peu attrayant, c'est sans doute à cause de cette volonté générale de perpétuer un discours éloquent, au lieu de regarder en face la crise européenne (« Voyez-vous le gouffre, Pelléas ? - Oui, je crois que je vois le fond du gouffre ! ...»). Ce que l'on trouve chez Varèse, c'est le point zéro de la rhétorique, l'inéluctable fond du gouffre où le beau langage a fini par glisser, et à peine la lueur blafarde d'un autre ciel. Mais un demi-siècle après, il semble possible de remettre en route cette horloge bloquée sur un instant fatidique. Varèse, parce qu'il a pris ses distances vis-à-vis du bavardage insouciant du Groupe des Six, ou des dissertations anxieuses de Schönberg, nous apparaît comme la voix la plus authentique de son temps. Que pouvait-il contre une société qui avait tellement de prétextes pour le rejeter ? Le plus futile, mais non le moins efficace aura été de dénoncer ses aspects « primaires ». On sait que Beethoven écrivait mal pour le piano et que Berlioz était un harmoniste très maladroit. Moussorgsky porte encore la marque des coups de crayon que Rimsky-Korsakov a portés à son Boris. On ne peut donc être surpris de voir Varèse subir le sort de beaucoup de génies à qui les habiles ne pardonnent pas leur insuffisante scolarisation. Cependant ici la prétendue « maladresse, n'est pas simplement le témoignage d'une imagination qui bousculerait les recettes éprouvées pour se frayer des voies sauvages. C'est aussi l'image pathétique d'une pensée bloquée par la fascination d'une révélation essentielle. La richesse de la sensualité de Debussy lui permettait d'explorer l'instant sans épuiser jamais le bonheur de la découverte. La violence varésienne fait plus penser, parfois, à celle d'un Guyotat, ou à ce sens de la catastrophe figée des toiles de « Monsu Desiderio » : la musique ne promet plus le bonheur. Mais aujourd'hui plusieurs compositeurs se libèrent de cette fascination, dont le nihilisme cagien est comme l'ombre portée, pour repartir de l'endroit où Varèse s'est arrêté.

Ainsi se remet en route la grande pulsation qui anime toute l'histoire de la musique, systole et diastole entre nature et langage. Lorsqu'un langage arrive au terme de sa fécondité, on voit pendant un temps coexister les mainteneurs, qui tentent par tous les moyens de garder en vie le mourant, fût-il en coma dépassé, et les aventuriers qui, désespérant de le ranimer ou soulagés de s'en débarrasser, cherchent un recours dans la nature. Ce fut le cas à la fin du XVIème siècle comme à la fin du XIXème. Nature humaine, et parole chargée de l'exprimer pour les madrigalistes et les fondateurs de l'opéra ; nature sonore d'une « intelligence latente, pour Varèse. Et lorsqu'une génération a surmonté la crise en s'appuyant sur ces éléments non conventionnels, elle entre fatalement sur la voie d'une valorisation symbolique, et d'une organisation hiérarchique, d'un « langage,, qui, à terme, voudra oublier ses origines, et se poser en réalité totalement autonome. Au XXème siècle, de Debussy et surtout Varèse jusqu'à Cage (et le Stockhausen de Momente) cette mise entre parenthèses du discours aura eu du mal à faire admettre sa désagréable nécessité. Après les instants de plénitude heureuse si fréquents chez Debussy, il y a eu ceux qui ressemblent à des silences tendus. Les uns et les autres disent adieu aux pures combinaisons de signes. Tandis que les formalistes exigent la neutralisation au moins partielle du « matériau, pour l'investir de fonctions discursives, les héritiers de l'instantané laissent l'objet Sonore se manifester dans sa richesse originelle, et lui demandent des leçons qui ne conduiront que longtemps après vers de nouvelles rhétoriques.

Comme l'objet sonore ne se constitue que dans sa relation avec l'oreille qui l'isole, sa nature de phénomène physique n'est pas indépendante de notre nature d'auditeur. Nos archétypes perceptifs au même titre que les lois des corps sonores dessinent l'ébauche de ce que peut être la musique du XXème siècle. Les conditions pour qu'il existe encore dans vingt ans une création musicale digne de ce nom sont sévères : échapper à l'écrasement industriel des « variétés,,, à la sclérose historique, à toutes les formes de politisation, et au découragement . Entre le Musée et la « Muzak », il restera peut-être une petite place pour une musique qui serve à autre chose qu'à flatter des nostalgies ou assouvir des réflexes de consommateurs, et qui cherche le secret caché derrière les notes et au-delà des mots.

Revue des Sciences Humaines, tome LXXVI n° 205, Université de Lille III, janvier-mars 1987, p. 155-160.