

Le symbolisme en musique : source, système ou conséquence ?

La décennie qui s'achève a vu considérablement diminuer le souci théorique chez les compositeurs, lassés peut-être par les excès des années antérieures. Corrélativement à cette désaffection partielle à l'égard des analyses et des manifestes, la production musicale a connu une forte résurgence des valeurs expressives et plus généralement d'un imaginaire sonore qui ne se préoccupe plus tant des formes et des structures que de la charge passionnelle, mythique, ou symbolique de la musique, avec tout le disparate qu'entraîne aussitôt la divagation des sensibilités et des imaginations.

L'innovation en matière d'analyse n'a pas suivi cette libération de l'imaginaire, et on assiste aujourd'hui à un décalage parfois gênant entre des outils analytiques qui étaient adaptés au néo-sérialisme ou à l'électro-acoustique des années 50 et 60, et une prolifération anarchique d'œuvres qui juxtaposent les références médiévales, postromantiques, véristes, aux utopies des années 60 et 70, et les musiques déjà métissées du show-business aux derniers soupirs des cultures traditionnelles.

Si le seul trait commun de ce bariolage musical est une indifférence croissante aux préoccupations formelles, voire même le rejet total de ce type de réflexion, convient-il de lui appliquer de force les grilles analytiques du passé (ancien ou récent), ou faut-il que l'analyse, renonçant à une universalité illusoire, se réinvente en fonction des nouvelles tendances expressives, mythiques etc.?

À vrai dire, parmi les approches analytiques, certaines semblent devoir leur autorité au fait qu'elles ne sont pas directement compromises avec une esthétique ou une époque déterminée. La tripartition de Molino, dont se réclame la musicologie générale selon J.J.Nattiez, a précisément cette ambition de neutralité scientifique, et prend bien soin de ne plus confondre l'imaginaire du compositeur, la réalité de l'œuvre, et les émotions de l'auditeur, mais sans rien méconnaître, et en s'efforçant de bien articuler les différents niveaux ; poïétique, neutre et esthétique. Est-ce à dire qu'elle est la meilleure approche des musiques actuelles, en qui je crois observer une préoccupation symbolique dominante ? Nattiez souligne la distinction qu'il faut faire entre cette triple base d'analyse et le "mythe de la communication", et il s'efforce de la démarquer de la chaîne habituelle émetteur-message-récepteur. Ce faisant il me semble qu'il demeure dans la mouvance d'un formalisme pur et dur, pour lequel il importe d'accréditer deux idées : d'une part l'œuvre produit et non transmet du sens, et d'autre part ses combinaisons fonctionnent comme l'arbitraire du signe au sein d'un système sémiotique. La première question est de savoir si cette grille formelle permet une

analyse valable d'une musique pour laquelle les soucis formels seraient auxiliaires ou même impertinents : question qui n'est autre que celle même de la distance que présuppose la connaissance scientifique par rapport à son objet. La seconde question est de savoir si on peut accorder à cette sémiotique la présomption de neutralité qu'elle revendique, dès l'instant où cette neutralité scientifique peut elle-même s'interpréter en termes symboliques comme le masque d'une certaine croyance de la musique occidentale. Sur le contenu de ce credo formaliste je m'expliquerai un peu plus tout à l'heure.

D'autres approches analytiques, dérivées de la sémantique structurale plus que de l'analyse distributionnelle, semblent permettre quelque accès à l'imaginaire du compositeur en tant que qu'organisateur de réseaux symboliques personnels. Ce que E.Tarasti a tenté pour les Romantiques dans *Mythe et musique* (Helsinki 1978), ou M.Grabócz pour Liszt dans sa *Morphologie des œuvres pour piano* (Budapest 1986) en fournit un exemple intéressant.. Que cet imaginaire gouverne beaucoup des traits de l'œuvre est extrêmement plausible. Enfin que les auditeurs retrouvent une partie au moins des contenus émotifs et mythiques qui affectaient le compositeur est d'autant plus normal qu'ils appartiennent en général à une même communauté culturelle, et que celle-ci ne manque pas d'orienter déjà fortement l'imaginaire du compositeur. Plutôt qu'à une chaîne de communication on a ici affaire à un cercle, ou une sphère.

La boucle est en effet bouclée lorsque l'imaginaire de la collectivité investit ou rejoint totalement celui du compositeur, qui dès lors y reste immergé dans l'anonymat. Les cultures traditionnelles illustraient fréquemment cet état de choses. Va-t-on les accepter comme modèles ? Ici comme partout, le choix des méthodes d'analyse n'est pas indépendant des contextes sociaux et esthétiques, et les découpages analytiques ont pour première caractéristique de refléter les découpages linguistiques et politiques qui prévalent dans une société donnée.

Non seulement l'adoption ou l'invention d'une méthode analytique est dépendante d'un engagement social, mais elle n'est pas autre chose qu'un des aspects d'un choix esthétique. Il se peut que sous sa forme achevée, l'analyse soit condamnée à jouer les Epiméthée en n'expliquant que des types d'œuvres qu'on n'écrit plus, mais on doit admettre que c'est tout de même surtout pour aboutir à la forme sonate, et non pour en livrer la recette confirmée que le "langage tonal" s'est constitué. L'analyse est aussi une technique de promotion, dont Rameau et Schönberg ont su faire grand usage. Et si le premier livre de Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, en 1963, permet de penser en cette année-là le néo-sérialisme, il exclut l'intelligence de Cage, Scelsi, Henry ou Ligeti, pour ne rien dire de la génération des Jolivet et Lutosławski.

Pendant un court mais violent épisode "laïc" on a laissé courir l'idée d'une gratuité formelle de la musique fière en quelque sorte de n'être, comme les notes de la

Série, qu'en relation avec elle-même, jeu de signes sans référent ni signifié. De 1953 à 1963 environ, mais avec d'interminables échos jusqu'à nos jours, l'enjeu symbolique sous-jacent à la création musicale était d'abord le rejet de toute nature considérée comme une servitude : il fallait que la musique, et l'homme à travers elle, se constitue comme l'auteur d'un ordre totalement autonome, échappant à tous les déterminismes, qu'ils fussent sociaux ou même acoustiques. Négligeant ses propres incohérences (l'équivalence d'octave par exemple) le système sériel, rationalisation exemplaire de cette ambition, avait beau jeu de dénoncer les incohérences du vieux culte de la résonance naturelle, comme par exemple le mode mineur. Corrélativement, la mission du "créateur" était l'invention d'un sens, dont la communication était toujours reportée à plus tard, l'arbitraire illustrant le libre arbitre. Comme Sartre en philosophie, la musique répondait à la mort de Dieu annoncée par Nietzsche en posant la culture comme création de valeurs. Peu importait que cette création s'apparente à l'émission de titres sans garanties, ou de chèques sans provisions, et que la combinatoire pure tende à diffuser des objets aussi inutiles que les scoubidous alors à la mode.

Cependant, une fois de plus le mythe, loin d'être une pensée révolue ou illusoire, nous "voyait venir" d'un œil ironique. Dès le début des années 60, le chantier de la musique occidentale ressemblait à celui de la tour de Babel, et aboutissait à la même incommunicabilité des messages dès lors que chacun se confondait à chaque fois avec un nouveau code. L'extrême ingéniosité du rationalisme aboutissait à une impasse, comme par un phénomène d'hypertélie ; en outrepassant le pouvoir inventif et combinatoire qui avait suscité les chefs-d'œuvre de la polyphonie écrite, il aboutissait à l'éclatement de l'œuvre. Mais la paralysie créatrice n'entraînait malheureusement pas le discrédit théorique, et on assiste aujourd'hui à un conflit profond. Le culte de l'innovation demeure vital pour les sociétés industrielles ; la vie musicale repose sur elle, même lorsqu'il s'agit d'innover en jouant des musiques centenaires ; et en même temps la sensibilité des compositeurs traduit confusément une autre intuition du temps, et un rejet viscéral à la fois des théories d'avant et des utopies d'après mai 68.

Si Scelsi par exemple est entendu, 30 ans après l'Invention sur une seule note, c'est parce que son rejet symbolique du cycle production-consommation correspond au sein du monde industriel à la liquidation de l'idéologie progressiste, entre 1975 et 1985 environ. Mais tout en vivant la grande résurgence, prophétisée par Malraux, de la dimension mythique contre la dimension historique, et de l'intemporel contre la consommation rapide, notre époque continue à appliquer les habitudes de l'innovation à la recherche de l'immanence. Cela provoque le carnaval régressif des néo-médiévisme, néo-romantisme ou néo-folklore, qui ne s'expliquent que parce qu'on a confondu, dans l'impatience d'une grande musique symbolique, le ressassement des clichés

avec la résurgence des topoi, des lieux communs de l'imaginaire, au sens vrai du terme.

On ne peut pas inventer un symbolisme individuel, parce que le propre des symboles, du moins ceux qui ont la force primordiale des lieux vraiment communs de l'humanité, est d'être à l'origine de la faculté inventrice, et non une conséquence de son habileté plus ou moins grande. Mais si l'on doit abandonner l'illusion de la création en musique d'un ordre purement culturel, d'un jeu de signes aussi purement conventionnels que ceux d'un langage, il va peut-être falloir du même coup réviser l'image analytique qui lui correspondait. La tripartition de Molino, même si elle n'est pas l'homologue d'une chaîne producteur-objet-consommateur, se prête bien à sa description, et en la décrivant elle contribue à la promouvoir. Elle ratifie symboliquement sa division des rôles et sous-entend un monde qui, pour que les échanges se maintiennent au niveau nécessaire à son bon fonctionnement, a intérêt à inventer de nouveaux besoins. Même si le niveau esthétique est producteur de sens, et non consommateur passif, l'ensemble de la démarche repose sur l'hypothèse selon laquelle tout assemblage de signes est une sorte de réacteur produisant du sens comme l'assemblage des barres d'uranium produit de l'énergie.

Mais si cette productivité se révèle factice, et impropre à satisfaire les besoins profonds de l'imaginaire, par sa méconnaissance de leur ancrage dans des archétypes naturels, il peut s'avérer nécessaire de corriger la vision du phénomène musical qu'elle véhicule, ou même de lui en substituer une très différente. On ne saurait évoquer cette réforme sans exprimer du même coup un projet esthétique. L'implication de l'analyse et de la création musicale est telle que l'une ne va pas sans l'autre. On concède généralement que le compositeur doit être conscient des critères et des relations qu'il manipule ; mais il ne faut pas perdre de vue la réciproque, qui est l'affinité étroite qui s'établit entre l'analyste et l'esthétique des œuvres étudiées. Il faut peut-être renoncer à l'universalité d'une seule méthode rationnelle d'analyse, et par conséquent à une musicologie générale, tant qu'on n'aura pas réussi à inventorier complètement les universaux de la musique.

Comme je ne me suis déjà aventuré que trop loin sur un terrain bien vaste par rapport au temps qui m'a été mesuré, je m'en tiendrai à ces allusions, et à cette confirmation d'une des lois fondamentales de l'acquisition des catégories de la pensée : toute connaissance est le résultat d'une action, tout concept est le produit d'un désir. Donc, implicitement, toute musique profère d'un même geste son message et sa grammaire; mais ce que je tiens à souligner, c'est qu'une part importante de son geste est instinctive, et que méconnaître cela, c'est s'exposer à gesticuler inutilement.

Pour que la musique vive pleinement sa fonction symbolique, il faut qu'elle

accepte de reconnaître certains déterminismes qui lui confèrent une vocation supérieure à celle d'un simple système sémiotique. C'est parce qu'il y a des universaux de l'esprit mythique qu'une culture particulière ou un individu peuvent les ranimer de façon nouvelle : c'est tout autant un partage qu'un message. Dans son décompte de l'actif et du passif d'une œuvre, l'analyste avait l'habitude de séparer l'originalité des clichés. Il lui faudra en plus distinguer de ceux-ci les archétypes, qui portent en eux aussi bien ce risque de dégénérescence qu'une irrésistible promesse de vérité.

Communication au Congrès d'analyse de Colmar, octobre 1989.

Actes du Colloque International de Colmar, Analyse musicale, n° spécial, juillet 1991, Paris, p.45-47.