

En avril 1964, après la polémique avec G.Amy dans *Musique en jeu*, devait paraître l'article *La crise de la musique sérielle*. Lorsque j'ai renvoyé les épreuves corrigées, Blaise Gautier m'a dit qu'il ne pouvait pas paraître. Il était remplacé par un article de P.Boulez, qui s'est prolongé sur le numéro de mai. J'ignorais que le même titre polémique avait déjà été donné par Xenakis à un article du premier numéro des *Gravesaner Blätter* paru à l'été 1955.

La crise de la musique sérielle

Le numéro 41 des *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, intitulé *la Musique et ses problèmes contemporains* offre un excellent échantillonnage des idées qui gravitent autour de la musique sérielle, et qui à vrai dire gravitent parfois si loin désormais que quelques unes prennent, comme on dit, la tangente.

Un tiers du recueil est consacré à une réédition du Cahier n° 3, qui date de 1953. Cette réédition est un acte de courage, car il n'est pas sûr que l'Histoire ait justifié comme ils l'espéraient les prétentions de ses fervents adorateurs. Certes la meute des fissurés qui limitaient leurs ambitions à celles du maçon ou de la putain comme disait alors Boulez, ont dû beaucoup en rabattre, depuis que le succès du *Domaine Musical* a rendu leur médiocrité évidente. Mais ce succès a été acquis grâce aux œuvres et non aux doctrines.

Cette distinction s'impose d'autant plus que le recul de dix années a rendu dérisoires certains excès de plume ou d'optimisme. Le verbiage « existentiel » dont on enjolivait l'œuvre engendrant à chaque fois sa propre hiérarchie n'était que l'adoption naïve d'une tradition philosophique destinée à pallier l'abandon provisoire d'une tradition musicale. Naïves encore ces accusations contre les tâtonnements de la musique concrète tellement laissée au hasard, de la part de ceux qui quelques années plus tard devaient faire du hasard leur domaine favori. Quant à l'affirmation imperturbable de Pousseur : tout ce qui est audible sera capable d'être construit à partir du son pur, le moins qu'on puisse dire est qu'elle était et demeure très prématurée. On ne s'improvise pas prophète.

Mais ce serait rouvrir une mauvaise querelle que de s'attarder à ces faiblesses. Au delà de certains mots trop cassants se révélait déjà la souplesse de l'intelligence d'un Boulez, qui n'était impatient d'imposer l'essentiel de ses idées que pour avoir ensuite le loisir de les nuancer. Il fallait d'abord prouver le mouvement en marchant, comme il dit. Or, il l'a prouvé, et tant pis si dans ce mouvement certains, pour s'être mis des œillères trop larges, ont écrasé quelques fleurs sous leurs pas. En dix ans il a parcouru bien du chemin.

Dans la seconde partie du recueil, près de vingt articles nous proposent une

somme de théories, d'analyses et de réflexions. Presque tous sont intéressants, et je regrette de ne pouvoir les analyser un par un. Celui de Stockhausen, intitulé "invention et découverte" est particulièrement significatif de la crise actuelle de la musique sérielle.

Constatant avec lucidité que pour les formes musicales, on a de moins en moins emprunté des modèles ou des préformations à la nature, et qu'elles sont devenues de plus en plus artificielles, l'auteur n'en tire pas la leçon attendue, c'est-à-dire le retour à cette nature sonore, ou pour utiliser les termes de Stockhausen, la découverte prenant le pas sur l'invention. L'auteur admet pourtant, et c'est là une thèse nouvelle chez un musicien sériel, que la découverte peut bel et bien être aussi consciente que l'invention. Mais il ne saisit pas l'occasion de renvoyer la pensée abstraite à son rôle d'outil de défrichage du monde sonore réel et revendique pour elle une expansion vers le domaine aléatoire d'une part, et d'autre part une activité abstraite au second degré s'exerçant sur cette deuxième nature que constitue l'univers factice des sons électroniques: dans les deux cas, l'attrait ressenti et avoué pour la découverte est prudemment limité par le désir de ne risquer cette aventure que dans le domaine de l'invention, où la pensée humaine ne se confronte finalement qu'avec elle-même.

Dès lors le mot de découverte n'a pas d'autre valeur qu'en mathématique par exemple, où ce qui est découvert n'est jamais qu'un domaine implicite de la pensée abstraite, et non de la réalité, qui englobe et dépasse tout langage. Stockhausen reste donc un inventeur plutôt qu'un découvreur, comme le confirme d'ailleurs la fin de son article, consacrée à la définition de ses recherches formelles. Et sans doute est-ce fort bien ainsi, car ces critiques, qui concernent les décisions esthétiques prises par le compositeur plus que ses analyses des voies de la création musicale, ne sauraient empêcher de reconnaître à l'article de Stockhausen le mérite d'une grande liberté d'esprit. J'irai jusqu'à dire que n'importe quelle perception peut devenir de la musique, reconnaît-il dix ans après avoir dénoncé les expériences sans issue entreprises avec des objets sonores au sein du Groupe de Musique Concrète. Cette réflexion, si elle témoigne peut-être d'une mise en doute radicale de la doctrine sérielle, révèle en tout cas une belle honnêteté intellectuelle.

L'article de Pousseur, intitulé Textes sur l'expression contient beaucoup de remarques justes à côté de quelques obscurités. Nous y apprenons par exemple, dans une suite de réflexions sur l'Orfeo de Monteverdi, que des interludes orchestraux et choraux il résulte un espace dramatico-musical stratifié, un temps mythique refermé sur lui-même et dans lequel la narration se trouve comme cristallisée. Beaucoup plus claire est cette remarque que depuis Webern, nous trouvons notre joie la plus pure à prospecter d'une manière créatrice les possibilités du monde sonore concret. Hormis la référence à Webern (assez arbitraire, et due peut-être au désir de prouver que la musique sérielle ne se renie pas dans ses derniers thèmes de réflexion), je

souscris d'autant mieux à ce programme que c'est à peu près celui que je proposais dans un article paru il y a quatre ans , et invoquant le même patronage de Monteverdi. Si je signale cette ressemblance, ce n'est nullement pour insinuer l'hypothèse d'un quelconque plagiat, mais pour montrer à quel point l'évolution de la musique sérielle a conduit celle-ci loin de ses positions initiales, et près en revanche de certains prolongements de ce qui s'appela Recherches de Musique Concrète. On me pardonnera peut-être de me citer moi-même pour rapprocher ceci : le réalisme concret qui est en train de triompher chez des compositeurs fort divers, risque d'être une révolution spirituelle beaucoup plus importante que les révolutions techniques qui ont ébranlé depuis plus de cinquante ans nos domaines musicaux... Ce que Messiaen fait pour les chants d'oiseaux et les bruits de la nature par prédilection, rien ne nous interdit de l'étendre à tout le monde sonore réel... est-ce divaguer que de concevoir une musique qui serait un condensé de la réalité sonore : d'une journée en un lieu défini par exemple? et ces phrases de Pousseur: l'électro-acoustique imposait au musicien) une optique et des perspectives fondamentalement renouvelées ; elle lui enjoignait un nouveau réalisme de la matière et (c'est une seule et même chose) des formes sonores. Tournée vers la nature...c'est le faisceau d'informations recueilli en celle-ci qu'elle offre à l'artiste, comme matière à ses élaborations significatives...c'est de notre domaine le plus familier...celui de la vague et du vent, de la source et de l'orage, celui de la fourmilière et du marteau-pilon, du cyclotron et du sang dans nos veines, qu'elle nous permet de prendre enfin possession...

L'article de Pousseur montre, comme celui de Stockhausen, une contradiction profonde entre ces convictions nouvelles et la pratique créatrice qui les accompagne, et qui reste beaucoup plus fidèle à l'orthodoxie sérielle. Mais celui de Kagel trahit, avec une espèce de naïveté provocante, à la fois l'excès des recherches abstraites sur les « paramètres » sonores et un profond scepticisme de l'auteur sur son activité de compositeur.

Tandis que Stockhausen concluait avec une robuste lucidité en proclamant la nécessité de l'activité créatrice et l'insuffisance des manipulations, si complexes soient-elles, qui n'aboutiraient pas à de nouvelles découvertes ou inventions, Kagel se contente de remarquer l'aspect le plus superficiel de certaines de ces inventions, et de compliquer leur assemblage formel. Il s'agit de ce qu'il appelle le Théâtre instrumental. Il feint de croire que les tâches insolites réclamées de nos jours aux exécutants n'ont pas de sens technique, et que leur véritable intérêt est dans leur gratuité. Cette résurgence de « l'art pour l'art » s'exprime ainsi : Si un violoniste, quittant sa place, traverse la scène et joue, durant son parcours, de différents instruments à percussion, il faut chercher les causes de cette situation exceptionnelle plutôt dans l'ordre esthétique que dans l'ordre pratique. Ce qui importe donc, ce n'est pas ce que les musiciens jouent, c'est ce qu'on les verra faire.

Cette esthétique révoltée n'est pas une pure parodie des concerts dadaïstes, elle trahit le sentiment fréquent qu'un chef d'orchestre et des virtuoses en habit officient selon un rite désormais désuet, et qu'il faut leur restituer leur liberté d'interprètes. Mais si cette conviction est aujourd'hui assez largement partagée, ce n'est pas le cas des conclusions nihilistes qui en dérivent. Il y a une différence de nature et non de degré entre les « compositeurs » qui périodiquement scient ou hachent quelque piano sur une scène et ceux qui le « préparent » à la façon de John Cage. Les premiers n'aiment pas la musique et sont ennemis de toute culture, les seconds aiment tant la musique qu'ils veulent faire son bonheur malgré elle, et y réussissent parfois. Quant à Kagel, lorsqu'il livre en guise de partition des indications de mise en scène de ce genre : reprenez l'imitation de votre collègue le batteur, mais cette fois seulement dans le geste et non pas dans le résultat sonore, il adopte avec humour, donc avec désespoir, une forme de pensée primitive. Mais lorsque les Huns aspiraient bruyamment leur lait de jument à travers quelques deux pieds arrachés à une hydraule grecque, il n'est pas certain qu'ils aient beaucoup enrichi le répertoire de l'orgue.

On voit donc mieux quel est le processus actuel de libération, ou de désagrégation, de la pensée sérielle. Il agit dans deux directions divergentes : d'une part par une abstraction d'ordre supérieur, qui lui fait trouver au delà de la logique simple et des combinaisons prétendues « paramétriques » une logique moderne faisant une large place à l'aléatoire (sans toutefois qu'on pousse ces recherches sur le hasard jusqu'à la maîtrise qu'en a acquise un Xenakis par la vraie voie d'accès, celle des mathématiques); et d'autre part, par la tentation de plus en plus impérieuse de dérober au réel sonore ses richesses, rendues évidentes et accessibles par les techniques électro-acoustiques. Mais cette tentation est réfrénée par le dogme du langage musical : la musique étant langage et devant n'être que cela, comme le souligne par exemple Guyonnet dans son article Structures et communication, les découvertes que l'on a envie de faire ne peuvent s'accomplir qu'à l'intérieur de celui-ci - dès lors on ne s'aventure que timidement au delà des problèmes de structure ou d'expression, et, fasciné par l'océan des sons, on se contente de préparer quelques marais salants pour l'appriivoiser et le décanter, comme chez Stockhausen par exemple la transposition de certains résultats de la phonétique expérimentale.

Entendons-nous : si ce grossier essai de synthèse entre les différentes idées apparaissant dans des articles fort divers se présente un peu comme un réquisitoire, celui-ci n'est pas dirigé contre la nouvelle orientation prise par certains musiciens sériels, et encore moins contre leurs œuvres, mais contre une certaine timidité qui fait que malgré leur extrême clairvoyance, ils restent en général prisonniers de la forme d'esprit qu'ils ont assez bien défendue et encore mieux illustrée, depuis dix ou quinze ans. Dans l'état actuel de la vie musicale, on peut dire en schématisant qu'il n'y a que deux tendances

vraiment nouvelles et fécondes, celle qui rapproche la musique de la pensée abstraite, mais avec toute la richesse suggestive qu'a prise depuis peu la logique formelle, et celle qui rapproche la musique du monde sonore naturel, mais avec toute la rigueur que son étude expérimentale réclame. Les compositeurs sériels ressentent vivement ce double attrait, et leur hésitation présente, perceptible sous l'habileté dialectique coutumière, traduit cet écartèlement imprévu et probablement temporaire.

Parmi les problèmes musicaux contemporains, c'est sans doute là, du point de vue du compositeur, le plus aigu, et, outre l'exceptionnel mérite de certaines études comme celle de Boulez sur les techniques vocales, ce numéro des Cahiers Renaud-Barrault nous révèle l'importance prise chez les musiciens sériels, à leur insu et à leur corps défendant parfois, par ces nouveaux mouvements d'idées.

avril 1964, inédit (dû à la censure boulézienne).