

## Préface pour Les mal entendus

Cet ouvrage n'est pas seulement une introduction à la musique contemporaine, c'est d'abord un recueil de paroles authentiques à son sujet. Le public qui s'y intéresse a assez souvent l'occasion d'entendre à la radio des compositeurs parler de leur travail, mais presque toujours leur interlocuteur n'est pas lui-même musicien. Comme par ailleurs il n'y a jamais eu pour les compositeurs l'équivalent de l'atelier pour les peintres, ils n'ont guère eu l'occasion de parler entre eux de leur métier. Ils ne sortent de leur solitude qu'au moment où les interprètes, puis le public, entrent en jeu, et tout est alors déjà décidé, du moins pour celles des oeuvres qui condensent une véritable réflexion. Le présent recueil est donc d'un genre particulier, puisqu'il invite le lecteur à assister à des conversations où les musiciens parlent métier sans qu'il s'agisse d'interviews proprement dites. J'ai incité à chaque fois le compositeur à traiter de ses préoccupations principales, sans lui tracer de limites, et en répliquant d'une façon qui ne pouvait être ni objective ni neutre, puisque les thèmes me concernaient également. L'entretien enregistré a été transcrit, puis dépouillé de ses hésitations ou redites. J'en ai rassemblé et ordonné les temps forts et j'ai alors soumis à l'intéressé une rédaction de ses propos tantôt littérale tantôt remaniée, avec une concentration tendant à dessiner davantage les tendances personnelles, voire même à durcir le trait. Le compositeur a ensuite lui-même procédé aux rectifications, aux ajouts et retranchements qui lui paraissaient nécessaires, et a finalement autorisé la publication de ce qui lui semblait traduire fidèlement sa pensée et le ton de sa voix. La mention, à chaque entretien, de la date à laquelle il a eu lieu, avertit le lecteur de ne pas y voir des portraits définitifs, mais les expressions significatives de différents moments de la vie musicale récente.

Les quinze compositeurs présents ne constituent ni un échantillonnage pondéré des tendances actuelles, ni surtout un palmarès. De grands noms manquent et certains de ceux qui figurent peuvent paraître petits. J'ai cherché une certaine diversité géographique, incluant des représentants de civilisations musicales étrangères, et esthétique, de façon à ne négliger aucune des attitudes caractéristiques au sein de la création musicale depuis 1970.

L'index de la fin aidera le lecteur à étudier les divers éclairages donnés à une même question, et à compléter les noms de ceux qui parlent par ceux dont ils parlent. Il va de soi que ces paroles sont secondaires par rapport aux musiques, et que le compositeur est le plus souvent un créateur à qui les mots paraissent étriqués et conventionnels ; c'est d'ailleurs pourquoi il y a peu d'ouvrages de ce genre. Il serait donc souhaitable que le lecteur connaisse déjà beaucoup des oeuvres citées ou composées par ceux qui s'expriment à leur sujet. Il n'est

pourtant pas exclu que ce livre puisse également servir de première voie d'accès vers ces musiciens qui, grâce à la radio et aux concerts, parviennent aujourd'hui à se faire entendre, mais restent mal entendus. D'un entretien à l'autre, des allusions d'abord ambiguës se préciseront, et tout l'horizon propre aux musiciens d'aujourd'hui sera par. couru avec leur regard et sous leur conduite.

Il ne manquera pas d'apparaître différent de ce qu'on suppose, et souvent de ce qu'on souhaite. On mesurera combien le discours des musiciens n'est ni celui des mélomanes ni celui des philosophes. Leur relatif silence a depuis toujours laissé le champ libre à une prolifération de commentaires qui déforment le sens de ce qu'ils font. Ils se reconnaissent rarement même dans les quelques analyses ingénieuses ou savantes qui paraissent parfois. Le compositeur est le plus souvent celui qui a tort : d'exister d'abord, puisque pour les uns rien de valable ne s'est fait depuis X... ; que pour d'autres rien d'intéressant ne se fait en dehors de telle vedette ou tendance favorite ; et que pour d'autres enfin toute oeuvre réfléchie serait une offense à la sainte spontanéité, remède miracle au vieillissement d'une civilisation. De penser ensuite, puisqu'il y a des spécialistes pour cela, qui, ne faisant pas de musique et ne l'aimant guère en général, s'arrogent le droit de trancher sans bienveillance. Et lorsqu'il se rencontre un critique chaleureux et perspicace - il y en a heureusement -, qui révèle à la fois aux auditeurs et aux compositeurs ce qu'ils n'avaient pas su entendre eux-mêmes, ses critères ne sont de toute manière pas ceux des créateurs. En revanche, même naïfs, même décevants, les discours des musiciens apportent à la musique ce qu'eux seuls peuvent lui apporter, comme l'introspection livre ce qu'aucune science psychologique ne peut offrir, et c'est là l'authenticité à laquelle le début de ce texte faisait allusion.

On le sait depuis Lacan ou Talleyrand, le langage est fait pour dissimuler ; la musique, elle, pour révéler. Mais la démarche ordinaire; du moins en France, de la réflexion d'aujourd'hui, obsédée par la peur d'être dupe, est l'exercice d'une impitoyable suspicion à l'égard de son objet. Elle cherche ainsi à prendre en faute tout ce qui permet à la musique d'exister, sans trouver grand chose à mordre dans l'objet musical lui-même ; elle finit donc par s'en prendre à tout ce qui est autour : contexte social, conditions de production, valeurs métaphoriques. Le discours du compositeur au contraire dénonce d'abord tout ce qui empêche la musique d'exister et son sens de se manifester : limitations techniques, préjugés, brimades, etc... C'est peut-être pourquoi cela arrangerait finalement beaucoup de gens de réduire au silence les compositeurs, Les pouvoirs qui contrôlent l'enseignement et la télévision veillent à ce qu'ils n'y aient presque aucune place. L'opposition n'est pas sans méfiance devant leurs préoccupations qu'elle ne partage pas toutes. Le mythe de la cérébralité à droite, celui de l'élitisme à gauche coopèrent finalement à un même étouffement. Incarnant seuls la survie d'une

certaine liberté dans la création sonore, liberté très précaire face aux normalisations imposées ici par l'industrie musicale, là par des régimes totalitaires, les compositeurs se retrouvent coincés entre deux routines toutes-puissantes : le ronron feutré des consommateurs distingués, et le vacarme vulgaire des variétés, presque toujours si mal nommées.

Parmi les préjugés hostiles à la musique <.contemporaine, le reproche d'agressivité est sans doute le plus courant. Il ne traduit pas seulement le retard normal de la perception esthétique sur des sensations nouvelles, mais aussi une rancune plus profonde liée à l'évolution d'un temps qui ne se console pas d'avoir perdu l'esprit de la fête. La musique contemporaine casse plus ou moins le rituel classique - ses vedettes, ses falbalas -, sans aussitôt recréer l'euphorie collective qu'on lui demande. Mais au lieu d'être un adjuvant de la Fête retrouvée, elle prétend souvent et réussit parfois à s'y substituer. La fête était l'exception prévue à une norme acceptée, qu'elle soulignait en lui faisant contrepoids. Libération imaginaire, elle n'a pas survécu à l'apparition de la conscience politique, outil d'une libération réelle. La lutte politique chasse le temps des jeux cycliques ; mais en attendant le triomphe de la liberté, elle entretient parfois l'idéal illusoire de la fête spontanée, impossible substitut puisque le plaisir de la fête est d'abord dans la préparation, et que son euphorie est conditionnée par une bonne entente qui doit être générale même si elle reste provisoire. Postulant l'acceptation d'une forte discipline, la fête reste étrangère aux sociétés d'oppression aussi bien que de division. La musique ne peut plus et ne veut plus être l'outil de cette fête devenue mythique faute d'un consensus ; elle la relaie et remplit une partie de ses fonctions, mais la libération imaginaire qu'elle opère se situe dans un contexte d'insatisfaction consciente et de précarité. La multiplication des Festivals, substituts modernes des fêtes de jadis, et principaux lieux de création de musique contemporaine, correspond à ce passage de pouvoirs. Le Poème électronique de Varèse à l'exposition de Bruxelles en 1958, les Polytopes de Xenakis à Montréal, à Paris ou à Mycènes depuis 1967 ont rassemblé des foules comparables à celles du festival de Woodstock, et suffiraient à démontrer que les prétendues chapelles de musique contemporaine peuvent aisément prendre la dimension des cathédrales. Mais, tout comme la musique pop à une autre échelle, la musique contemporaine est victime d'une vieille haine profonde, celle du plaisir. Elle inquiète non pas tant parce qu'elle bafoue les anodins plaisirs consacrés que parce qu'elle prophétise l'avènement d'une éthique de plaisirs renouvelés. La libération qu'apporte la création musicale authentique n'est pas tant contenue dans des idées nouvelles que dans de nouvelles jouissances, et la volonté de la maintenir dans la fonction mineure d'un « art d'agrément » - doctrine officielle - aussi bien que celle de la considérer seulement comme indice, instrument ou enjeu des seuls « vrais » problèmes - politiques pour Attali, mystiques pour Cage, traduisent deux peurs

analogues devant la musique elle-même pour qui penser, c'est jouir. Les conservateurs sentent bien que toute jouissance nouvelle, même fragmentaire, libère l'imaginaire, et qu'il n'y a rien de plus subversif ; mais l'euphorie musicale démobilise en apparence le militant politique, et il n'en faut pas plus pour qu'on la charge naïvement, depuis Lénine, des pires soupçons. La musique créatrice prend trop au sérieux l'approfondissement du plaisir pour ne pas déplaire aux esprits superficiels ou doctrinaires.

Placé à ce croisement d'hostilités contradictoires, comment le compositeur - du moins celui qui se pose des questions - parvient-il encore à travailler ? Il n'a jamais été facile de composer, mais les questions que se posent tous ceux qui créent de la musique à travers le monde sont plus radicales et plus complexes dans cette deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle que dans la première. On débattait âprement entre les deux guerres mondiales sur 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 venues s'ajouter des interrogations plus fondamentales sur la fonction (mythique ? illégitime ? nécessaire ? désuète ?... ) de 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 nomment 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, l'accroissement énorme des publics, confèrent aux musiques nouvelles une vitalité non moins visible qui assure, dans l'absolu, une audience jamais atteinte même aux conceptions les plus audacieuses, mais en soulignant du même coup leur place presque insignifiante relativement 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 dans le coup d'éclat qui vise à trancher à tout prix sur le brouhaha des platitudes commerciales. Si les innovations des créateurs continuent d'alimenter, avec un temps de décalage 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 conduit beaucoup de compositeurs à 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 s'est manifesté, au point de prendre occasionnellement des formes nihilistes.

Ce mouvement d'accélération et l'impasse dans laquelle il se brise semblent 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 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'indiscrète 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 son travail même, quel sens peut et doit avoir son activité. La politique n'a pas supplanté la technique dans la problématique des compositeurs, mais elle complique celle-ci de façon toujours plus urgente. A l'attitude traditionnelle qui semblait dire que le tout était de bien faire, et tôt ou tard le public entendrait raison, s'est même récemment opposée la conviction plus ou moins affirmée que peu importe ce que l'on fait entendre, l'important 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 l'essentiel 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 devoir 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 provenant de Stravinsky ou de Bartók. Le « Nouveau Monde » officiel vit encore dans l'emphase du 19<sup>e</sup> siècle. A l'Est Prokofiev et Chostakovitch ont enseigné à marcher à reculons, et on a vu en Chine des pianistes virtuoses célébrer, en habit, dans le style de Rachmaninoff les nouvelles venues 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 test révélateur de la fragilité des justifications extra-musicales, ou un retard consternant de l'esthétique sur la politique. Il a coup sûr, en tout cas, 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, après l'indépendance, flatter l'amour-propre des nouveaux dirigeants, et stimuler la reconquête, l'épanouissement, et le rayonnement de leur vraie personnalité nationale. Or, presque toujours, c'est l'inverse qui se produit : les trésors originaux qui ont survécu au colonialisme culturel sont relégués au rang de folklore, au sens méprisant que le 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 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 d'une haute culture musicale ayant réussi jusqu'à aujourd'hui à échapper à la fois à la vulgarité cosmopolite et à la sclérose interne : celle de Bali, dont l'originalité reste 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. Il est vrai que le Japon est un pays industriel, que l'Inde essaie de le devenir, mais qu'il n'y a pas d'usines à Bali. Les cultures musicales liées à un type de société condamné sont détruites trop longtemps avant qu'on n'en ressente la nostalgie et qu'on n'en tente une résurrection désormais purement esthétique. Trouvera-t-on le moyen d'accélérer ce processus habituel et de brusquer la mutation ? Ces moines du Tibet ou du Japon qui vont autour du monde donner leur culte en spectacle en sont-ils les pires liquidateurs, ou peut-être les sauveurs, voire même les prosélytes ?

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 cette tradition et la continuer 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 au sein d'une civilisation qui s'est donné l'histoire pour dimension principale.. justifiait ses théories en les fondant non pas sur la raison ou le goût, mais sur l'histoire du contrepoint, et sur une perspective g n r le des siècles européens où un même mouvement fait éclater chaque étape du langage musical ), du chant grégorien à la Série, et s'affronter chaque génération à la précédente. Le néo-sérialisme (Boulez, Nono, etc...) représente moins une négation révolutionnaire de la tradition qu'une manifestation spécifique d'une tradition révolutionnaire. Il a donné dès maintenant naissance à un nombre suffisant de poncifs pour qu'il puisse faire l'objet d'un enseignement, et par là d'une insertion dans le patrimoine culturel occidental. Si naguère la musique commençait à Palestrina pour s'achever avec Ravel, elle commence désormais à P rotin pour s'achever   Webern, mais cet élargissement, officiel aux  tats-Unis et sur le point de l'être 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 hommes 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 d j  tr s 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 une compensation à trop de rigidité intellectuelle : 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, contrôlée et

fixée, qui est récusée par plusieurs compositeurs, et en tête 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 simple 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 ». Les sons n'ont dans cette perspective 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 est une interprétation gauchisante assimilant l'écriture musicale et les oeuvres constituées, fussent-elles en partie 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 mime le chaos pour revendiquer sa liberté, dans le sens où 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 du même geste 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 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 le bénéfice 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 : savant ou populaire, jazz ou « classique », électroacoustique ou instrumental, 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 du système tonal avec (( notes ajoutées )> du début du siècle, pour le jazz, aux clichés sériels ou électro-acoustiques pour certains ensembles (( pop )) ou (( free )). Exceptionnellement on a affaire à des compositeurs élaborant ensemble et expérimentant en toute lucidité de nouveaux codes. Même dans ce cas 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 pour l'auditeur les résultats soient d'un intérêt supérieur à une oeuvre réfléchie et entièrement déterminée ; en revanche le rapport des « agents » avec leur création est vécu sur un mode très particulier, et, pour beaucoup, plus exaltant. La réussite de cette pratique aboutit d'ailleurs curieusement à un nouveau déterminisme, car un groupe parfaitement homogène où chacun a assimilé à fond les schémas usuels arrive à improviser des oeuvres réellement construites, tendant à prouver que toute liberté repose sur un solide fonds 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.

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. « Free electric music » ou « 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 électro-acoustiques le trucage sonore exploité intensivement 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 souffle, en agressions instrumentales ou paniques sonores de toutes sortes, et parfois en spectacles poétiques remplaçant 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 ainsi 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, rirais, au moins partielle. ment, en dehors. Le dilemme conservatisme ou 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 électro-acoustiques, semble à première me s'inscrire dans une certaine logique historique, celle de l'intégration croissante des sons complexes dans 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 en était à découvrir les nouveautés sérielles des vingt dernières années, et la naïveté musicale de l'Amérique était presque sans faille. En réalité, la création des musiques électro-acoustiques 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 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 dans la première guerre mondiale avait suscité la révolte et les valeurs nouvelles du Surréalisme. Mais les compositeurs, qu'ils s'appellent Fauré, Ravel, Stravinsky, Schönberg ou Bartók n'avaient pas été touchés par cette crise de la logique occidentale, et persistaient; comme la plupart de leurs contemporains, à vivre encore dans l'idéologie du dix-neuvième siècle, quand ils ne revenaient pas à celle du dix-huitième. 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 vingtième 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 ruiner 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 pour rappeler la relativité des dogmes esthétiques, et d'autre part la totalité des bruits bruts maîtrisés et utilisables. Sur la table rase laissée parla guerre se trouvait soudain déversée une avalanche de merveilles inouïes.

Bien qu'on ait çà ou là tenté très vite de les récupérer pour les endoctriner 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 a priori, 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 attribuaient une tout autre place que par le passé, et imposeraient une révision permanente des clés et des symboles. En attendant, cette intrusion massive de corps étrangers dans l'organisme musical suscitait des réactions de rejet (indignation ou mépris), généralement inefficaces. La résurgence du sérialisme, contemporaine de l'ère audio-visuelle, et son durcissement sectaire, traduisent une anxiété parfois avouée devant les sons « incontrôlables »).

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 et du Stockhausen 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 pas tant de contester les codes au nom de la réalité sonore vivante, que 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. L'entreprise du Centre Beaubourg en est aussi une bonne illustration. 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, est assez apparent. A l'autre extrémité, c'est une démission de tout contrôle rationnel qui caractérise certaines 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 peut à l'occasion fournir des peintures sonores d'un charme naïf, mais la plupart du temps elles ressassent de façon écrasante d'interminables poncifs, dont le caractère primaire reste de jour en jour plus à nu au fur et à mesure que le parfum de nouveauté des sonorités électroacoustiques finit de s'évaporer.

Pour clore ce panorama tendancieux, dans lequel il ne faudrait pas croire que la critique de certaines attitudes esthétiques implique forcément la réprobation des oeuvres qui en procèdent, et avant la partie du livre consacrée aux débats où ces différentes idées prendront vie, il me reste à évoquer le domaine que je crois le plus fertile aujourd'hui, celui de l'imitation de modèles - deux termes propres à hérisser un grand nombre de lecteurs, c'est bien certain ! Celui de modèle reste,

dans l'esprit de beaucoup, compromis aussi bien moralement, par la Comtesse de Ségur et ses petites filles, qu'esthétiquement, par les Académies de dessin. L'humanisme en place confond souvent la pratique d'un modèle naturel avec l'agenouillement déiste, et beaucoup d'Occidentaux tiennent encore aux grands mythes chantés par Malraux : l'art est un anti-destin, et on ne devient pas musicien en écoutant les rossignols. Dans le musée imaginaire où les tableaux ne renvoient qu'aux tableaux, et les musiques aux musiques, on ne risque pas de s'enrhumer !

Mais si l'on considère que la conception de la musique comme pure combinatoire, ou comme code, est une survivance d'ethnocentrisme occidental de jour en jour plus déplacée dans l'actuel grand brassage planétaire des valeurs et des idées ; 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'infléchir l'ensemble de la démarche musicale en cessant de composer des éléments à mettre en forme pour décomposer des formes existantes prises pour modèles, et du même coup rejoindre, sinon hors du temps du moins hors de la grande route, des pratiques musicales au moins aussi universelles en fait sinon en droit.

La relativité des systèmes musicaux, révélée au moment même où leur pluralité va être laminée par le mercantilisme musical, conduit à deux choix : ou bien la fuite en avant, c'est-à-dire la théorisation de données universelles justifiant toutes les musiques possibles, et la récupération des sons et des pratiques étrangères ; l'ordinateur couplé au synthétiseur peut n'être alors que la luxueuse guimbarde du riche, comme il peut nous aider à poser de nouvelles questions... ou bien, après constat que l'histoire de la musique proprement occidentale est terminée, l'empirisme et « la réalité rugueuse à étreindre » comme disait Rimbaud. Dans le premier cas la symbolique mathématique, à l'oeuvre à l'Ircam ou au Cemamu, est d'abord une arme que se donne l'homme dont les rapports avec le réel figurent un conflit entre le désir - la curiosité - et l'inconnu. Dans le second cas, c'est plutôt une maquette pratique que l'on se donne pour opérer en extrayant les idées des choses au lieu de les leur appliquer. La conviction que le réel ( en l'occurrence le monde des sons bruts est, dans le domaine sonore comme dans le domaine visible - où ce privilège ne lui est guère contesté -, plus riche que toutes les combinaisons imaginables a priori, conduit à renvoyer à un rang auxiliaire la logique (contrapuntique, sérielle, stochastique ou autre), et à assigner pour tâche principale au musicien d'extraire de cette réalité choisie, et devenue exploitable en

particulier grâce au magnétophone, une pensée latente. On retrouve ainsi dans la création musicale une opposition analogue à celle de l'histoire des sciences : l'influence de Képler est sans cesse confrontée à celle de Bacon, et c'est aujourd'hui la démarche baconienne, fondée sur l'exploitation des données réelles, plus empirique donc, qui reprend de la force au détriment de l'orgueilleuse logique a priori. Un certain humanisme s'est pendant des siècles attaché à réaliser une musique à sa mesure, 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 créatrice, révolution 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, aux îles Salomon, et dans d'autres pays où l'homme a cherché et trouvé un accord sonore avec son milieu.

L'émergence récente de la conscience écologique est sans doute apparentée à cette démarche de dialogue avec le réel. En effet, un (( naturalisme sonore », s'il est permis d'appeler ainsi cette démarche, ne rallie nullement une avant-garde de plus j produit fatal d'un monde surindustrialisé, il ne prétend à aucune expansion, et s'inscrit plus aisément dans le renouveau des particularismes par lequel toute une part des sociétés dites (( avancées » vont bientôt chercher à se libérer d'une banalisation mortelle. Il serait tout aussi naïf de confondre le prestige des civilisations musicales extra-européennes avec le goût pour l'exotisme que de prendre les écologistes pour les héritiers des boy-scouts.

Les musiciens utilisant consciemment des modèles, au lieu de partir de dimensions abstraites, remettent l'homme à sa place dans un monde où il n'est pas tout seul. Si le même terme de modèle, tout en admettant deux acceptions

bien différentes selon qu'il s'applique à la théorie cinétique des gaz ou aux chants d'oiseaux, peut légitimement être utilisé, c'est que dans les deux cas la musique accepte d'être en dialogue avec autre chose qu'elle-même. Chez Xenakis les schèmes naturels de la pluie ou de l'arbre précèdent toute symbolisation, et Concret P.H, n'est après tout qu'une transfiguration des sons des braises ardentes. Seuls les « modèles » spécifiquement musicaux que sont les séries et les râgas, les marches harmoniques, etc., appartiennent à la démarche a prioriste qui est traditionnelle. Tous les autres ont en commun d'être le lieu d'une confrontation du compositeur avec la non-musique, et cette confrontation s'est avérée nécessaire à chaque période d'effondrement d'un système musical établi. Chaque crise historique est ainsi doublée d'un recours ou d'un retour, parfois - à des éléments réputés extra-musicaux : le rythme de la parole lors de la révolution monteverdienne ; le programme de type littéraire dans la musique romantique ; la perception de l'espace et du timbre, c'est-à-dire de la vérité du son contre la convention de la note, depuis Debussy, ont à chaque fois cassé une certaine rhétorique confortablement installée dans ses certitudes et son code de valeurs, La dernière en date a été la rhétorique sérielle, bousculée par l'intrusion des sons enregistrés à partir de 1948 ; nous vivons le développement de cette crise. Le recours à des références sonores extra-musicales., soit au-delà, s'il s'agit de modèles physico-chimiques, soit en. deçà, s'il s'agit de « bruits », ne part ni d'une croyance sentimentale ou mystique ni d'un caprice de l'imagination de compositeurs qui feraient des nombres sans vouloir s'en rendre compte, mais c'est une constante de l'activité musicale, longtemps minoritaire, souvent déconsidérée, mais qui à l'heure actuelle paraît susceptible de prendre la relève des derniers jeux purement combinatoires. Il semble qu'après l'empire des promoteurs utopistes nous pourrions entrer dans une ère plus relativiste, où la première qualité demandée à une musique serait moins la rigueur ou la pureté qu'une certaine évidence vivante, et où la dictature individuelle de l'artiste, inventée par la Renaissance, céderait la place à un autre type de rapport avec le monde que celui de la muse au pas et au carré.

Que chez les compositeurs l'unanimité soit très loin d'être réalisée autour de ces vues, c'est toutefois ce que les entretiens qui vont suivre ne manqueront pas de révéler.

Revue musicale n° 314-315, décembre 1978, Paris, Richard-Masse.

