

La création musicale aujourd'hui

Les questions que se posent tous ceux qui, à travers le monde, créent de la musique, sont plus radicales et plus complexes dans cette deuxième moitié du XXème siècle que dans la première. On débattait âprement, entre les deux guerres mondiales, des questions de langage - Tonal oder atonal, comme ironisait déjà Schönberg - ou de morale - musique pour l'élite ou pour le peuple; mais à ces débats, qui ne sont pas clos, sont venus s'ajouter des interrogations plus fondamentales sur la fonction (mythique? illégitime? nécessaire? désuète?) du créateur, et du même coup sur l'autonomie du concept de musique ou de culture. Aujourd'hui, le doute, et son envers, le dogmatisme, s'emparent des esprits non plus seulement à propos des moyens, des méthodes et des critères musicaux, mais à propos de l'idée même de création musicale ou sonore. Si la génération précédente se passionnait pour savoir comment faire de la musique, celle d'aujourd'hui se demande d'abord et surtout pourquoi et pour qui.

En dépit de ces incertitudes très apparentes, la prolifération des oeuvres et l'accroissement gigantesque des publics confèrent aux musiques nouvelles une vitalité non moins visible qui assure, dans l'absolu, et même aux conceptions les plus audacieuses, une audience jamais atteinte jusqu'alors, mais en soulignant du même coup leur place presque insignifiante par rapport au gigantesque flot de banalités sonores libéré par l'avènement des industries musicales. Ces bouleversements quantitatifs ne laissent pas de réagir sur les différentes poétiques musicales, tantôt en imposant le nivellement par la base des normes esthétiques - l'industrie cinématographique en témoigne, par exemple chez les arrangeurs américains - tantôt en suscitant au contraire une surenchère de coups d'éclat qui visent à trancher à tout prix sur les platitudes commerciales. Si les innovations des créateurs continuent d'alimenter, avec un décalage temporel qui se réduit sans cesse, les clichés des musiques populaires, en revanche l'énormité du marché créé par la transformation de ces dernières en produits commerciaux a entraîné beaucoup de compositeurs dans une sorte de course folle vers la nouveauté comme unique visée de leur travail, et lorsqu'il s'est avéré que la course était perdue, le plus grand désarroi en est résulté, qui a pris occasionnellement des formes nihilistes.

Ce mouvement d'accélération et l'impasse dans laquelle il se brise semblent à l'image du mouvement général selon lequel la civilisation industrielle se voit menacée d'échec par son trop grand succès. Aussi la génération de compositeurs à laquelle j'appartiens se sent-elle contrainte de réfléchir non plus seulement aux moyens et aux tendances de la musique mais au sens même de sa pratique dans une société donnée. L'indiscrete pression des moyens de masse sur la diffusion

des musiques oblige le créateur actuel à se demander, non plus de temps en temps mais dans le cours même de son travail, quel sens peut et doit avoir son activité. La « politique » n'a pas supplanté le « langage musical » dans la problématique des compositeurs, mais elle complique celle-ci de façon toujours plus impérieuse. A l'idée traditionnelle que le tout est de bien faire et que tôt ou tard le public entendrait raison, s'est même opposée récemment la conviction plus ou moins affirmée que peu importe ce que l'on fait entendre, l'essentiel étant de le faire entendre ailleurs que dans des lieux et sur des circuits politiquement compromis.

Les choses ne sont sans doute pas toujours aussi tranchées, mais ces deux critères de l'écriture d'une part et de la pratique musicale d'autre part permettent, semble-t-il, de comprendre la plupart des attitudes prises par les compositeurs actuels.

Parmi ceux qui demeurent avant tout des « écrivains de musique », perpétuant la dissociation des fonctions du compositeur et de l'interprète qui est devenue la règle en Occident depuis le Romantisme, il faut mentionner la cohorte archaïque mais puissante des conservateurs. Ce terme ne saurait ici avoir le même sens que dans le domaine politique. Il fait allusion à la réalité des conservatoires, dont l'esprit est à peu près le même à New York, Paris, Moscou ou Pékin. Que ces compositeurs se donnent pour mission d'exprimer leur sensibilité personnelle et unique ou qu'on leur assigne pour tâche d'être à la fois les miroirs et les phares de leur peuple, le résultat est presque toujours identique: un ragoût où se mêlent en proportions diverses les derniers relents du wagnérisme, un ersatz de debussysme et quelques épices éventées en provenance de Stravinsky ou de Bartók. Le « Nouveau Monde » officiel vit encore dans l'emphase du XIXe siècle, Prokofiev et Chostakovitch ont enseigné à marcher à reculons et l'on a vu en Chine des pianistes virtuoses célébrer, en habit, dans le style de Rachmaninoff, les nouvelles vertus prolétariennes. La sincérité en Occident, le dévouement à la cause du peuple en Orient, servent de justifications à une même banalité routinière qui représente l'adhésion plus ou moins inconsciente à un idéal esthétique qui était déjà celui de la bourgeoisie éclairée au siècle dernier. Faut-il voir dans ce paradoxe un signe révélateur de la fragilité des justifications extra-musicales, ou un retard consternant de l'esthétique sur la politique? A coup sûr, en tout cas, c'est l'occasion de réviser les idées simplistes sur les clivages; les voies des novateurs musicaux sont en pratique bien distinctes de celles des révolutionnaires, et si le « parti conservateur » en musique constitue dans les faits une véritable « Internationale » homogène, celle-ci ignore les frontières des blocs comme des États.

On aurait pu croire que les nations les plus jeunes sauraient échapper à cette routine universelle et affirmer orgueilleusement leurs propres traditions

musicales, au moment où le monde paraît enfin disposé à les reconnaître. En Afrique, où le colonialisme a longtemps étouffé ou dénaturé toute personnalité indigène, la musique est un des arts qui a le mieux résisté, et les efforts enthousiastes de quelques musicologues devraient flatter l'amour-propre des nouveaux dirigeants et stimuler la reconquête, l'épanouissement et le rayonnement de la véritable personnalité nationale. Or, trop souvent, c'est l'inverse qui se produit: les trésors originaux qui ont survécu au colonialisme culturel sont relégués dans le folklore, au sens péjoratif que ce terme a pris sous l'effet d'un snobisme aberrant, et les produits les plus sclérosés et les plus médiocres d'une civilisation étrangère - musique légère ou marches militaires - sont considérés comme les insignes obligatoires d'un standing international. Les exceptions à cette catastrophique méprise sont rares et elles ont assuré aux pays les mieux avertis de leurs richesses musicales authentiques un prestige qui commence à dépasser le cercle étroit des spécialistes, mais qui a peu de chances de s'imposer avant longtemps. Mentionnons pour mémoire le cas de quelques hautes cultures musicales ayant réussi jusqu'à aujourd'hui à échapper tant à la vulgarité cosmopolite qu'à la sclérose interne: celle de Bali, par exemple, dont l'originalité reste pure et créatrice. Elle est malheureusement à peu près la seule, ce qui explique son rayonnement international (Jogjakarta ou Bali ont succédé à Bayreuth comme buts de pèlerinages musicaux). L'Inde est plus mal partie et le Japon découvre son Gagaku comme une curiosité exotique.

*

Si écrire de la musique aujourd'hui, c'est donc neuf fois sur dix utiliser des recettes élaborées en Europe depuis un siècle, toute distinction nationale étant désormais à peu près abolie, c'est cependant aussi, pour une minorité agissante, repenser complètement cette tradition et la perpétuer sans la renier ni la répéter. Ou plutôt c'est considérer que l'essence même de cette tradition est de livrer moins les acquisitions d'un langage que les lois d'évolution de ce langage. La justification la plus usuelle de ce qu'on peut appeler « l'avant-garde installée » est une conception de la révolution comme valeur permanente au sein d'une civilisation qui s'est donné l'histoire pour dimension principale. Schönberg justifiait ses théories en les fondant non pas sur la raison ou le goût, mais sur l'histoire du contrepoint et sur une perspective générale des siècles européens où un même mouvement fait éclater chaque étape du « langage musical », du chant grégorien à la Série, et chaque génération affronter la précédente. Le néo-sérialisme représente moins une négation révolutionnaire de la tradition qu'une manifestation spécifique d'une tradition révolutionnaire. Il a d'ores et déjà donné naissance à un nombre suffisant de poncifs pour pouvoir faire l'objet d'un enseignement, et par là d'une

insertion dans le patrimoine culturel occidental. Si naguère la musique commençait avec Palestrina pour s'achever avec Ravel, elle commence désormais avec Pérotin pour s'achever avec Webern, mais cet élargissement, officiel aux États-Unis et sur le point de le devenir en Europe, ne change pas vraiment l'esprit de la tradition et ne retient du monde sonore sériel que ce qui le rattache au passé. En voyant la Série comme une combinatoire plus complexe que le contrepoint, mais fondée comme lui sur une conceptualisation préalable des sons en autant de fonctions et de notes, en posant l'équation : Boulez est à Webern ce que Schönberg est à Mahler ou ce que Beethoven est à Mozart, c'est-à-dire en ouvrant le palmarès des grands compositeurs occidentaux, mais sans considérer tout ce par quoi aujourd'hui ils appartiennent à une nouvelle civilisation mondiale où des valeurs naissantes jouent un autre jeu, cette récupération déjà très avancée masque le fait essentiel qui est que depuis Varèse au moins, les conflits de générations en musique ne se règlent plus par un rituel symbolique (manifestes, cabales, etc.), mais que la nouvelle civilisation tend cette fois à tuer son Père pour de bon. L'éclatement du déterminisme sériel par l'insertion du hasard a été beaucoup plus qu'un bouleversement technique et un contrepois à trop de rigidité intellectuelle: c'est une remise en cause dans son ensemble du fait même de « l'écriture musicale ».

En dépit de la réussite exceptionnelle d'un Xenakis, qui a su opérer une synthèse originale du déterminisme et de l'indétermination en intégrant celle-ci avec l'aide des mathématiques modernes, et en dépit des outils de contrôle perfectionnés que sont les ordinateurs, c'est l'idée même d'une musique voulue et fixée qui est récusée par plusieurs compositeurs, et notamment John Cage. Le terme même de compositeur devient dès lors très inadéquat pour décrire l'auteur d'une décomposition des structures rationnelles. Les témoignages sonores chaotiques de cette entreprise ne sont plus les supports directs d'une pensée orientée, mais les prétextes indirects d'une critique de toute pensée organisée. Ces séances sont à la musique au sens courant du mot un peu ce que les diagrammes sont à la peinture : le son n'est plus, sauf par accident, ni objet de délectation, ni instrument d'une intelligence non discursive, mais signal avertissant sans cesse l'auditeur de méditer l'instant présent. L'influence du zen, pour superficielle qu'elle demeure, fait basculer tout l'intérêt vers l'attitude mentale de l'auditeur, au détriment de ce qu'on appelait le « message ». Dans cette perspective, les sons n'ont rien d'autre à nous dire que d'être à l'écoute, peu importe de quoi. Deux orientations sont parfois prises à partir de cette tendance: l'une vers un nihilisme régressif(car l'écoute la plus intense peut, à la limite, n'être qu'une attente silencieuse ; l'autre vers une interprétation gauchisante assimilant l'écriture musicale et les oeuvres constituées, fussent-elles partiellement aléatoires, à un déterminisme tyrannique, intolérable, et entrevoyant la libération des pouvoirs

créateurs des masses dans l'anarchie des sons.

L'origine de la démarche « aléatoire » et de son succès peu à peu popularisé jusque dans certains aspects du free jazz est vraisemblablement à chercher dans les phénomènes caractéristiques des sociétés hautement industrialisées : complexité des codes, réduction de la personne à l'individu, puis de l'individu à l'élément « unidimensionnel » au sein d'une masse statistique, où les conditionnements sont d'autant plus rigoureux qu'ils sont plus impersonnels. Si l'homme primitif mimait la pluie pour faire cesser la sécheresse, l'homme moderne, lui, mime le chaos pour revendiquer sa liberté, tout comme le stoïcien se suicide pour se libérer de, la mort. La conséquence la plus perceptible est moins une réelle libération qu'une aliénation supplémentaire, et la peur de toute pensée organisée et communiquée conduit à des attitudes d'un mysticisme aussi frelaté que certaines pacotilles asiatiques. Les espoirs révolutionnaires, ranimant cinquante ans plus tard la flamme du surréalisme, sont compromis par un choix foncièrement régressif et réactionnaire, et les victimes présumées d'une logique oppressive, au lieu de dominer celle-ci et de la retourner, se réfugient parfois dans un délire théâtral.

Il existe cependant un courant plus fécond, dérivé de la même volonté de rupture avec la fixité de l'écriture : il s'agit des improvisations, pour la plupart collectives. Leur développement est favorisé par l'analyse superficielle qui identifie le compositeur à un patron et les interprètes à un prolétariat; le groupe d'improvisation, lui, se compare plus ou moins à une coopérative autonome. Comme, en réalité, le statut social des interprètes est infiniment plus avantageux que celui des écrivains de musique, cette solution semble combiner les bénéfices d'une juste cause et d'une profession lucrative. Le critère politique passant au premier plan, il importe souvent assez peu de définir quelle musique on fera, d'autant que l'intention affirmée est en général l'abolition des catégories traditionnelles: musique savante ou populaire, de jazz ou « classique », électroacoustique ou instrumentale, etc. En fait, la qualité des groupes est extrêmement variable et, comme dans la plupart des ensembles, égale à celle du plus mauvais élément de chacun. Quant au code selon lequel il est inévitable que s'opère, consciemment ou non, une improvisation, il va, pour le jazz, du système tonal avec « notes ajoutées » du début du siècle, aux clichés sériels ou électroacoustiques pour certains ensembles pop ou roc. Exceptionnellement, l'on trouve des compositeurs qui élaborent ensemble et expérimentent en toute lucidité de nouveaux codes, mais même alors, il arrive que la contradiction entre la liberté spontanée et un passif de conventions soit mal résolue. Dans les meilleurs cas, il ne semble pas que les résultats soient, pour l'auditeur, d'un intérêt supérieur à celui que présenterait une oeuvre réfléchie et entièrement déterminée; en revanche, le rapport des « agents » avec leur création est vécu sur

un mode très particulier, et souvent exaltant. La réussite de cette pratique aboutit d'ailleurs curieusement à un nouveau déterminisme, car un groupe parfaitement homogène où chacun a vraiment assimilé les schémas usuels arrive à improviser des oeuvres réellement construites, tendant à prouver que toute liberté repose sur un solide fond de réflexes hors duquel une responsabilité totale chargée d'inventer à la fois les éléments et les lois se révèle écrasante, qu'on l'assume ou qu'on capitule devant elle. Il est certain que la renaissance d'une pratique presque oubliée en Occident (sauf des organistes) contribue à rapprocher les créateurs musicaux européens de ceux des autres civilisations. Mais si les avantages humains sont faciles à discerner, il n'est pas démontré que la technique musicale en reçoive un apport précis. La free music ou le free jazz n'offrent apparemment aucune proposition originale sur le plan des combinaisons sonores. Les particularismes qui se créent et qui constituent les éléments de tel ou tel « style » sont fondés sur l'usage extensif de procédés déjà connus, beaucoup plus que sur la constitution d'un ensemble de combinaisons variées et originales. Par exemple, l'usage du glissando, qui chez Xenakis s'insère dans une logique d'ensemble retombe chez ses imitateurs les plus superficiels au niveau du « procédé expressif», tout comme chez Thelonius Monk le chromatisme atonal retombe au niveau de la « dissonance bizarre ». Dans les cas les plus communs, c'est la trouvaille restreinte, le gimmick, qui tient lieu de style, comme dans les plus mauvaises oeuvres électroacoustiques le trucage sonore intensivement exploité tient lieu d'imagination musicale. Le renouveau de l'improvisation a l'immense mérite de nous rappeler que la musique est un jeu et que bien jouer ne saurait être une corvée, fût-elle compensée par de substantiels avantages ; mais il est peut-être naïf de croire qu'il s'agit d'une panacée et que la musique a tout à gagner en sacrifiant la spéculation au geste.

C'est bien ce qui se produit pourtant avec certains spectacles de théâtre musical, dont le développement est caractéristique de ces dernières années. La grande ombre d'Artaud couvre les pratiques les plus hétéroclites et les échos déformés de la plus célèbre et de la plus censurée des émissions radiophoniques - « Pour en finir avec le jugement de Dieu » - se prolongent en poétiques du cri ou du souille, en agressions instrumentales ou paniques sonores de toutes sortes, et parfois en spectacles poétiques qui remplacent avantageusement le genre mort de l'opéra. Contrairement aux pratiques d'improvisation collective, le théâtre musical peut toutefois être entièrement déterminé, une partition complète codifiant gestes et sons. Alors la boucle qui mène du déterminisme classique occidental aux musiques mobiles puis au chaos aléatoire se referme en passant par des jeux collectifs de plus en plus strictement déterminés.

*

Que ce soit pour s'y soumettre ou s'y opposer, la référence commune des attitudes créatrices dont il a été question jusqu'ici reste la civilisation occidentale, c'est-à-dire à la fois son histoire et son sens spécifique de l'Histoire. Mais ce qui assure peut-être à d'autres domaines, comme l'électro-acoustique, un rôle de rupture encore plus net avec cette civilisation, c'est précisément leur aptitude particulière à ne se situer ni dans une histoire ni contre elle, mais, au moins partiellement, en dehors d'elle. Le dilemme conservatisme-révolution se trouve d'une certaine façon contourné par un nouveau type d'attitude que j'appellerai grossièrement « naturaliste ». Il n'est pas douteux que l'apparition vers 1948-1950 des musiques concrète et électronique, ou pour mieux dire des techniques électroacoustiques, semble à première vue s'inscrire dans une certaine logique historique, celle de l'intégration croissante des sons complexes à l'arsenal sonore des compositeurs et de la recherche passionnée de timbres nouveaux. Mais la ligne tracée, après coup, des bruitistes italiens à Varèse et de Varèse à Schaeffer ne satisfait la logique qu'au prix d'une falsification de la portée réelle de ces étapes ; car en 1948 Varèse demeurait tout à fait méconnu et le nom de Russolo était presque oublié. Tout juste dégagée de l'étouffoir nazi, l'Europe découvrait les nouveautés sérielles des vingt années précédentes et la naïveté musicale de l'Amérique était presque sans faille. En réalité, la création des musiques électroacoustiques ne résulte ni d'une conjoncture de l'histoire esthétique ni des innovations technologiques. Antérieure à la diffusion du magnétophone, elle était techniquement possible (et elle fut occasionnellement réalisée par les truqueurs du cinéma sonore) au moins dix ans plus tôt. C'est une crise de conscience mondiale et non une crise purement musicale, qui l'a suscitée et qu'elle a manifestée. Si Schaeffer a toujours été, vis-à-vis de son invention, un père sans tendresse, c'est que l'adieu qu'elle signifiait aux mauvais comme aux bons élèves des maîtres classiques était beaucoup plus déchirant pour son tempérament nostalgique que les impertinences traditionnelles de chaque génération de Jeunes Turcs. Le naufrage de l'idéologie scientiste du progrès pendant la première guerre mondiale avait suscité la révolte et les valeurs nouvelles du surréalisme. Mais les compositeurs, qu'ils s'appelassent Fauré, Ravel, Stravinsky, Schönberg ou Bartók, n'avaient pas été touchés par cette crise de la logique occidentale, et ils persistaient, comme la plupart de leurs contemporains, à vivre dans l'idéologie du XIXe siècle, quand ils ne revenaient pas à celle du XVIIIe. La seule exception, majeure, est celle de Varèse, peut-être parce qu'il était l'ami de Duchamp et de Picabia, et si Varèse est vraiment le plus grand nom de la musique du XXe siècle, sinon le plus grand compositeur, c'est bien parce qu'il a le premier créé une musique en rupture avec les discours raisonnables de l'histoire musicale. La seconde guerre mondiale a vu s'écrouler non plus seulement la confiance en soi

de la Raison européenne, mais aussi sa puissance politique, et l'ethnocentrisme, incarné musicalement par de savants jeux d'écriture, s'est retrouvé sans fondement idéologique après Yalta et Bandung. L'enregistrement sonore apportait alors à des oreilles plus disponibles d'une part les voix des autres civilisations musicales, rappelant la relativité des dogmes esthétiques, et d'autre part la totalité des bruits bruts maîtrisés et utilisables. Sur la table rase laissée par la guerre déferlait soudain une avalanche de merveilles inouïes.

Bien qu'on ait très vite tenté de les récupérer, çà et là, pour les insérer dans tel ou tel système, leur caractère décidément rétif a bientôt découragé les intégristes sériels comme les chercheurs d'insolite « poétique ». La faille ouverte dans l'histoire de la musique par les manipulations de l'enregistrement sonore s'est révélée pour l'essentiel liée à l'irruption de la réalité brute au milieu des divers codes. Inaptes, en dépit de tous les efforts, à se laisser classer à priori - l'objet sonore universel étant aussi insaisissable et impraticable qu'une cuiller fondante - les sons concrets devaient, tôt ou tard, conduire à des pratiques musicales qui ou bien se passeraient tout à fait des codes ou bien leur attribueraient une tout autre place que par le passé et imposeraient une révision permanente des clés et des symboles.

Les écoles électroacoustiques illustrent des appréhensions différentes de cette domination du réel sonore sur les codes musicaux. A une extrémité, dans la lignée du Studio de Cologne des années cinquante, se situent les rationalistes radicaux qui appuient leurs productions sur une formalisation physico-mathématique; ils sont parfois aidés d'ordinateurs, de synthétiseurs, ou de convertisseurs analogiques ; ils partent de l'hypothèse que les ensembles sonores les plus complexes peuvent être décomposés et recomposés en éléments symbolisables; ils empruntent à la physique la définition de ces éléments, aux mathématiques les lois de combinaison auxquelles ils les soumettent, et d'une façon générale aux principes scientifiques leurs idées musicales. Leur objectif n'est donc jamais de contester les codes au nom de la réalité sonore vivante, mais de réussir une synthèse contrôlée de celle-ci grâce à un 'super-code' appuyé sur une technologie de pointe. C'est en particulier dans les pays anglo-saxons que ce développement de l'esprit scientifique traditionnel est florissant. Qu'il ne s'agisse que d'une extension, avec de nouveaux moyens techniques, de l'esprit néo-sériel, et non d'une nouvelle approche de la musique, cela est assez apparent. A l'autre extrémité, c'est une démission de tout contrôle rationnel qui caractérise des productions électroacoustiques où la trouvaille à l'état pur tient lieu de pensée : le matériau est réputé imposer ses lois, sans qu'il soit nécessaire de définir celles-ci ni d'élucider celles qui ont présidé au choix du matériau. Cette école purement instinctive a eu le mérite d'ouvrir à l'amateurisme le sanctuaire de la composition musicale: quiconque possède trois magnétophones peut aisément exercer, le

dimanche, ses dons créateurs, sans études préalables. Mais on s'aperçoit rapidement que le laborieux apprentissage de la musique avait l'avantage de faire mûrir du même coup le jugement, sans lequel les rapports avec les richesses des sons enregistrés se limiteront à une perpétuelle fascination assez puérile. Celle-ci est certes libérée de l'histoire et elle peut à l'occasion fournir des peintures sonores d'un charme naïf mais qui, la plupart du temps, ressassent de façon écrasante d'interminables poncifs, dont le caractère primaire apparaît davantage de jour en jour, à mesure que le parfum de nouveauté des sonorités électroacoustiques finit de s'évaporer.

De ce panorama assez large et bien entendu tendancieux, il reste à dégager un domaine privilégié: le naturalisme sonore. Si l'on considère que la conception de la musique, comme pure combinatoire ou comme code informatique, est une survivance de l'ethnocentrisme occidental de jour en jour plus déplacée dans une civilisation planétaire en gestation, et si le déterminisme historique qui, en Occident, a conduit du chant grégorien à la polyphonie et de la polyphonie au bruit blanc semble parvenu à un terme au-delà duquel il n'est plus question que l'imagination continue à oeuvrer dans le même sens, celui de l'éclatement, il peut paraître tentant d'inverser l'ensemble de la démarche musicale en cessant de composer des éléments à mettre en forme pour décomposer des formes naturelles prises comme modèles, et du même coup rejoindre

- sinon l'intemporel du moins dans un autre champ temporel - des pratiques musicales plus universelles. La conviction que le réel (en l'occurrence le monde des bruits bruts : éléments, voix animales et humaines, machines, instruments de musique...) est, dans le domaine sonore comme dans le domaine visible, plus riche que toutes les combinaisons imaginables a priori conduit à renvoyer à un rang auxiliaire la logique rationnelle (contrapuntique, sérielle, stochastique ou autre) et à assigner pour tâche principale au musicien d'extraire de cette réalité, devenue exploitable grâce au magnétophone, une pensée latente. Un certain humanisme s'est attaché pendant des siècles à réaliser une musique mesurée par l'homme, selon une théologie impliquant un enfer (le bruit), un purgatoire (la dissonance), et un paradis d'harmonie). La destruction du monde tonal a bouleversé la hiérarchie sans remettre en cause le sens même de la musique: le monde sériel, c'était en quelque sorte la laïcité de l'état, mais non la révolution. Varèse, par la découverte de nouvelles fonctions applicables au monde des bruits, et Messiaen, par une soumission toute nouvelle de la logique humaine à celle de modèles « naturels » ont, eux, déclenché une révolution de la démarche humaine de la création, que l'afflux des sons enregistrés a rendue possible, tentante, nécessaire. L'impérialisme rationaliste, responsable de la banalisation universelle, qui fait que le robinet sonore d'une chambre d'hôtel à Singapour, à Düsseldorf à Moscou ou à Dallas déverse aujourd'hui la même bouillie

normalisée et insipide, est le fruit pourri d'une certaine histoire de la musique; s'il semble impossible et vain de lutter contre une pareille force, on peut au moins susciter le goût d'oeuvrer à l'écart en partant de modèles naturels, non pas au sens que le goût pour la pastorale a pu jadis donner à ce terme, car il contient aussi bien les bruits urbains, sources de la majeure partie de l'oeuvre varésienne, mais en un sens plutôt méconnu que nouveau, et assez universel pour avoir soutenu aussi bien Monteverdi que maints créateurs anonymes en Thaïlande, en Afrique centrale, et dans d'autres pays où l'homme a cherché et trouvé un accord sonore avec son milieu. En effet, le naturalisme sonore ne rallie nullement une avant-garde de plus ; produit paradoxal d'un monde surindustrialisé, il ne prétend à aucune expansion et s'insère plutôt dans le renouveau des particularismes par lequel toute une part des sociétés industrialisées essaie de se libérer de la mortelle banalisation. En ce sens, il prend place aux côtés des civilisations condamnées par ce « progrès », hors de l'histoire, et son existence tend comme la leur à récuser cet idéal ravageur de progrès linéaire, historique. En postulant que faire de la musique n'est ni monologuer selon un langage conventionnel, ni rester muet devant les merveilleux bruits du monde, mais dialoguer avec ceux-ci, leur répondre, les faire parler, l'attitude naturaliste peut échapper au cycle des éternelles révolutions de palais de l'histoire musicale, comme à l'immobilisme morose d'une pure contemplation. Il se peut qu'il s'agisse d'une utopie, d'une illusion nostalgique pour éluder les impératifs de l'histoire, mais il se peut aussi que ces derniers ne soient ni aussi puissants ni aussi simples qu'on le croit en général. C'est sur ce pari que, provisoirement, nous concluons.

24 septembre 1972

Cultures volume I, n° 1, Paris, Unesco 1973, p.107-117