

LA MUSIQUE, VINGT ANS APRÈS...

Les grandes idées qui soutenaient ouvertement la création musicale dans les années soixante accusent plus ou moins fortement leur âge, sans toutefois que l'activité créatrice se soit généralement ralentie, portée ou non par de nouvelles propositions théoriques.

Le vieil humanisme produit encore quelques beaux fruits d'arrière-saison. On ne dirait pas, à entendre certaines œuvres de Messiaen, Lutoslavski, Dutilleul, Ohana, Halffter, qu'elles procèdent d'une tradition née en Occident il y a un demi-millénaire: elles ont assimilé ou apporté assez d'innovations pour ne pas être confondues avec les produits du conservatisme. La question qu'elles posent, confrontées avec leur rival héritier de la même histoire - c'est-à-dire le sérialisme et son modernisme de principe, est à vrai dire essentielle : toute création musicale relève-t-elle uniquement d'une évolution historique, ou au contraire, comme elles l'affirment implicitement ou non, d'une vérité intemporelle approchée avec des moyens variables selon les époques ? L'école des Boulez, Stockhausen, Pousseur, s'est longtemps justifiée par des considérations purement historiques et formelles. La thèse de l'autonomie de l'œuvre comme microcosme, l'ambition de créer des « univers » nouveaux, le refus de toute finalité qui transcenderait la simple « communication » musicale, - si obscure d'ailleurs que soit cette notion -, ont souvent servi à lutter contre les conceptions idéalistes plus traditionnelles. Pour réagir contre cette tradition qui escamotait l'œuvre elle-même, au profit du sens qu'on lui prêtait (philosophique, politique, religieux ou sentimental), l'école néo-sérielle a éliminé comme oiseuses toutes les considérations autres que formelles. Toutefois, aujourd'hui que sa doctrine et ses œuvres appartiennent déjà à l'enseignement officiel, loin d'être idéologiquement neutre, ce formalisme même, appuyé sur une sorte de scientisme, apparaît comme l'expression de certaines croyances caractéristiques d'une époque, celle de l'après-guerre. Un monde libre et opulent à rebâtir sur terre, et au-delà, l'espace illimité à conquérir et à exploiter indéfiniment, telle était à peu près l'utopie désirable dont Boulez donnait l'équivalent esthétique avec sa vision du nouveau compositeur comme pionnier d'un pays vierge, immense et fertile, dont la première tâche serait de s'assurer le contrôle. Le désenchantement est venu peu à peu, et règne en musique comme dans la vie. C'est peu de dire qu'après 1968 l'imagination a rêvé son propre pouvoir au lieu de le prendre, et de l'imposer par sa force créatrice. Les beaux slogans qu'elle a lancés ont été très vite frappés de stérilité. Le cas le plus frappant est le rôle qu'on a prêté à John Cage. Son personnage est en fait celui du Cynique de l'Antiquité : refus de jouer le jeu social, subversion par le vide et par l'humour, sens aigu du théâtre, pureté mystique et stérilité créatrice.

Mais sans vouloir voir que sa critique n'avait qu'une utilité morale, on en a fait le fondement esthétique de pratiques musicales confuses ou primaires, telle l'inévitable improvisation collective, plat unique et généralement maigre pour consommateurs fatigués. Accompagnée ou non d'une mise en accusation de l'oeuvre comme instrument tyrannique d'une élite dominante, cette mode a vu ses jours les plus fastes il y a cinq ou six ans, mais ne fait plus d'adeptes. Les groupes spécialisés dans l'improvisation collective, dont certains ont beaucoup de talent, sont en voie de se disperser les uns après les autres. Leur mérite aura été de réaffirmer les droits de l'amateurisme contre une certaine technocratie musicale ; ceux de l'instinct contre les excès de l'intellect, et ceux du jaillissement vivant contre une perfection parfois trop froide.

C'est précisément de cette froideur congénitale que souffrent les musiques figées sur la bande magnétique. Dernier grand mouvement à s'épuiser lui aussi, l'électro-acoustique est atteint à son tour par l'académisme. Parti audacieusement pour explorer et conquérir l'océan des sons, il s'enlise dans les servitudes techniques qui le condamnent aux poncifs : fondu-enchaîné perpétuel, rythmique invertébrée, saturation harmonique... Pour reconquérir la maniabilité du matériau, il a plus ou moins délaissé les sons enregistrés, et mise actuellement sur la synthèse numérique. Mais, outre que celle-ci est encore balbutiante et peu accessible, elle ne s'appuie en général que sur les vieilles théories des « paramètres sonores » sériels ou de la « typologie » de la musique concrète. Et au bout du compte, quelles que soient la richesse et la nouveauté des matériaux et éventuellement des oeuvres, le handicap de la diffusion n'est pas résolu : le concert de haut-parleurs a toujours quelque chose de froid. Xenakis toutefois part d'une nouvelle approche théorique qui fait l'économie des paramètres et des analyses en séries de Fourier, et d'autre part cherche à animer dans ses spectaculaires Polytopes et Diatopes le contact austère avec le haut-parleur.

Après cette usure, cette crise, parfois cet effondrement des grandes idées esthétiques, on ne peut pas dire pour autant que le vide règne, bien au contraire. Mais le niveau général des préoccupations a notablement baissé. Les pratiques et les propositions sont trop souvent descendues au rang de modes éphémères. Cinq ou six d'entre elles se sont partagé l'estrade depuis dix ans, avec plus ou moins de tapage et de réussites. Berio, avec sa virtuosité propre, s'est replongé dans les délices de la nostalgie. Certains Anglais en ont fait autant sans effort, et pour cause. Mahler, Monteverdi ou le Moyen Âge ont servi de matière première à ce maniérisme émule de Respighi. Le ton de dérision que lui donne un Kagel aussi bien que la complaisance racoleuse qu'on étale ailleurs trahissent la même faillite affligeante d'une civilisation lasse de créer. Des éditeurs allemands lancent

le néo-romantisme comme les couturiers la mode rétro. Les intellectuels non-musiciens dissertent gravement sur la dé-composition ou sur la musique au 3ème degré. Comme au temps du néo-classicisme, il y a 50 ans, la même peur du présent produit la même réaction frileuse. Quant aux Américains, ils ont découvert avec près d'un siècle de retard sur l'Europe les musiques de l'Orient, et les ont aussitôt réduites au charme puéril de leurs musiques répétitives, nirvâna de pacotille rapidement commercialisé entre néo-rock et disco dans toutes les grandes surfaces. Ils ont pourtant eu le mérite de nous rappeler que le principe de variation dissymétrique et non-récurrente, que le sérialisme avait imposé comme un dogme, ne pouvait être qu'un cas limite, une exception, la musique ayant normalement besoin d'affirmer des invariants audibles pour faire jouer efficacement ses variations.

Autre mode qui, elle, n'a aucune chance de finir comme la précédente dans la « variété » commerciale : la musique conceptuelle. Ultime avatar du formalisme battu en brèche, l'exaspération graphique de notations hypertrophiées ou déviées de leur usage sonore au profit d'un jeu de signes ambigus traduit à sa façon l'asphyxie d'une musique trop écrite. Suicidaire et parfois terroriste, elle est la version désespérée du silence cagien : on n'est même plus à l'écoute de l'instant, le temps est mort, étalé sur les deux dimensions de la page d'une partition qui restera muette.

Dernier recours dans un désarroi assez général : le « spectacle total » comme panacée. Pour échapper à la fois au formalisme et à l'ésotérisme, on retrouve le geste sonore du théâtre musical, ou l'utopie plus intellectuelle de l'audio-visuel », mais dans ce dernier cas un des média les plus efficaces, la télévision, demeure résolument fermé à toute création musicale. L'engouement nostalgique pour l'opéra donne actuellement à cette légitime préoccupation une impulsion inespérée, mais dangereuse, car si le besoin auquel répondait l'opéra reste bien vivant, le genre lui-même est épuisé, et le théâtre musical n'est pas seulement un autre nom, c'est presque un autre art, encore en gestation.

Je n'ai pas l'intention de corriger ces vues un peu moroses par un plaidoyer pro domo. Il me suffira de proclamer que non seulement je crois que certaines idées nouvelles sont apparues, légitimées déjà par des œuvres, mais encore que, indifférents aux froufrous mondains ou journalistiques, d'assez nombreux créateurs authentiques s'appuient sur des perspectives différentes de celles d'il y a vingt ans. Certains compositeurs sont à la recherche d'un syncrétisme universel entre les cultures, qui n'a encore jamais eu de pareilles chances de réussir, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse : l'exotisme est mort, et une musique à l'échelle planétaire est imaginable, qui ne serait pas d'un cosmopolitisme commercial. La dimension harmonique, bannie par les contrepoints sériels, connaît une renaissance qui ne passe pas forcément par une inspiration « rétro », et qui

bénéficie des recherches électroacoustiques. Tout un monde de sonorités et de gestes nouveaux est offert par la lutherie électronique, qui est elle-même appelée par un besoin croissant de raffinement du timbre. L'expression reconquiert des droits trop longtemps contestés par une technocratie désormais en faillite, et quelques compositeurs savent humaniser des techniques qui naguère n'admettaient d'autre finalité que leur propre développement. Enfin, et c'est pour moi l'essentiel, la révolution de l'écoute et des valeurs qu'a apportée l'enregistrement des sons, infiniment plus significative que toutes les « avant-gardes », commence à changer nos rapports avec la réalité sonore: des milliers de bruits, apprivoisés, sont intégrés à notre univers esthétique et nous révèlent des jouissances inouïes, tandis qu'inversement maints stéréotypes musicaux accusent leur usure, et passent au rang de déchets sonores. Une civilisation nouvelle s'annonce, où la musique ne serait plus le produit rare ou vulgarisé d'une culture étroitement humaine, mais une activité réassurant ses attaches biologiques, affirmant de nouveaux rapports, - de plaisir et de connaissance à la fois -, avec le monde au sens le plus large. Le jeu de miroirs où tout fait culturel, et entre autres l'œuvre musicale, ne renvoyait qu'à d'autres faits culturels, est brisé. La nature physique, de jour en jour modifiée par l'intervention humaine, finira peut-être par s'humaniser entièrement, mais même en ce cas l'homme se découvrira un besoin croissant d'irréductible avec qui dialoguer, et tendra à revaloriser tout ce qui lui résiste. La nature n'est devenue précieuse que le jour récent où on a compris que l'homme l'appauvrisait irrémédiablement en l'aménageant. Ce jour-là, où la sauvegarde des biens naturels s'est révélée d'une urgence plus grande que leur exploitation, la musique a commencé à la traduire à sa façon : soit dans l'erreur nostalgique du refus d'imaginer, qui nous vaut la mode rétro, soit en délaissant un peu son esprit conquérant pour inventer un autre rapport avec le monde où la valeur est dans l'écoute autant que dans l'œuvre. Le seul tort de Cage a été de laisser croire que l'écoute peut se satisfaire d'une attente silencieuse. Ce qui est intéressant, c'est de changer simultanément l'écoute et son objet. Une écoute nouvelle n'est réellement possible que par la création de nouveaux objets à écouter, et non par une pure décision de l'esprit. Cette création ne procède plus seulement de la démarche culturelle de l'invention, elle implique aussi l'adoption, l'acculturation des sons bruts, qui elle-même se révèle légitimée par une fonction presque universelle chez les êtres vivants : le mimétisme ou l'imitation. La transformation de la nature en un monde signifiant, donc de l'univers des sons en musique, n'est pas le triomphe de l'homme sur la nature, mais la réalisation en l'homme d'une loi universelle, tantôt reconnue et tantôt oubliée, Au temps mythique de Fou-Hi, fondateur de la civilisation chinoise, un théoricien affirmait déjà : « Le vent souffle, l'océan murmure, l'oiseau chante, l'homme fait de la musique. C'est de la nature que la musique est née ».

De telles vues renouent en un sens avec l'esprit religieux, mais moins pour le nourrir que pour s'y substituer. La fonction première des arts a été magique, puis liturgique. Les temps modernes, depuis la Renaissance, les ont vus ensuite se développer pour eux-mêmes. Nous sommes peut-être à l'entrée d'une autre période, où ils apporteront une réponse partielle au besoin qu'assouvissaient les religions, se posant en héritiers et en substituts de la spiritualité à l'heure où celle-ci se néglige pour s'occuper d'abord de la cité terrestre. Xenakis avait une intuition de ce genre dès 1964, lorsqu'il écrivait dans les premières lignes de son livre *Musiques Formelles* : « La musique vise à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite ». Si certaine musique contemporaine exige beaucoup de l'auditeur, c'est entre autres causes parce qu'elle se fait une haute idée de cette fonction qui lui revient. Refusant d'être un art d'agrément, refusant aussi d'être une simple expérience, elle cherche une réponse nouvelle à l'interrogation permanente, une écoute nouvelle des sons qui nous entourent, et le lieu d'une nouvelle alliance avec ce monde auquel un humanisme devenu étroit avait fini par tourner le dos pour ne s'intéresser qu'à ses propres conventions culturelles.

Ce n'est d'ailleurs pas d'aujourd'hui que cette récupération du sacré par la musique se révèle. Une ligne, - traçable après coup -, se dessine, après Debussy, du Stravinski du *Sacre du Printemps* au Xenakis de Bohor et au-delà, en passant par Ecuatorial de Varèse, par exemple. La volonté de dépasser, et non de célébrer, l'homme se fait jour aussi bien dans le monolithisme de l'orchestre du *Sacre* que dans l'éclatement de celui de *Terretektorh*. Si l'on observe le simple indice des titres, on voit que le temps des numéros d'opus et des références formelles est passé, et que celui des Rituels et des Cérémonies est advenu. Ce n'est certes plus pour un hommage à un Dieu personnel, mais une part de la musique contemporaine assume le besoin d'unité que bafoue tous les jours l'éparpillement de la vie ; ce qui ne veut pas dire qu'elle le satisfait aisément et aussitôt. Peut-être faudrait-il pour cela qu'elle achève une mutation qui fatalement devrait, en sacralisant la musique, ramener les œuvres à l'anonymat. En tout état de cause, cette évolution échappe largement au contrôle des compositeurs. Mais dans le tourbillon confus des modes, du fond de l'ombre, son index timide désigne l'apparition d'une nouvelle lune, période où comme on sait le ciel est encore très noir, mais, selon le proverbe chinois, ce serait une sottise de s'écarquiller les yeux pour ne regarder que le doigt.

25 septembre 1979

Foi et vie n° 2, avril 1981, Paris, p.26-32.

