

Ni progressisme ni traditionalisme : une troisième voie

J'ai depuis des années défendu et pratiqué de façon quasi militante une poétique en opposition avec les approches formalistes dominantes et leur culte de l'écriture. Or il apparaît aujourd'hui que cette domination est sur le point de cesser, qu'elle n'a plus qu'une importance résiduelle de type académique, et que de nouveau la question que j'ai toujours considérée comme la seule importante préoccupe un nombre croissant de compositeurs, à savoir la finalité et non les moyens de leur travail. Je devrais donc être assez satisfait de voir une jeune génération de compositeurs partir de prémisses souvent assez proches des miennes. Cependant cette satisfaction est loin d'être totale, pour des raisons que je vais essayer d'expliquer.

Quel sens et quelles conséquences peut avoir cet abandon assez général aujourd'hui de la priorité qui était donnée naguère au formalisme en musique ? La question n'est autre que celle de la "post-modernité", et de la forte ambiguïté de ce terme. Pour réduire d'emblée quelque peu le flou qui le caractérise, je lui substitue l'expression mise en titre de cet article. Elle me paraît plus que le modernisme propre à désigner les surenchères abusives des précédentes décennies. Pour qui jette un rapide regard rétrospectif sur le XXème siècle, l'histoire musicale semble parcourue de reprises à peine variées, dans le cadre d'un conflit dominant entre progressisme et traditionalisme : Schönberg contre Stravinsky entre les deux guerres, et post-sériels contre néo-tonaux aujourd'hui. Mais quelques-uns des plus grands compositeurs du siècle se situent ailleurs, comme Varèse, ou résolvent le conflit par une synthèse, comme Messiaen ou Ligeti. Il apparaît donc que l'opposition entre ceux qui considèrent la musique comme une pure invention de formes sonores et ceux qui la situent d'abord dans le contexte social ou humain d'une tradition ne suffit pas à rendre compte des grands choix esthétiques qui marquent notre siècle.

Deux phénomènes essentiels interdisent en effet de considérer l'histoire musicale du siècle comme une forme sonate bi-thématique : d'une part le fait radicalement nouveau depuis les années 60 que constitue l'apparition d'une industrie musicale, dont la puissance est en train de réduire au silence la création musicale authentique et de renvoyer dos à dos les deux clans rivaux. Tant qu'il s'agissait d'opposer Stravinski à Schönberg ou Jolivet à Boulez, il allait de soi que le public intéressé par ces conflits était une élite, à laquelle le reste de la population accordait le genre de considération un peu ironique qui s'attache encore vaguement en France à la haute couture ou à la gastronomie. Le grand public ne se pressait ni à l'opéra ni aux expositions, et le marché du disque né avec le microsillon commençait seulement son irrésistible ascension.

Aujourd'hui au contraire la désaffection à l'égard de la création musicale a atteint jusqu'à l'intelligentsia, qui pérorer volontiers sur les produits stéréotypés du show-business, sans d'ailleurs jamais parler de musique, et pour cause. La critique musicale, dans beaucoup de pays, est en voie de disparition, quantitativement et qualitativement, remplacée peu à peu par des publicités opportunistes ou par l'indifférenciation mercantile à l'américaine.. Le prêt à porter et le fast-food étant devenus des normes, l'existence même de compositeurs classiques apparaît aux yeux de beaucoup, dans le meilleur des cas, comme une survivance pittoresque ; quelque chose entre le charron et la carmélite.

Mais d'autre part le conflit apparent entre progressisme et tradition se révèle peu à peu comme la simple surface d'un enjeu beaucoup plus profond. Les obsédés de l'Histoire croyaient, - croient parfois encore -, que l'activité artistique est l'expression du privilège de l'homme, qui est de créer ex nihilo du sens dans un monde qui en est fondamentalement dépourvu. Les traditionnalistes se contentent souvent de croire qu'en-dehors des recettes éprouvées par des siècles ou des millénaires de succès toute aventure est une imprudence prétentieuse, et que le sens a été donné une fois pour toutes.

Mais on assiste pendant tout le 20ème siècle à une lente résurgence des fonctions sacrées de la musique. C'est-à-dire que la finalité esthétique ne se situe plus seulement dans le cadre d'une communication inter-humaine, mais aussi dans celui d'une communication "verticale" pour ainsi dire entre des lois divines ou naturelles que l'homme n'a pas inventées, et ce que la "culture" essaie de proposer pour s'en accommoder. Cette résurgence du sacré va en réalité beaucoup plus loin que l'opposition entre ceux qui croient à do Majeur et ceux qui croient à l'ordinateur : ce n'est pas tant désormais le langage musical qui sépare les compositeurs, c'est le sens même de leur travail. On ne peut pas expliquer le succès du Boléro de Ravel par de simples considérations formelles sur l'art de la variation ou l'exploitation de l'inspiration populaire. On ne peut pas réduire l'esthétique de Varèse à un art de faire sonner l'orchestre comme les sons de synthèse dont il rêvait. Dans les deux cas, l'enjeu n'est pas tant physique que métaphysique. Le Boléro, de Ravel, c'est en quelque sorte le mythe qui se remet à parler au présent, dans une société qui s'était souvent employée depuis deux siècles à étouffer sa voix. Arcana de Varèse ou Nomos Gamma de Xenakis, c'est également la manifestation violente de tout ce qui sépare la musique d'une simple rhétorique. Dans les années 20, chez Stravinski, Satie et Milhaud, les musiques populaires servaient de références pour combattre l'emphase obscure et l'idéalisme prétentieux. Dans cette même période Ravel et Jean Wiener auront milité, chacun à son rang, pour éviter la cassure complète entre l'art populaire et l'art savant, et Schönberg lui-même n'a jamais perdu tout contact avec les valse

viennaises ni les psaumes hébraïques. Aujourd'hui l'art populaire a été remplacé presque entièrement en Europe par une industrie qui cherche à vendre le plus possible d'exemplaires d'un minimum de produits. L'intensité des émotions qui s'attachent à la consommation de ces produits est en général inversement proportionnelle à leur contenu musical, et dépend essentiellement du texte clamé, du spectacle, et de la vedette.

On assiste en somme à un retour aux pratiques primitives, où l'élément sonore n'est qu'une composante parmi d'autres d'une activité artistique globale. Les anthropologues ont pour leur part dénoncé comme une illusion ethnocentrique la définition d'une musique pure, et ont insisté pour montrer comme une réalité plus universelle l'intime union dans la plupart des sociétés de ce que l'Europe distingue comme poésie, théâtre, musique, danse, peinture, sculpture etc. Comme cette fusion est en Occident aussi l'idéal de beaucoup de compositeurs depuis Wagner, et qu'elle donne apparemment de grandes satisfactions à l'énorme majorité du public, beaucoup sont tentés de penser que les compositeurs spécialisés ont fait leur temps, même lorsqu'ils s'évertuent à se rapprocher des chansonniers ou des rockers. Il est tellement plus agréable de retrouver, fût-ce au niveau le plus rudimentaire, l'unité du geste, du son, de la parole, avec en prime la complicité passionnée d'un public, que si l'on met en doute l'excellence d'un tel système culturel on a vite fait de passer pour un aigri démodé.

Si en plus, comme c'est mon cas, on croit à l'utilité pour le musicien de prendre en compte certains archétypes sonores naturels, et qu'on constate que ceux-ci sont exploités avec succès par ce qu'on peut désigner comme musiques primitives urbaines, il semblerait qu'il n'y ait plus qu'à hurler avec les loups du business musical. C'est ce que font les "performers", dont les talents et l'imagination sont assez comparables à ceux dont faisaient preuve autrefois les animateurs de veillées scoutes, et qui par là parviennent à se faire accepter des deux camps : l'industrie musicale les promeut comme produits de luxe, et les festivals les exhibent comme preuves d'une ouverture d'esprit démocratique.

Si pourtant "les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir", pour reprendre la formule du manifeste lancé par Varèse en 1921, c'est que malgré tout ils ont de bonnes raisons pour cela. Tout d'abord l'autonomie de la musique par rapport à l'ensemble des conduites artistiques n'est pas si "ethnocentrique" qu'on a voulu le dire. D'autres grandes civilisations l'ont admise. On a connu, et on pratique encore, l'écoute musicale pure dans d'assez nombreuses traditions plus ou moins vivaces, hors des pratiques calquées sur l'Europe : l'Inde, l'Indonésie, le Japon, la musique arabo-andalouse en sont autant d'exemples. Il est vrai que l'art total est à la racine de la musique, et il n'est pas interdit d'en avoir la nostalgie, mais il n'a aucun droit pour autant à l'exclusivité.

Il n'est pas douteux que si les compositeurs des années 90 sont globalement en danger, la responsabilité leur incombe en partie, à eux et surtout à leurs aînés. Les superbes aventures de la modernité, portées par la fascination de l'inouï, ont été vécues en quelque sorte à crédit : le culte romantique du génie, l'existence d'institutions ayant encore un reste d'appétit pour les découvertes, les ont créditées d'une confiance sans laquelle elles auraient été, comme ce fut le cas pour Varèse, assez vite condamnées au silence. Les compositeurs ont eu la faiblesse de croire que leur musique était indispensable, même si on n'a jamais su à quoi. En réalité seule la musique est indispensable, mais ce besoin peut se croire satisfait à très bas prix. Seulement aujourd'hui, un dollar est un dollar, et il faut payer : les radios referment leurs portes, les télévisions renforcent leur interdit, les orchestres sont de plus en plus inaccessibles, les partitions sont introuvables et les disques rares. Sans l'enthousiasme et le talent de quelques interprètes, enseignants, éditeurs et organisateurs de festivals, la vie musicale serait déjà réduite à la foire ou à la commémoration. Il faut se rendre à l'évidence, l'autonomie d'une musique savante se paie de sa solitude et de sa marginalité. Si ce terme de "savante" paraît discutable, il reste commode pour désigner, bien au-delà de leurs techniques complexes, les musiques soucieuses de questionnement plutôt que d'assouvissement (en gros, les musiques qu'on écoute, et non pas celles qui accompagnent seulement plus ou moins votre vie). Il est vrai que ces difficultés étaient bien pires autrefois, mais il n'y avait pas alors le spectacle indécent du star system, et il me semble qu'on ne songeait pas sérieusement à comparer, comme si elles appartenaient au même domaine, la relative obscurité de Beethoven avec la gloire internationale de Mme Břdarzewska, auteur de la prière d'une vierge, le plus grand best-seller du 19ème siècle.. Enfin une civilisation moribonde ne s'était pas encore totalement jetée sur la muséographie pour entretenir l'illusion de la vie.

Nous sommes maintenant au Bas-Empire, sans toutefois qu'un nouveau christianisme apparaisse pour hâter l'agonie et promettre une autre ère. La seule grande religion en qui le XXème siècle ait été tenté de croire se décompose sous nos yeux, ruinée, contre toute attente, exclusivement de l'intérieur. Un des sens de l'idée nébuleuse de post-modernité est là : l'histoire du progressisme artistique s'est achevée au cours des années 60, l'accélération ayant abouti au chaos. En conclure qu'il n'y a plus qu'à retrouver les bonnes traditions perdues est tout aussi naïf que la recherche désormais stérile de l'inouï. L'inouï nous a accablés sans nous convaincre lorsqu'il n'était que cela. Nous voilà comme Rimbaud de retour d'une saison en Enfer : "rendus au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre". Mais ce n'est pas une raison pour recommencer ce qu'il appelait les "agenouillements anciens". Réinterprétons plutôt sa conclusion : "Il faut être absolument moderne", en insistant sur l'adverbe, et en donnant à cet

absolu le sens d'une absolution, d'une libération complète de toute culpabilité sociale ou esthétique. Les excès de zèle du progressisme nous invitent plutôt à la modération qu'à l'abdication. Le choix n'est plus entre la tonalité "éternelle" et "l'océan des sons", entre la routine académique et l'arbitraire anarchique, mais entre la gratuité des structures sonores ou une conscience retrouvée des enjeux symboliques de la musique. Ne disons pas : peu importe le langage utilisé, car certains langages sont devenus consubstantiels à une pensée périmée et ne peuvent véhiculer que des ratiocinations et des radotages. C'est certainement le cas du langage tonal, qu'aucun compositeur ne peut plus utiliser tel quel, avec ses hiérarchies et ses clichés, en dehors du pastiche ou du kitsch. Il faut évidemment faire la distinction avec les accords et des sonorités de ce langage, qui, contrairement à ses fonctions (attractions, polarités etc.) reprennent couramment aujourd'hui leur place parmi les couleurs disponibles sur la palette du compositeur, dans des cadres d'organisation complètement différents. Mais disons que composer, c'est maîtriser ce que la musique veut dire, en voulant autant que possible la même chose qu'elle. Ce n'est pas là pour moi un jeu de mots : si le musicien, comme le poète André Breton, cherche l'or du temps, il va de soi qu'il n'en crée pas le gisement.

Cela signifie que l'Histoire a cessé d'être investie des prérogatives de Minos ou de Dieu le Père en vue de faire subir un Jugement Dernier au compositeur. Celui-ci n'a plus à travailler pour une incertaine postérité, comme son ancêtre romantique, ni pour d'ingrats contemporains comme ses prédécesseurs férus de progressisme musical. Placé en son lieu et en son temps propres, il prospecte avec les moyens dont il dispose cet or du temps qui ne saurait être que l'autre radical, alias l'éternité. Qu'importe si ses outils de prospection ont été hérités, inventés ou même volés, pourvu que l'or soit d'un aloi vraiment pur.

En utilisant cette image de la prospection, j'entends bien entendu l'opposer à toute rétrospective, mais aussi à la pure contemplation. Si le XXIème siècle doit être religieux, - et il semble que la prophétie de Malraux ait quelque chance de se vérifier bientôt -, il ne sera pas forcément contemplatif pour autant. La profonde intuition cagienne peut s'accomplir dans le droit fil de la civilisation occidentale, qui est essentiellement active. Pour laisser la musique du monde se manifester, là où un bouddhiste fait le vide, j'entrevois la possibilité d'une plénitude à laquelle je me sens sommé de coopérer. L'usage du modèle, qui a été un des fils d'Ariane le long desquels j'ai essayé de guider mes prospections, requiert une soumission, mais aussi une maïeutique. Le Sens ne m'apparaît ni comme une pure création humaine, contrairement à ce qui était le credo implicite de la modernité radicale, ni non plus comme une révélation divine, mais comme une coopération avec les sons, en vue de déchiffrer quelques lignes de cet immense palimpseste qu'est l'univers. Notre société n'attache apparemment pas grande importance au succès

de ce déchiffrement, mais ceux-là même qui préfèrent le slogan à la parole savent confusément l'intérêt de ce genre de tentative pour empêcher l'imaginaire collectif de mourir sous les stéréotypes.

Conférence à Bratislava 7 novembre 1995 , Festival Melos Etos
Un demi-siècle de musique...et toujours contemporaine, Paris L'Harmattan 2000
p.389-394