

LE RÉALISME EN MUSIQUE

Au début de cette année, un article de Michel Butor, paru dans un numéro spécial de la Revue Esprit, avait pour titre : « La Musique, Art Réaliste ». D'entrée, une formule remarquable définissait un problème voisin du nôtre : « Le son étant dès l'origine avertissement, signe, toute conception du réel qui l'intègre est forcément une conception où toute différence absolue entre nature et langage s'abolit, donc entre matière et pensée, où tout est toujours susceptible, passible d'interprétation, où plus rien n'est à l'abri de la lumière ou de l'intelligence. » Ces prémisses d'inspiration phénoménologique sont développées par Butor dans un sens typiquement « littéraire », comme il est naturel chez un écrivain, pour qui le réel est avant tout un certain rapport entre une conscience, ou collectivement, une culture, et le monde.

Je n'ai pas l'intention de critiquer cet article, qui a le mérite de signaler l'importance d'un problème que nous, compositeurs, considérons d'une façon toute différente. Si la question du réalisme en musique me paraît se poser de toute urgence aujourd'hui, ce n'est pas par rapport au langage, et le réel auquel a affaire le musicien en tant que tel n'est pas l'imbrication de la conscience et des choses, mais bien l'ensemble des phénomènes audibles : non pas des idées, mais des sons. D'autre part, ce n'est pas l'utilisation qu'aurait faite Stravinsky, selon Butor, d'une sorte de matière première musicale « historique », de Gesualdo à la musique sérielle, qui a battu en brèche l'idéalisme abstrait dont l'écrivain dénonce la formule bourgeoise de « l'art pour l'art », mais c'est, après d'importants précurseurs dont nous parlerons, l'apparition décisive des musiques expérimentales, l'audace logique d'un Jorg Mager, et celle plus scandaleuse d'un Pierre Schaeffer. Le terme de musique « concrète » malgré son équivoque et son insuffisance, a contribué à attirer l'attention sur ce qu'il y avait de matériel dans tout cet art des sons, et c'est à son propos que nous pourrions le mieux saisir pourquoi 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.

Les techniques expérimentales (instruments « préparés » et Musique Concrète depuis 1948, musique électronique et Tape Music depuis 1951) sont venues nous rappeler l'importance de la matière sonore, et par là ont rendu fructueuse une attitude accordant la préséance aux données réelles sur toute idée a priori. Mais il convient immédiatement de dissiper l'équivoque que comportent les sonorités d'origine microphonique, celles qui appartiennent à la musique concrète : le réel qu'elles constituent n'a rien de commun avec la réalité des corps sonores qui ont été à l'origine des « bruits » transformés ensuite en « objets sonores » par des manipulations électroacoustiques, dont la première est toujours l'enregistrement. En d'autres termes, pour le musicien, le réel n'est pas le saxophone, le chat, ou l'abat-jour grâce à qui ont pu être créés les objets sonores qui existent désormais sur le support d'une bande magnétique, ce sont ces objets sonores eux-mêmes, au nom significatif, aussi objectifs que les réalités visibles, mais situés d'abord dans le temps et non dans l'espace. Il ne saurait y avoir aujourd'hui en musique de problème du « figuratif » et les objets sonores ne sont en aucune façon les traductions sonores de leurs sources visibles : entre le son d'une cloche, qui est appelé objet sonore lorsqu'on n'en considère que les innombrables qualités intrinsèques, et l'objet de bronze qui le produit, il n'y a absolument aucun autre rapport que celui de la causalité, laquelle est désormais abolie par l'enregistrement. La musique concrète, qui peut contraindre un tambour à chanter comme un orgue, a eu au moins le mérite de rendre évidente l'indépendance scandaleuse du réel sonore par rapport au réel visible.

Par ailleurs, des contingences techniques, comme le découpage facile d'une bande magnétique, ont aidé à la naissance de cette idée simple et féconde de l'objet sonore; c'est lui, et non pas la note de musique, simple signal opératoire de convention, qui constitue le plus petit individu sonore réel. L'attention du musicien est dès lors libérée, grâce à l'aide technique des magnétophones, du préjugé des causalités instrumentales, et peut tout entière se reporter sur le réel sonore. Cela ne va pas sans une radicale réestimation de l'équilibre entre le message sensuel de la musique et son message idéal ou discursif, celui-là tendant à évincer celui-ci. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant qu'une convergence apparaisse entre les courants musicaux contemporains les plus importants : l'influence du grand redécouvreur de la réalité sonore, Debussy¹, celle de Webern, pour qui l'instant compte plus que le discours; d'autre part, l'évolution de l'harmonie, à travers Stravinsky, Milhaud, Varèse, vers une science des épaisseurs complexes (« bruits »); l'enseignement des musiques exotiques et de Messiaen, qui rejoint les réalités polyrythmiques des bruits naturels; et enfin les musiques expérimentales, qui achèvent de montrer l'inépuisable richesse du réel sonore, lequel décidément contient plus de choses que ne rêvaient notre philosophie et nos conservatoires.

Est-ce à dire que l'unanimité est près de se faire sur un État musical où les producteurs seraient tout oreilles, comme le sont depuis toujours la majorité des simples citoyens? Tant s'en faut car il ne manque pas de compositeurs de talent pour rester attachés à la pensée traditionnelle, pour qui la musique est un agencement cohérent, émouvant, etc.... de notes en accords ou en cellules, et de cellules, en phrases d'un discours. Schönberg lui-même répétait volontiers que loin d'être un révolutionnaire, il était l'héritier le plus lucide d'une tradition passant par Bach et Wagner. De fait, la musique sérielle, à l'exclusion de sa plus récente évolution, apparaît plus comme une multiplication des possibilités des douze notes, un renouvellement de leurs propriétés attractives, que comme une remise en cause radicale des atomes sonores qu'étaient depuis toujours en Occident ces notes de musique. En effet, celles-ci n'ont pas de réalité par elles-mêmes, ce sont des symboles sténographiques schématisant un ensemble de qualités sonores; les signes d'une partition sont autant d'adjectifs qualificatifs appliqués à la hauteur des sons, qui elle-même n'est pas un absolu, soumise qu'elle est à la tessiture, aux combinaisons polyphoniques, etc.... L'approche analytique de la réalité du son peut aller assez loin; on peut dire que tel la 3 de violon joué avec sourdine, pianissimo, doit être louré, vibré, on en limite la durée avec une certaine précision, et pourtant, la réalité sonore est à la fois infiniment plus simple et plus riche. La définir comme objet sonore n'est certes pas une précision analytique supplémentaire, mais cette abdication apparente devant la richesse de la réalité représente un grand pas en avant, une bien meilleure adaptation à l'état actuel de la musique, sinon pour un professeur de solfège, du moins pour le compositeur.

La musique sérielle elle-même, et les réalisations électroniques qui s'en réclament, s'en sont avisées depuis deux ou trois ans : au fur et à mesure que l'idée de série s'appliquait à un nombre croissant de qualités sonores (durées, registres, attaques, tempi, etc.... et non plus aux seules hauteurs comme aux temps du Dodécaphonisme, celles-ci, qui constituaient en principe la substance de la note, perdaient leur suprématie et la prolifération de qualités sonores faisait oublier à quoi elles étaient censées s'appliquer; on se mit à parler de dimensions ou de paramètres sonores; des formes, telles que les « clusters », les groupes, les cellules rythmiques, évincèrent peu à peu suffisamment la prépondérance de la note et de la hauteur pour qu'on envisage de dessiner les partitions et non plus de les écrire. Parmi les oeuvres annonciatrices de cet état de choses, on peut compter, outre tout ce qu'a fait Varèse depuis 1926, d'une part Metastasis de I. Xenakis, d'autre part Gruppen de K. H. Stockhausen comme les plus importantes; le sens de la réalité des objets sonores est encore précisé dans cette dernière par leur situation et leurs mouvements dans l'espace. Vers la même époque, les

Structures de Boulez; Alleluia II de L. Berio, sont, de la façon la plus opposée, deux hommages à la transcendance du son par rapport à la note.

S'il ne paraît pas douteux qu'une composition consciente par objets sonores marque actuellement un progrès sur la composition analytique par notes, il reste à savoir de quels moyens dispose le compositeur pour réaliser et agencer ces structures globales soit par l'écriture instrumentale soit par les techniques électroacoustiques. Deux méthodes principales sont aujourd'hui utilisées. L'une, expérimentale, a l'avantage de rester en contact étroit et permanent avec le réel; renouant par son caractère artisanal avec certaines traditions musicales extra-européennes elle admet implicitement que connaître et agir se confondent..., et que la musique est un savoir plutôt qu'une science. Seule, semble-t-il, s'en réclament quelques musiciens pratiquant les techniques de la Musique Concrète; l'écriture orchestrale de Messiaen en révèle également une application originale. Une longue familiarité avec les sons, une délectation constante à l'exercice de l'écoute sont nécessaires, ainsi qu'une totale liberté d'esprit, pour une utilisation efficace de cette méthode, totalement opposée à la recherche de l'effet, si elle est bien comprise. La deuxième et de loin la plus en vogue sous différentes formes, est une spéculation sur l'analogie des lois universelles avec les lois sonores et en particulier musicales. Le problème du hasard en musique, sur lequel s'exercent des talents aussi différents que ceux d'un John Cage, d'un Boulez et d'un Xenakis, est actuellement au centre de cette recherche. D'antiques traités chinois sur la composition par le jeu de dés, le Coup de Dés mallarméen, la nouvelle logique polyvalente ont, par des chemins bien différents, conduit ces trois compositeurs (ainsi que d'autres, comme Pousseur, Kagel) à concevoir des formes musicales mobiles et offrant un jeu de combinaisons plus ou moins aléatoires (Mobiles de Pousseur, Pièce XI et Zyklus de Stockhausen) ou fixes mais structurées à l'image des réalités physiques régies par le calcul des probabilités (théorie cinétique des gaz, processus markoviens, etc.... dans des oeuvres telles que Pithoprakta et Achorripsis de Xenakis); dans cette perspective la musique est une science, comme le supposait Xenakis en préliminaire d'une remarquable conférence à propos de Pithoprakta et comme telle elle prétend à une connaissance du réel sonore, qui n'est qu'un aspect du réel tout court, tandis que les mathématiques, la physique nucléaire, la cybernétique, pourraient faire figure de beaux-arts¹. Si telles sont bien aujourd'hui les deux tendances les plus fécondes de l'art de la composition, il apparaît clairement pourquoi le réalisme est plus que jamais le problème n° 1 : que l'on conçoive la musique comme une appréhension immédiate et efficace du réel sonore, ou comme une science appliquée au domaine des sons, et d'essence plus spéculative, on est désormais fort loin de l'idéalisme abstrait et anthropocentrique (qui continue cependant d'être à la base des enseignements officiels), pour s'accorder en revanche avec le mouvement des idées et de la civilisation qu'imposent les techniques et les sciences actuelles.

Cette façon nouvelle de concevoir la musique participe cependant d'un certain esprit largement illustré dans le passé, et qu'on peut très grossièrement schématiser sous le terme de baroque, en donnant à celui-ci l'acception d'un art qui se veut recherche ou reflet de l'ordre (ou du désordre) universel, opposé au classicisme qui est la recherche d'un ordre purement humain. Ajoutons aussitôt que ces tendances opposées peuvent coexister chez plusieurs grands créateurs, même chez Monteverdi par exemple, le plus réaliste de tous nos maîtres. Mais le contenu de ce réel auquel s'affrontent de siècle en siècle certains musiciens varie beaucoup selon les civilisations et les sociétés, et ce n'est que de nos jours qu'on s'est décidé à le considérer comme purement sonore.

Les lettres de noblesse de ce courant remontent aux origines de l'humanité. Sous le règne (mythique) de l'empereur Fou-Hi, en Chine, un théoricien affirme que le « Ying et le Yang engendrent tout ce qui existe dans le monde, y compris la musique. 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 ». Dans la patrie même de l'humanisme, la tradition pythagoricienne

interprétée par Platon et par Nicomaque fait de la musique des hommes le reflet de celle des sphères célestes ; les degrés du mode reflètent l'ordre des planètes : la mèse (dominante) correspond au soleil, l'hypate (degré le plus haut) à Saturne, planète la plus haute, et ainsi de suite. Les pouvoirs magiques attribués à la musique (Orphée charme des bêtes, Amphion bâtit les remparts de Thèbes par le seul son de sa lyre) peuvent eux-mêmes se rattacher à une conception réaliste de l'art musical, si l'on tient compte de ce que représente la réalité pour telle ou telle civilisation. Seuls n'entrent pas dans cette lignée les musiciens qui, de siècle en siècle, pratiquent l'art pour l'art; les enharmonistes de la Grèce antique, les théoriciens de l'Ars Nova au XIV^{ème} siècle, Palestrina, Bach, Schumann, et tant d'autres génies, dont aucun d'ailleurs ne se présente comme un type pur de l'idéalisme.

Quant à ceux que je rangerais parmi les grands réalistes : Janequin, Monteverdi et Gesualdo, Scarlatti, Couperin, Beethoven, Berlioz, Wagner et Debussy, Varèse, quelles différences entre leurs goûts de la réalité! Chez Monteverdi et chez Berlioz, le réalisme est à la fois celui de la nature humaine et de ses passions (d'où la recherche de l'expression) et de la Nature (d'où le symbolisme des couleurs orchestrales, et parfois les effets imitatifs auxquels on croit trop souvent que se limite le réalisme). Chez les autres compositeurs que j'invoque, l'équilibre entre ces diverses recherches est moins parfait : Beethoven et Debussy en appellent davantage au réalisme des sens; Gesualdo et Wagner mettent plus constamment le réel en symboles; Janequin, Scarlatti, et Couperin, se plaisent à l'imitation plus directe. Tous, pourtant ont d'abord le même amour de leur matériau sonore.

De nos jours, trois compositeurs peuvent représenter les formes principales que prend cet héritage de réalisme : Messiaen qui, après avoir commencé par mettre le réel en symboles, tend de plus en plus à donner en musique une traduction littérale du monde sonore naturel; Varèse, dont on peut rattacher l'art à la science acoustique d'une part, et peut-être au matérialisme historique de l'autre ; Xenakis enfin, qui est le meilleur et le plus lucide représentant d'un certain esprit qui considère la musique comme une science et la fait bénéficier de tout ce que les autres sciences (physiques en particulier) nous apprennent aujourd'hui du monde où nous vivons.

À travers une telle diversité passée et présente, qui ne nous autorise pas vraiment à parler de tradition, mais seulement d'une famille d'esprits, quels traits constants composent la figure du musicien réaliste? D'abord une ouverture d'esprit et d'oreille vers la réalité sonore (l'univers clos ou intime du génie schumanien me paraît en être l'exacte antithèse); la conviction consciente ou non que la musique est le domaine où l'homme appréhende le mieux les lois de l'univers ; l'idée que c'est parce que la musique est un acte naturel qu'elle peut parfois pénétrer plus loin que toute autre activité humaine dans les secrets des dieux. Elle vient allégoriquement le dire elle-même dans le prologue de l'Orfeo, et l'oiseau a répété le secret à Siegfried. Et si de nos jours la musique a cessé d'être à la mesure de l'homme, c'est peut-être que celui-ci n'a pas encore su se mettre à la mesure de sa connaissance du monde.

*

Le moment serait pourtant venu de dépasser, définitivement si possible, l'archaïque divorce entre l'idéalisme utopique de la « musique pure » et un réalisme grossièrement limité aux procédés de l'opéra ou du poème symphonique. Ces deux genres, liés à deux sociétés en voie de disparition ou de transformation profonde, ont contribué à accréditer une conception tenace et fautive du réalisme, où celui-ci fait figure d'un art de l'évocation précise par les sons de réalités extra-sonores. Quant à la musique « pure » dont l'idée est encore vivace, elle suppose qu'il existe un monde musical qui, à la limite, pourrait se passer des sons pour exister et émouvoir. Mais si toute musique doit être pure, c'est-à-dire prendre un sens, et non envelopper des significations extrinsèques, elle doit également être concrète, réaliste, selon nous, c'est-à-dire être d'abord une organisation de la matière sonore avec ce que celle-ci a parfois de rebelle.

Que pouvons-nous faire, nous que tant de courants emportent désormais loin du schéma dualiste où l'âme et le corps font aussi mauvais ménage que la fugue et le récitatif ? Après la phénoménologie de Husserl, après Baudelaire, et ce que nous nous plaisons à prendre dans l'hindouisme, après les cerveaux électroniques, après l'humanisme revu par Heidegger, et le monisme matérialiste, historique ou non, il semble difficile de continuer à dissocier le monde et l'homme, et vain de glorifier la musique comme une sublimation des passions humaines. La musique est dans le monde, et l'homme qui la crée ne fait guère que la découvrir, et ainsi se découvrir et se créer lui-même. Par là la musique ne diffère pas essentiellement des sciences, de la philosophie, de la poésie, des arts plastiques, sinon par son langage propre, qui offre l'avantage d'être le plus pur d'équivoques, et le plus libre de tous. Ce que fait Messiaen, et qu'il est seul à faire, répond tout à fait à cette vision du monde sonore. Soumis au réel au point d'en noter avec une longue passion les manifestations sonores les plus riches, il est sans doute le premier musicien à avoir osé croire que les réalités sonores naturelles valaient toujours mieux que toutes les idées musicales humaines, et qu'il fallait rapprocher celles-ci le plus possible de leurs modèles « réels ». Messiaen n'aime pas les oiseaux, mais le chant des oiseaux; bien qu'il ait encore le souci de symboliser le réel extra-sonore (paysages, attentes, heures du jour dans son Catalogue d'oiseaux), il s'approche plus près que personne de cette attitude nouvelle où toute distinction rigoureuse entre l'objet, la conscience de l'objet, l'émotion ressentie et l'acte traducteur est dépassée, l'unité complexe du geste créateur tendant vers une perfection à laquelle ne peut prétendre aucune architecture musicale pensée a priori : une telle musique est bien plus profondément un savoir qu'une science, malgré les théories dont Messiaen l'accompagne.

La parenté de cette attitude avec celle de plusieurs compositeurs pratiquant la musique concrète est certaine, et reconnue par Messiaen lui-même. Ce qu'il 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 dont les richesses bien souvent n'attendent que l'approche d'une oreille neuve et l'habileté d'un créateur pour prendre, choisies ou métamorphosées, leur valeur et leur sens. Par ailleurs, 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? Prenez dans une ville de province, méridionale si possible, une haute tour d'où on ne voit que le ciel. L'entrée se fait dès l'aurore, et il n'est accordé à l'auditeur que l'entr'acte du repas de midi. L'enchevêtrement dans l'espace des rythmes, des appels, des structures, abstraction complètement faite de leurs causes fortuites, composent tout au long du jour une oeuvre aux mille interprètes, dont l'auteur est chaque auditeur assez exercé et assez libre pour en suivre le sens. Mais comme il est difficile de trouver un carrefour sonore assez riche et varié, et des auditeurs assez patients pour aimer jusqu'aux longues redites, on peut composer, c'est-à-dire condenser cette durée réelle, en raccorder les périodes à la mesure des êtres mortels, donc pressés, que nous sommes, et en cas de réussite cette durée paraîtra subjectivement immense. L'illusion selon laquelle une musique belle nous donne une image de l'éternité ne vient-elle pas de ce qu'elle condense des événements sonores naturels qui forment un discours dont l'échelle temporelle est beaucoup plus large que la nôtre?

Un autre aspect du réalisme musical de nos jours est la tendance très marquée jusque dans les oeuvres sérielles récentes (Alleluia II de Berio, Improvisations sur Mallarmé de Boulez, les oeuvres de Nono, etc....) au sensualisme. Celui-ci n'a pas seulement pour origines celles que lui assignent les théoriciens de l'information, il se justifie, pour le musicien réaliste au sens où je l'entends, par le rôle primordial que jouent les sens dans toute appréhension du réel. L'hédonisme musical lui-même, si décrié, et si mesquin, est défendable sous certaines formes si on le considère comme un moyen de coïncidence avec la réalité sonore. Sans vouloir appliquer à Boulez ce terme dont il a horreur, on peut remarquer qu'il fait souvent usage de ces combinaisons qui « sonnent bien » quel que soit le contexte (flûte grave et

cymbale chinoise dans le Marteau sans Maître, vibraphone et harpe dans les Improvisations). Notons en passant que Varèse, au contraire, dont la musique est au plus près des réalités sonores appelées arbitrairement « bruits », utilise avec prédilection les combinaisons qui sonnent « mal » ; le réalisme dont nous parlons est une forme d'esprit qui ne préjuge en rien de l'écriture choisie.

Enfin, l'introduction de la dimension spatiale en musique me paraît un signe également important de l'attitude réaliste qu'adoptent les jeunes compositeurs. Les sons réels sont orientés, ils nous entourent, ils remplissent des zones plus ou moins vastes, ils décrivent parfois des lignes (les hirondelles, les soirs d'été, sont des faisceaux de points sonores mobiles extraordinairement variés de densité, de vitesse et de trajectoires), et de nos jours le compositeur commence à organiser sa musique en fonction de ces dimensions naturelles. L'émerveillement de M. Butor dans la petite ville de Zutphen transformée en un immense instrument de musique a été celui de nombre d'entre nous, et ce n'est plus une utopie que de concevoir, au lieu de musiques spatiales, des auditeurs mobiles choisissant au sein de tout un monde sonore des itinéraires avec repos, raccourcis ou reprises. Un cataclysme, si possible naturel, balayerait alors toutes les structures visibles et tangibles de cette ville, et laisserait la musique régner seule, permettant aux auditeurs de pratiquer l'authentique réalisme musical. En attendant, il est tout de même plus réaliste de s'en tenir aux moyens dont nous disposons, c'est-à-dire la voix, l'orchestre et les techniques expérimentales, et de nous souvenir, comme Schaeffer a raison de le répéter, que la musique est d'abord faite pour être écoutée, j'essayais pour ma part, dans une oeuvre récente, *Volumes*, de mettre en pratique cette façon d'entendre, en cherchant non pas à rendre sensible une pensée musicale, mais bien à rendre intelligible une architecture sonore sensuelle.

1. Un critique illustre a déjà justement signalé la nouveauté de l'apport debussyste qui consiste à retrouver le son au delà de la note.

décembre 1960

Situation de la Recherche, Cahiers d'étude de Radio-Télévision n°27-28, Paris, Flammarion, 1960, p.63-71.

Entre l'observatoire et l'atelier, éd. Kimé, Paris 1978, ISBN2-84174-112-5