

à Jérôme Ducros et à Jacques de Decker dont la lecture d'une biographie de Wagner, aussi concise que riche en détails, m'accompagna pendant une partie de mon travail sur cet article

Être compositeur au début du XXI^e siècle

**Quelques réflexions polémiques
sur la situation postmoderne du
compositeur contemporain**

Nicolas Bacri

« Après le choc de la guerre, nous voulions faire table rase. »

Pierre Boulez

« Un musicien engagé uniquement dans une voie technique ne brave nullement l'ordre établi sur le plan social, si tant est qu'il le brave sur le plan musical. [...] Toutes les nouvelles techniques ne sont rien. Elles prennent leur signification seulement quand elles s'intègrent dans une œuvre contenant un message à destination humaine. »

Louis Sagner, Crise, conférence donnée à Darmstadt dans le cadre des cours d'été le 22 juin 1949, in *Œuvres et jours*, éd. Basalte, 2010

« L'esthétique de la modernité en tant que telle fut une esthétique de l'innovation, paraît avoir épuisé les possibilités de sa création. »

Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, éd. Gallimard, 1983, p.115-116

D'aucuns me disent nostalgique. Je ne suis pas nostalgique, je suis impatient. Impatient de vivre enfin à mon époque, notre siècle, le *xxi^e* siècle. Un siècle où le compositeur n'aura pas à se justifier du *langage* adopté mais plutôt de l'*esthétique* qui découlera de sa technique et de son inspiration. Un siècle de *l'esthétique* musicale et non plus celui du *langage* musical, ni de la *Tabula rasa*, conséquence de la domination sans partage de l'idéologie moderniste, qu'illustra la deuxième moitié du *xx^e* siècle¹.

*

« La modernité est un projet inachevé » dit Hans Jonas. Quelle est la nature de cet inachèvement pour ce qui concerne le domaine musical ? S'agit-il, comme il semblerait à l'écoute de bon nombre d'œuvres issues de ce qu'il faut bien appeler l'orthodoxie moderniste, de remplacer les anciens poncifs par de nouveaux, en prenant le prétexte d'un renouvellement du langage ?

La phrase de H. Jonas doit-elle être comprise comme une sommation à un « ultra modernisme » voué à un ressassement éternel ? S'agit-il de remplacer un art basé sur l'équilibre entre nature et culture, de tout temps le fondement de la création artistique, par un « absolu » culturel réservé à de prétendus initiés, jetant implicitement l'anathème sur la majorité des interprètes et des mélomanes ?

*

1. La distinction entre langage et esthétique est fondamentale pour comprendre l'évolution de la musique au *xx^e* siècle, et, partant, la situation du compositeur d'aujourd'hui. Pierre Boulez en prenant pour exemple Debussy et Schoenberg, l'illustre avec clarté lorsqu'il dit en substance que le langage de Debussy est romantique tandis que son esthétique est moderne, et que le langage de Schoenberg est moderne tandis que son esthétique est romantique. (Par analogie on pourrait tenter d'affirmer, en schématisant à l'extrême, que le langage serait le vocabulaire, et l'esthétique la grammaire. Mais nous n'irons pas jusque là.)

Pour ma part, je préfère interpréter cette phrase autrement et littéralement, en donnant l'importance qu'il mérite au mot « projet ». En effet, en tant que projet, la modernité n'est, logiquement, pas accomplie. Je préfère donc l'appréhender dans son jaillissement premier, lorsqu'elle surgit pour bousculer la tradition, plutôt que dans son règne installé. Expérimenter les multiples combinaisons que le surgissement de la modernité dans la tradition rend possibles (et tellement savoureuses) est le choix que j'ai fait pour étayer les bases de mon langage et de mon esthétique. C'est pour mettre ce choix personnel en relation avec la situation globale du compositeur d'aujourd'hui, sujet principal de cet article, qu'il m'a semblé nécessaire d'écrire les lignes qui vont suivre, sans toutefois faire l'économie d'une critique de l'idéologie dominante.

Situation

Le malaise de la création musicale contemporaine n'est pas nouveau. Il est consubstantiel aux bouleversements politico-idéologiques survenus depuis la reconstruction européenne de l'après-guerre laquelle, pour des raisons exposées dans mon livre², a renversé les valeurs esthétiques jusqu'alors appliquées. Ce faisant, un nouvel académisme, bien plus stérile que tous ceux qui régnèrent avant lui, s'est imposé dans toutes les mentalités créatrices de la fin du xx^e siècle.

Pour ce qui concerne la création musicale, on peut dire que cet état d'esprit s'est cristallisé sur un champ de ruines allemandes, à Darmstadt au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Il a fleuri sur la mauvaise conscience d'une Europe dévastée par ce que certains historiens nomment aujourd'hui « La guerre civile européenne, 1917-1945 »³. Si cette mentalité a été compréhensible et parfois même utile pour l'après-guerre, elle ne l'est plus aujourd'hui.

2. *Notes étrangères*, éditions Séguier, 2004.

3. Ernst Nolte, éd. Perrin, 2011.

*

Aujourd'hui, les mouvements de l'art musical « officiel », produits de cette orthodoxie nourrie en profondeur du texte d'après-guerre, violemment polémique, du philosophe marxiste T. Wiesengrund Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (deux lignes assassines sur Chostakovitch et Britten, un chapitre sur « Schoenberg et le progrès » et un autre sur « Stravinsky et la restauration »), semblent globalement voués à un bégaïement inquiétant. L'élitisme autarcique dont ils font preuve est forcément impuissant devant les progrès ravageurs de la sous-culture. Celle-ci, en effet, de glissements sémantiques en sophismes démagogiques, entreprend, lentement mais sûrement, une opération sans précédent de nivellement entre artisanat et art d'une part, entre divertissement et culture d'autre part, attestant une perte de sens qui semble la conséquence la plus inquiétante d'un laxisme généralisé de la pensée, dispensé de toute contre-exemplarité édifiante par une classe politique en grande partie, en matière de culture tout du moins, gagnée par le populisme.

*

La question qui se pose au compositeur aujourd'hui est la suivante : n'y a-t-il d'autre alternative qu'entre, d'une part, une création artistique repliée sur elle-même, pratiquant le culte de « la mort du sujet » et de la disparition du sens, aboutissant systématiquement à un culte assumé de la laideur (expositions de gravats, excréments d'« artiste », happenings et canulars « musicaux » dans la descendance de John Cage et de ses émules...) sous le prétexte fallacieux que l'art d'aujourd'hui se doit de refléter le monde dans lequel nous vivons, sa disgrâce fonctionnelle, son subtile pouvoir d'asservissement et, d'autre part, des cuisiniers, des couturiers, des joailliers, des parfumeurs revendiquant le statut d'artistes à part entière, parce qu'ils ont pris conscience de l'effort de *réalisation* que leur travail implique par contraste, et comme conséquence naturelle aux abus de paresse et de mauvaise foi des premiers ? Et comme si

l'attirance pour le luxe ne pouvait se vivre sans sentiment de culpabilité que lorsqu'elle était parée de l'alibi artistique...

Entre la condescendance impitoyable des créateurs de vide, des fabricants patentés de cailloux sonores ou visuels certifiés « Avant-garde Ltd », et la déification de pop stars devenues pour les médias officiels des points de repère de la culture occidentale (et non plus seulement de sa frivolité ou de son industrie du disque), faut-il choisir ?

La tonalité en question

C'est l'évidence même d'appeler « moderne » une œuvre de l'esprit qui prend congé de la tradition et qui, dans ce mouvement même de rupture avec ce qui deviendra bientôt le passé, enrichit son vocabulaire esthétique d'idiomes nouveaux.

De semblables extensions rompant avec les conventions établies jalonnent l'histoire de la musique sans pour autant abolir le système sur lequel elle s'appuie depuis Machaut jusqu'à Schoenberg.

Ce système, basé sur la résonance naturelle, est ce que l'on appelle, par commodité, tant il recouvre une réalité complexe et des conséquences variées, la tonalité.

Lorsque je parle d'une tonalité pour aujourd'hui je suis très loin de prôner un quelconque retour au *système tonal* des XVIII^e et XIX^e siècles sur lequel Schoenberg s'est basé pour le nier avec ce systématisme qui a fait tout d'abord sa force et qui fait maintenant sa faiblesse.

Par conséquent lorsque je dis « tonalité » il faut entendre « *un concept phénoménologique constitué (ou impliqué) par l'ensemble des systèmes d'organisation du discours musical qui (à travers les temps et les civilisations) établissent un rapport d'attraction et de répulsion entre les sons à partir d'une ou de plusieurs polarités. Cette définition englobe donc les techniques basées sur l'utilisation des échelles modales* »⁴. C'est dire que

4. *Notes étrangères, op. cit.*

nous sommes aussi loin ici de la définition d'une tonalité académique que d'une définition académique de la tonalité⁵.

*

Encore empreinte de modalité jusqu'à Bach, la tonalité atteint son apogée *en tant que système* (logique, théorique, pratique et fonctionnel) entre Bach et Wagner. Puis, sous l'influence des russes et de Debussy, elle s'élargit au contact d'une modalité renouvelée, modernisée. Elle se trouve, à la même époque, niée par Schoenberg, négation dont les conséquences esthétiques (ayant un effet profond sur l'abandon des caractéristiques mélodiques, rythmiques et harmoniques qui faisaient l'apanage du discours musical jusqu'alors)⁶ se trouvent radicalisées dans l'orthodoxie moderniste d'aujourd'hui, qu'elle se prétende post-sérielle, spectrale ou (*a fortiori*) néo-dadaïste...

On retrouve la tonalité aujourd'hui chez des compositeurs parmi les plus exigeants, enrichie de parenthèses qui la nient momentanément pour mieux la retrouver, croisée de modalité, nuancée à l'infini par une pensée contrapuntique féconde en surprises harmoniques, rythmiques et formelles (car ici il faut parler de *sentiment tonal* plus que de tonalité), mais aussi chez d'autres, dans sa nudité modale la plus crue, pour le meilleur... et pour le pire. Car enfin, en un mot comme en mille, on peut dire : « Oui, Monsieur Schoenberg, *on peut encore écrire de la bonne musique en Ut majeur*. Mais pas à n'importe quelle condition ! »

5. En l'occurrence, celle que Schoenberg et ses disciples ont toujours donnée et qui enferme la tonalité dans des limites strictement fonctionnelles. N'était-il pas logique, dans ce cas, qu'un tel systématisme tonal aboutisse à un système atonal aussi sclérosant que celui proposé par Schoenberg avec la série dodécaphonique ?

6. Et dont la conséquence aboutit à l'utilisation presque exclusive d'une série de clichés stylistiques dont le génial musicien-humoriste Gérard Hoffnung (1925-1959) se moquait déjà dans les années cinquante, dans sa satire *The Barber of Darmstadt* (*Hoffnung's Music Festivals*, EMI CLASSICS CMS7 63302 2, concerts de 1956 et 58).

La crise du langage musical : Orthodoxies et réactions

La crise du langage musical commence au début du xx^e siècle, lorsque la modernité devient consciente d'elle-même au point de vouloir changer les modes de compréhension de la musique, en espérant créer un nouvel ordre perceptible qui ne reposerait plus uniquement sur des bases théoriques issues de phénomènes acoustiques naturels. Les chefs-d'œuvre nés de cette période héroïque sont tous marqués sinon par la radicalité de l'école de Vienne (Schoenberg, Berg, Webern) du moins par un mouvement visant à l'émancipation des canons esthétiques du romantisme et du langage *fonctionnellement* tonal qui le sous-tendait (Debussy, Scriabine, Bartók, Stravinsky...). Ils ont en outre tous été le fruit d'une *attitude* de rupture avec le passé tout autant que d'une *esthétique* qui en était la résultante.

Comme le rappelle avec clarté Jérôme Ducros dans son article de la revue *Commentaire* (juin 2010), *attitude* et *esthétique* modernes nourrissaient alors une complémentarité harmonieuse autant que féconde à une époque, le début du xx^e siècle, où la civilisation de la culture se limitait à quelques « petits centres du monde », Paris, Vienne, Berlin, Londres, Bruxelles... places mythiques d'où résonnait à dix mille lieues à la ronde le moindre succès, fut-il le moins bruyant « succès de scandale ».

*

Il est compréhensible, bien que peu pardonnable, qu'à partir de ces constatations, un dogme de l'originalité et de la subversion se soit depuis exprimé comme seul moyen de conceptualiser les enjeux de la modernité et, partant, de juger de la valeur d'une œuvre au xx^e siècle exclusivement à l'aune de la nouveauté apparente de son *langage* ; car, j'en suis convaincu, l'enjeu véritable ne se situe pas là et ne s'est *jamais* situé là.

En effet, si, parmi les plus grandes œuvres du passé, nombreuses ont été celles qui se sont affranchies des limites

de langage imposées par leur époque c'est qu'elles étaient nées dans un système clos, le système tonal. Il était naturel que le besoin d'expression subjective des compositeurs en repoussât à chaque fois les limites. D'où l'illusion rétrospective que les œuvres du passé étaient importantes *parce que* novatrices, alors qu'en réalité, elles n'étaient novatrices que *parce qu'elles* étaient importantes. En d'autres termes, le fait de travailler dans un système clos rend la force de l'expression artistique et la transgression des règles établies quasiment consubstantielles. Par conséquent il était tentant d'affirmer, bien que cette vue ne soit que partiellement juste, que, de Bach à Schoenberg, les meilleures œuvres produites furent les plus avancées harmoniquement. Mais de Bach à Schoenberg seulement, et avec un certain nombre d'exceptions (dont Brahms serait la plus emblématique).

Chercher à assimiler la modernité apparente du langage d'un compositeur à sa valeur véritable n'a donc, à la rigueur, de pertinence qu'au XIX^e ou au début du XX^e siècle, c'est-à-dire, au moment même où l'édifice tonal, sous la pression des musiciens les plus inspirés de l'époque, se fissure de plus en plus ; aujourd'hui c'est un passéisme qui se donne pour une « intransigeance contemporaine ».

Ceci est d'une importance capitale pour qui veut *vraiment* comprendre l'évolution du langage musical des deux derniers siècles, et l'impasse dans laquelle trop de compositeurs se trouvent aujourd'hui.

*

Faut-il continuer à poser la question du langage comme il s'était défini au XIX^e siècle ? Encore trop de musicographes d'aujourd'hui parlent de la musique de leur temps exactement comme s'il s'agissait de ne pas passer à côté d'un nouveau Beethoven ! Et en effet, lorsqu'on lit certaines critiques faites à l'auteur de la *Grande Fugue* en son temps, on est souvent effaré de constater que la société d'alors avait peine à croire que le langage musical était chose vivante et donc soumise à une évolution potentielle.

De nos jours, le *système* tonal (et non pas la tonalite-modalité, le sentiment tonal, pris dans son sens le plus large et dont les dernières œuvres de Ligeti, par exemple, font un usage des plus convaincants⁷) a depuis longtemps volé en éclats. Et le cercle qui va de « *l'œuvre sans signature (Les grottes de Lascaux) à la signature sans œuvre (l'urinoir de Duchamp, 1917, ou les 4'33 de silence de Cage, 1952)* »⁸ s'est refermé depuis des décennies. Pourtant certains musicographes continuent d'affirmer, ingénus qui s'ignorent, qu'un compositeur de talent est quelqu'un qui bouscule les conventions... Mais de quelles conventions s'agit-il ?

*

Il n'y a d'innovation que par rapport à un contexte globalement conservateur ; d'où l'impossibilité d'être vraiment (ou même faussement) innovant dans un paysage musical qui s' imagine fondamentalement constitué d'innovations... À tel point que pour marquer leur différence, certains compositeurs ne craignent pas d'avoir recours à l'archaïsme (tel Arvo Pärt), ou même d'imiter les traits les plus saillants de la sous-culture musicale, cultivant l'illusion de s'adresser au public de Michael Jackson et de Paul McCartney et briguant un succès comparable. Cette dernière posture me semble la conséquence d'une erreur de jugement fondamentale. Un compositeur sérieux n'a pas à rivaliser avec une pop star pour justifier de son existence. S'il retrouve sa légitimité auprès des mélomanes, (j'entends par mélomane, un auditeur cultivé et exigeant, refusant toute concession à la vulgarité et considérant que seule la musique dite savante mérite pleinement le nom de musique) il aura déjà parcouru une distance considérable qui le mènera du quasi-anonymat d'aujourd'hui à la reconnaissance qu'il est en droit d'attendre de son public potentiel véritable. C'est-à-dire une célébrité toute relative qui ne devrait logiquement pas

7. Notamment les *Études pour piano* (1995-2001).

8. Jérôme Ducros, *loc. cit.*

conduire à l'interrogation sur l'opportunité d'ouvrir un compte en banque aux îles Caïmans...

*

Mais à propos de vulgarité, qu'on me permette d'ouvrir une parenthèse. Il faut absolument faire la distinction entre le populaire et le vulgaire.

Une œuvre d'inspiration populaire, comme les *Mazurkas* de Chopin par exemple, est une œuvre qui a pénétré l'âme de la musique populaire sur laquelle elle s'appuie pour en transcender les aspects caractéristiques en vue d'aboutir à la création d'une véritable œuvre d'art, même de forme modeste.

Une œuvre vulgaire n'est, au contraire, qu'une œuvre dans laquelle le compositeur reste à la surface de la composante populaire pour en rehausser, avec plus ou moins de talent, les aspects les plus immédiatement séduisants ; aboutissant, au mieux, à une « carte postale sonore » d'où toute véritable stylisation est absente et, au pire, à un bruyant racolage.

Que la musique de Piazzolla dont on nous rebat les oreilles dans les concerts « classiques », navigue entre le pire et le meilleur de la vulgarité est une évidence. Que tant d'interprètes d'aujourd'hui⁹ en soient si peu convaincus est une énigme...

Attitude *versus* esthétique

S'il est vrai que « la modernité est un projet inachevé », ne serait-il pas possible de dépasser l'opposition entre un prétendu modernisme et une prétendue réaction dans une « troisième voie », autre description de cet « inachèvement » ?

N'est-il pas d'ailleurs tout à fait délectable de constater, comme le fait Jérôme Ducros (*loc. cit.*), qu'orthodoxie moderniste et réaction sont également anti-modernes ? Le premier dans *l'attitude* et la seconde dans *l'esthétique*.

9. Qui la jouent en général fort mal...

En effet, en perpétuant une *esthétique* moderniste je ne ferais que reproduire une *tradition d'avant-garde* qui dure depuis des décennies et qui, pour cette raison, ne produit aucune nouveauté réelle, si bien qu'il deviendrait impossible de se réclamer sérieusement d'une démarche de rupture.

Rompant avec l'*esthétique* moderniste j'emprunterais alors la véritable *attitude* moderniste qui s'épanouit dans le refus de la perpétuation de la pensée dominante, celle de mes professeurs et des maîtres à penser de l'après-guerre, et dans ce cas mon œuvre serait également anti-moderne.

*

Quoi qu'il en soit, qu'on le veuille ou non, que l'on se veuille moderniste ou en réaction contre le modernisme, écrire, aujourd'hui, c'est revenir ; et je dirais même qu'écrire, aujourd'hui, c'est être, par force, *anti-moderne*¹⁰... Voilà pourquoi la post-modernité n'est pas une esthétique, ni même une attitude. Elle est une *situation* dans laquelle se trouve tout créateur d'aujourd'hui et, comme le dit Béatrice Ramaut-Chevassus¹¹ : « *Les avant-gardes auraient été prises dans une contradiction, la recherche exclusive de nouveauté et d'expression inédite en tant que telles les conduisent à un geste vide de sens, à une innovation vaine. La tradition de rupture se défait de son contenu pour ne subsister que comme geste mécanique. C'est donc que l'avant-garde s'est anéantie dans ses caractères dominants.* »

*

Sans vouloir nier la situation post-moderne, inéluctable paysage de notre temps, il me semble que les compositeurs les plus intéressants du moment, comme d'un passé récent, tentent de dépasser les travers de l'anti-modernisme comme ceux du modernisme orthodoxe en envisageant l'écriture musicale en tant que recreation d'une modernité archétypale dont les

10. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, Gallimard, NRF, 2005.

11. *Musique et postmodernité*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

origines seraient à chaque fois réinterprétées, rejouées, considérées sous l'angle d'un traumatisme originel, d'un jaillissement à chaque fois nouveau au sein de la tradition, d'un psychodrame esthétique qui réinventerait à chaque fois la nature de sa rupture avec la tradition tout en s'appuyant sur elle.

*

Considérés de ce point de vue (pour ne parler que des musiciens étrangers nés dans les années vingt¹²), des créateurs tels que Peter Racine-Fricker (1920-1990), Robert Simpson (1921-1997), Peter Mennin (1923-1983), Viktor Kalabis (1923-2006), ou Kenneth Leighton (1929-1988) apparaissent comme des figures majeures d'une très grande actualité.

Leurs points communs ? Il faudrait plus que ces quelques lignes pour en parler sérieusement, mais on peut sans doute en relever deux.

1°) De faire partie des plus brillants compositeurs qui se sont illustrés dans la seconde moitié du xx^e siècle comme n'ayant *pas* participé à l'avant-garde post-darmstadtienne (et donc adornienne), mais ayant intégré à leur langage (tonalité/modalité élargie post-stravinskyenne, post-bartókienne ou post-sibélienne) bon nombre d'éléments provenant de l'École de Vienne.

2°) D'avoir cultivé sans peur des genres éprouvés de l'histoire de la musique (Cantates, Symphonies, Sonates, Concertos, Quatuors à cordes...) avec une personnalité, une densité, une profondeur et une clarté d'expression dignes des plus grands compositeurs du passé.

Ces compositeurs, qui sont à mon avis les *véritables* « avant-gardistes » de la seconde moitié du xx^e siècle (au sens où ils préfigurent *réellement* ce que sera la modernité du xxi^e siècle)

12. Pourquoi dans les années vingt seulement ? Parce que c'est la première génération de compositeurs à avoir eu dès l'âge de vingt ans, donc à peine formés, la possibilité du choix entre la continuation de la Tradition ou, grâce à l'héritage de l'École de Vienne, d'un engagement dans une avant-garde en voie d'institutionnalisation.

ont aussi cultivé cette croyance, fondamentale pour moi, que la nouveauté esthétique peut s'inscrire au sein du meilleur de la tradition (exactement ce qu'ont fait Debussy, Roussel, Schoenberg (pas toujours), Ravel, Bartók, Stravinsky, Berg, Webern (pas toujours) ou Prokofiev, en leur temps). Ils ont œuvré à ce que la nouveauté soit une *adjonction* à la tradition et non pas une *soustraction*, car ils savaient que cela était la seule condition pour que cette nouveauté puisse être assimilée et produise à nouveau un terrain fertile pour l'avenir.

Critique

Il me semble que ces compositeurs à la modernité relativement classique, qui ont connu leur heure de gloire mais ne sont, aujourd'hui hélas, connus et admirés que de quelques privilégiés, principalement grâce au disque, devraient pourtant se trouver au premier plan. Si ce n'est pas le cas, c'est probablement qu'ils répondent aux critères de *langage* les moins lisibles pour la critique majoritairement obsolète qui s'est exprimée sur eux depuis les années soixante-dix, moment où, en effet, la fausse avant-garde, le *spectacle* de l'avant-garde (et ici il faut prendre le mot dans le sens que Guy Debord lui a donné¹³) devient le courant officiel de la création en tout domaine, de sorte que l'avant-garde cesse d'être d'avant-garde tout en ne cessant de se proclamer telle.

En effet, Fricker, Simpson, Mennin, Kalabis et Leighton sont de la même génération que Xenakis (1922-2001), Ligeti (1923-2006), dont les premières comme les dernières œuvres sont un pied-de-nez aux idiomes « avant-gardistes », ce dont témoigne bien évidemment leur incorporation progressive dans le « grand répertoire », Berio (1925-2003), Boulez (né en 1925) et Stockhausen (1928-2007).

Ces derniers ont conquis leur notoriété en mettant au centre de leur accomplissement esthétique la radicalisation des

13. Cf. *La Société du spectacle*, éd. Buchet Chastel, 1967.

techniques d'écriture de l'École de Vienne. Ils n'ont peut être pas convaincu tout le monde de la nécessité de cette radicalisation, c'est le moins qu'on puisse dire, mais ils ont témoigné de dons musicaux (et relationnels !) incontestables.

Cependant s'ils furent des compositeurs importants pour l'expression musicale de l'après-guerre et sont parvenus à marquer leur époque, une critique sévère s'impose au vu du terrible déficit de pénétration que leur œuvre accuse, même après plus de soixante ans d'exposition en première ligne sur le front médiatique de la création musicale. Des compositeurs bien plus « à la pointe » qu'eux en leur temps, tels Liszt, Wagner, Debussy, ou Stravinsky ont connu, après avoir choqué, la gloire de leur vivant, gloire non démentie depuis. Il me semble que cette critique s'intensifiera impitoyablement au fil du nouveau siècle car les faits sont têtus : les compositeurs de l'école de Darmstadt ne sont pas rentrés au répertoire. Au « grand répertoire » s'entend.

Y a-t-il un grand et un petit répertoire ? Non, mais il y a des réseaux de concerts spécialisés dans la musique contemporaine et des réseaux de concerts qui ne le sont pas. Le problème c'est, qu'à leurs débuts, des compositeurs comme Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Hindemith (etc.) étaient joués majoritairement dans des festivals spécialisés et que, peu à peu, ils sont rentrés dans le répertoire « courant » des interprètes, ce que je ne suis pas le seul à appeler le « grand répertoire » ; tandis que les dizaines de concerts annuels dont peuvent s'enorgueillir les tenants de la modernité officielle d'aujourd'hui sont toujours majoritairement programmés dans le même type de festivals spécialisés.

À part Maurizio Pollini et une poignée d'autres talentueux courtisans, qui se piquent d'imposer un *Klavierstück* de Stockhausen ou une *Sonate* de Boulez dans un programme « classique » ? N'est-ce pas là le signe d'un échec cuisant pour ces fameux maîtres à penser du modernisme musical ?

En polarisant l'attention sur la nouveauté du langage dans son antagonisme avec le passé, les compositeurs de l'École de Darmstadt ont coupé la circulation d'énergie qui a toujours existé entre tradition et innovation (ce problème préoccupait

déjà Schoenberg). Ils ont fait de la nouveauté une entité à part entière, auto reproductrice qui finit par s'étioler progressivement dans les réseaux culturels et institutionnels qu'ils se sont eux-mêmes construits ou qu'ils ont perpétués lorsqu'ils existaient déjà (Donaueschingen par exemple). Ils ont choisi, plutôt que la lente évolution d'un langage s'appuyant sur la tradition, le *spectacle*¹⁴ de la radicalité.

Forcément superficielle, car beaucoup trop rapide, l'évolution de leur langage s'est effectuée au détriment de l'approfondissement expressif caractéristique de toute innovation artistique authentique et donc durable.

*

Pour une poignée d'œuvres au charme subtil, plus apparentées à un art du « sonore » qu'à un art proprement musical et qui n'intéresseront jamais que les *happy few* (dont je suis) d'aujourd'hui et de demain, pour quelques étonnantes explorations de timbres dont ces œuvres font preuve, pour quelques réflexions et analogies édifiantes entre architecture, mathématiques et musique que ces compositeurs ont parfois plus brillamment rédigées que la « musique » qui en a découlé, combien de déclarations tonitruantes d'un sectarisme effrayant, combien d'anathèmes et de tempêtes dans un verre d'eau ? Combien de tentatives aussi désespérées que désespérantes d'expliquer encore et encore une démarche créatrice à plusieurs générations de mélomanes et d'interprètes qui rejettent par toutes les fibres de leur cerveau et de leur corps cette musique qu'ils ont peut-être fini par comprendre mais qu'ils n'aimeront sans doute jamais ?

*

Dans *Notes étrangères* j'ai surtout suggéré aux lecteurs attentifs que lorsque les dogmes de l'originalité et l'illusion de la radicalité novatrice ne constituent plus des valeurs suffisantes pour justifier qu'une œuvre nouvelle dénuée de tout ce qui fait

14. Guy Debord, *loc. cit.*

la force des grandes œuvres du passé s'impose avec l'évidence des chefs-d'œuvre, on se rabat sur le fait que le régime nazi haïssait l'esthétique moderniste ; de sorte qu'aimer ce qui prend l'apparence d'une œuvre radicalement nouvelle est faire preuve d'anti-nazisme. Ainsi pouvait s'exhiber à peu de frais un choix « héroïque » : s'asseoir bien confortablement du bon côté de l'Histoire... Comme s'il avait pu en être autrement...

Aussi ai-je été heureux de lire dans le livre d'Alex Ross¹⁵ une illustration de mon propos : les cours d'été de Darmstadt avaient été en partie voulus et subventionnés au lendemain de la guerre par les services secrets américains. Leur mission : prouver, non seulement par la réhabilitation de l'École de Vienne mais aussi par la promotion d'une nouvelle génération de compositeurs ne jurant que par elle, que l'Allemagne, et l'Europe entière de l'après-guerre, avaient rompu toute attache idéologique avec le III^e Reich.

L'intention était bonne, le processus inévitable, les effets pervers considérables.

Ce n'est pas la modernité, en tant qu'injonction à s'interdire la répétition pure et simple du passé, que je rejette. Elle me semble inévitable et bienvenue, même dans la situation post-moderne dans laquelle nous nous trouvons. En revanche, on ne peut que constater que l'*idéologie* moderniste en est une intensification aberrante. En effet, il ne lui suffit plus d'enrichir la tradition d'apports nouveaux mais, et c'est l'effet pervers que je dénonce, il lui faut faire de ces apports une *nouvelle tradition*.

Cette « *Tradition du nouveau* »¹⁶ aura tôt fait d'embrigader des centaines de compositeurs sous une bannière simpliste dans son projet prétendument révolutionnaire, offrant en même temps l'aspect extérieur d'une complexité revendiquée pour elle-même à des fins rédemptrices.

Il est peut-être temps de s'interroger sur la prétendue complexité autant que sur la rédemption supposée.

15. *The Rest is Noise*, éd. Actes Sud, 2010.

16. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, éditions de minuit, 1962.

Le compositeur dans la cité

À chaque changement de siècle, une poignée d'artistes et d'intellectuels décide qu'il faut dire adieu au siècle précédent. Soit radicalement, soit en choisissant de garder le meilleur pour en faire la base de conséquences nouvelles. Quel que soit ce choix il faut espérer que le compositeur retrouvera sa place au cœur de la société musicale du XXI^e siècle. Place qu'il a perdue au XX^e siècle, faute de dialogue authentique avec ses contemporains, sans doute par orgueil. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir beaucoup misé sur une attitude didactique sur laquelle on a suffisamment de recul aujourd'hui, me semble-t-il, pour en faire la critique.

C'est le lien *affectif* que l'auditeur va pouvoir faire entre ce qui le touche déjà dans la musique qu'il a entendue et le discours du compositeur qui va installer une confiance propice à l'éclairage purement théorique que visent les conférences. Ma conviction personnelle est que l'être humain veut d'abord aimer et puis comprendre. Que lui importe de comprendre ce dont il pressent déjà qu'il n'aimera jamais¹⁷ ? Dans les années soixante, il y avait quelque chose de touchant dans cette conviction qu'en parlant d'une musique qui semble véhiculer de la laideur ou de l'insignifiance, cette laideur et cette insignifiance deviendraient de la beauté une fois passées par le canal intellectuel de l'interprète ou de l'auditeur ; aujourd'hui c'est un déni de réalité.

Non, je ne suis pas contre les conférences de compositeurs, bien au contraire. Ce qui me chagrine c'est qu'on y place tout espoir de modifier la réception de la musique d'aujourd'hui. La seule chose qui change la façon de recevoir la musique par ceux qui ont le plaisir de la jouer ou de l'écouter c'est... la musique et le plaisir qu'elle donne ! À condition bien sûr de ne pas faire du plaisir autre chose qu'un moyen car, sinon, ce ne

17. On pourra constater à la lecture de maints ouvrages traitant du fonctionnement psychique de l'enfant qu'en effet, l'affect précède toujours l'intellect, l'enfant souffrant de carence affective, l'enfant abandonné souffrira aussi dans son langage et ses capacités d'apprentissage.

serait pas *plaire* mais *complaire*. Ceci est essentiel pour ne pas réduire la musique à un bruit plaisant, anesthésiant l'intellect et la réflexion, réduisant l'auditeur au statut de simple esclave de ses sens.

*

L'École de Darmstadt (mais aussi ses nombreux suiveurs pseudo-avant-gardistes) a, de ce point de vue, gâché un potentiel extraordinaire de disponibilité et de curiosité du public des cinquante dernières années. Elle s'est autoproclamée le véritable et exclusif porte-parole de la musique contemporaine, ignorant farouchement l'ennui ou le dégoût qu'elle suscitait parmi le public ou les interprètes. Elle continua d'affirmer que toute innovation était forcément difficile à assimiler pour ses contemporains (ce qui est juste) mais que le demi-siècle suivant prouverait qu'elle comptait dans ses rangs les vrais classiques de demain. Hélas le demi-siècle est maintenant largement écoulé et l'heure du bilan a sonné.

Nous sommes en 2011 et tout ce que l'on constate est que le terme de « musique contemporaine » est devenu tellement inquiétant que la majorité des décideurs culturels sont coincés entre le désir d'associer à leur programmation des noms prestigieux de la création musicale et l'angoisse qu'ils éprouvent à l'idée de faire entendre à leur public la musique produite par ces mêmes noms prestigieux. La conséquence logique de cet état de fait est qu'aujourd'hui, un compositeur plus jeune, quelque soit sa tendance, a beaucoup de difficulté à se faire connaître, car si l'école de Darmstadt (médiatisée comme l'alpha et l'oméga de la musique contemporaine), suscite objectivement autant d'ennui, elle ne peut qu'avoir produit des continuateurs aussi ennuyeux... ou des opposants plus faibles.

*

Voilà bien l'effet pervers qu'a constitué l'emprise de la tendance adornienne sur les institutions de la création musicale. Ce sont moins des œuvres que ce qui a présidé à leur conception que je critique. Le plaisir (pas toujours uniquement)

intellectuel que j'éprouve à en écouter certaines, occasionnellement, en témoigne. Ce ne sont pas des compositeurs dont je cherche à ternir l'image. Ils ont sincèrement, me semble-t-il, fait le choix de suivre la voie qui leur semblait la meilleure pour eux, et c'est tout à leur honneur. Par ailleurs, certains d'entre eux, je pense surtout à Pierre Boulez, offrent, à ceux qui sont capables de l'entendre, l'un des artisanats compositionnels les plus accomplis et stimulants de notre temps.

Ce que je déplore c'est l'idéologie sur laquelle ils se sont appuyés, idéologie qui continue à produire de véritables ravages car elle fait de la spéculation intellectuelle et d'une « prospectivité » forcément illusoire des valeurs *absolues*.

*

« Adornien », voilà un adjectif qui revient souvent dans ce texte.

Qui parle d'Adorno aujourd'hui ? Plus personne. Même pas les Adorniens. La pensée d'Adorno est tellement datée que les colloques sur la musique contemporaine évitent soigneusement d'y faire allusion. La cible serait trop tentante. Aujourd'hui on ne parle pas plus d'Adorno dans les cercles de l'orthodoxie moderniste qu'on ne parle de Marx dans les meetings politiques roses ou rouges.

La pensée d'Adorno est pourtant sous-jacente à tous les discours faisant autorité sur la modernité musicale depuis les années soixante, c'est-à-dire depuis que les textes d'Adorno ont perdu toute la légitimité que leur conférait le contexte idéologique de l'après-guerre.

Doit-on s'en étonner ? On pourrait gloser à l'infini sur ce phénomène étrange qui veut, dans de nombreux domaines, qu'une pensée voie son triomphe au moment où elle cesse d'être vivante... Ce n'est pas l'objet de cet article... à moins que... finalement, pour ce qui concerne la musique, cela le soit tout à fait...

*

Il faut saluer les efforts de certains responsables artistiques de festivals, d'orchestres, de conservatoires qui associent de plus en plus les compositeurs aux destinées des institutions dont ils ont la charge. Ils ne sont hélas pas assez nombreux pour changer la situation de la création musicale qui est, n'ayons pas peur des mots, pour le moins inquiétante. Au point qu'un compositeur français aujourd'hui est un être dont on peut dire qu'il est en sursis permanent.

Sélectionné dans sa jeunesse, lorsqu'il en a la chance (et lorsqu'on ne lui préfère pas un artiste de Rock comme en 2010), pour demeurer, le temps d'un séjour substantiel de solitude et de travail intense à la Villa Médicis, ou à la Casa de Velázquez, le compositeur français d'aujourd'hui bénéficie pourtant d'un immense effort consenti par son pays. Mais, dans le meilleur des cas, c'est-à-dire lorsqu'il fait partie de la cinquantaine de « compositeurs qui comptent » sur les quelques 500 répertoires par le CDMC¹⁸, les commandes d'État ou les commandes ponctuelles émanant de festivals ou de concours d'interprétation font figure de goutte-à-goutte ou de respirateurs artificiels en comparaison avec ce qu'il se voyait offrir au XIX^e siècle.

Il faut dire qu'à l'époque de Wagner ou de Berlioz on ne se rendait pas encore au concert pour écouter la version de tel ou tel interprète d'une œuvre déjà connue, comme aujourd'hui, mais pour écouter la nouvelle œuvre d'un compositeur dont on avait entendu parler ou qu'on souhaitait découvrir. Tout n'était pas rose, loin de là, au XIX^e siècle, mais la vie musicale tournait autour de la création et de la reprise des œuvres récentes appréciées des interprètes et du public. Ce qui n'est tout simplement plus le cas aujourd'hui.

Les décideurs culturels (qu'ils soient directeurs de maisons d'opéras, chefs d'orchestre, éditeurs) étaient presque toujours des créateurs eux-mêmes et lorsqu'il y avait refus ou blocage de la part d'une institution cela équivalait à une querelle esthétique entre deux créateurs. De nos jours les organisateurs les plus routiniers ont une formule magique bien rodée pour ôter tout

18. Fondé par Marianne Lyon avec le concours de la SACEM.

espoir à un interprète suffisamment courageux pour mettre à son programme une œuvre d'aujourd'hui. Elle ressemble à ceci : « Même si la musique que vous proposez est belle, mon public, lui, ne le sait pas. Il lui suffit de savoir que c'est contemporain et de se souvenir de ce que la musique contemporaine peut infliger de souffrances pour éviter de venir à ce concert. »

Lors d'un entretien pour *BBC Magazine* en 1999, Pierre Boulez, évoquant les œuvres d'« avant-garde » écrites dans les années cinquante et soixante, confiait avec une candeur inexplicable : « Peut-être n'avons-nous pas tenu suffisamment compte de la façon dont la musique est perçue par l'auditeur »¹⁹. Voilà de quoi nous laisser perplexes...

*

Entre l'âge de vingt-et-un et vingt-cinq ans, le futur auteur de *Tristan* qui n'avait écrit jusque là que peu de choses, et d'un intérêt relativement discutable, se voit offrir pas moins de deux postes de directeur musical qu'il accepte successivement. Ils impliquent la direction d'une troupe de chanteurs et d'un orchestre ainsi que la composition d'œuvres (musiques de scène et opéras) dont le succès ou l'insuccès doivent avoir des conséquences décisives pour l'avenir du théâtre dont il a la charge.

Qui confierait la direction artistique d'un théâtre à un compositeur de vingt-cinq ans, même bardé de diplômes, aujourd'hui ? Quel responsable politique commettrait l'imprudence de faire reposer l'avenir de son théâtre sur le succès hypothétique de l'opéra d'un jeune compositeur, de sa capacité à diriger un orchestre et des chanteurs dans ses propres œuvres ou celles de ses prédécesseurs ?

On aura beau répondre avec raison, même si cela équivaut à faire dévier de notre sujet, qu'une telle polyvalence est aujourd'hui une exception dans une époque où l'on ne se satisfait plus d'à peu près, et que cela est heureux. Mais force

19. Cité dans Alex Ross, *op. cit.*

est de constater que les temps n'ont pas changé en faveur du compositeur. Sans doute faute de lui faire confiance...

Perspectives

C'est en écrivant une musique dont personne ne voulait que le compositeur s'est aliéné la société musicale au xx^e siècle. C'est en écrivant une musique qui correspond à ce dont la société musicale a vraiment besoin qu'il retrouvera sa place au xxi^e siècle...

Mais qui peut définir ce dont la société musicale, dans sa diversité géographique et culturelle a vraiment besoin ? Ce n'est pourtant pas si difficile. Et même si cela paraît pour le moins présomptueux, surtout de la part d'un compositeur, je m'y risque tout de même.

Dans *Notes étrangères*, je propose quelques pistes. J'y parle de l'intemporalité de l'œuvre d'art de *valeur* et du plaisir que donne une œuvre d'art de *qualité*. Bien sûr le plaisir suscité par la continuité du dialogue que l'œuvre de qualité engage avec les interprètes et le public, ne suffit pas, du moins lorsqu'on parle de postérité. C'est même cette dernière qui nous autorise aujourd'hui à creuser la différence entre les mots qualité et valeur jusqu'à en faire deux substantifs presque opposés.

On ne peut pas, en effet, apprendre à créer une œuvre de valeur, car la valeur ne se reconnaît que dans une durée dépassant celle impartie à la vie d'un être humain. Mais on peut transmettre à un apprenti compositeur les critères de ce qui deviendra peut-être, une œuvre de qualité.

Les plus grands compositeurs du passé, même les plus innovants, ont cherché, avant d'être originaux, à communiquer à la fois la profondeur du propos musical et la sensation de plaisir ; et pas uniquement le Debussy de « *la musique* » qui « *cherche humblement à faire plaisir* ». Pour cela il ne faut pas seulement des dons naturels et beaucoup de travail, il faut une éthique et une humilité. La première se transmet d'un bon professeur à un

élève attentif, la seconde s'acquiert avec le temps que l'on prend pour questionner ses propres certitudes.

C'est l'œuvre de qualité qu'on se plaît à jouer à une époque donnée, comme pur témoignage de cette époque, et il faut pour l'écrire plus d'application que d'orgueil. C'est le temps qui fera le tri entre les œuvres de qualité, celles qu'on a plaisir à jouer mais qui ne bouleversent rien, et les œuvres de valeur, celles qui sont restées parce que les approches interprétatives qu'elles suggèrent et les implications expressives et émotionnelles qu'elles suscitent chez l'interprète comme chez l'auditeur semblent inépuisables. C'est donc le temps qui fait le tri entre Salieri et Mozart, entre Michael Haydn et Joseph Haydn, entre Reinecke et Schumann... Entre les délicieux témoignages d'un temps révolu et les prestigieux monuments d'un temps insurpassable.

*

On objectera à cela qu'accéder radicalement à la *valeur* est précisément ce que les modernistes ont tenté. Hélas, et cela est un paradoxe qu'il serait temps d'intégrer, ils n'ont fait que *renverser* la situation. Le contraire d'une erreur n'est pas un progrès. « *En mathématiques, le contraire d'une erreur est encore une erreur* » disait Henri Poincaré. Il semblerait que cela soit vrai aussi dans d'autres domaines... L'académisme du XIX^e siècle voulait charmer et édifier sur des bases idéalistes. Lorsque la qualité de l'inspiration n'était pas à la hauteur du but exprimé cela donnait des œuvres souvent bien faites mais toujours fades qui peuvent à juste titre susciter la curiosité des historiens et l'ennui poli de la majorité des mélomanes. Ennui, condescendance peut-être, mais pas dégoût, répulsion ou indifférence ensommeillée.

Renverser ces valeurs esthétiques en proposant de faire partager le sentiment de l'absurde, de la fragmentation de la conscience, de l'aliénation, de l'anxiété existentielle qui serait, paraît-il, l'apanage de la société moderne post-freudienne, aboutit à une musique qui donne l'illusion du progrès mais qui n'en est que la parodie.

Si progresser c'est aller vers le mieux, c'est donc ajouter au meilleur du passé le meilleur de soi-même, dans une perspective non pas rassurante ou démagogique mais edificatrice, au sens précis de la construction d'un langage musical authentiquement nouveau et vivant. Et, au sens large, de la construction d'un vécu proprement humain qui, depuis Beethoven et chez les plus grands compositeurs après lui, n'a jamais cessé de dialoguer avec les aspirations les plus essentielles à la beauté artistique.

Un simple renversement esthétique de ce que la musique nous a donné jusqu'à maintenant ne saurait suffire.

*

« [...] il me faut de la beauté, de l'éclat et de la lumière. Le monde me doit ce qu'il me faut ! [...] est ce vraiment trop demander si je pense que le peu de luxe auquel j'ai droit devrait venir à moi ? Moi qui réserve au monde et à des milliers de gens de telles jouissances ! »²⁰.

Aujourd'hui aussi les compositeurs réclament la sécurité matérielle. En échange de quoi ? D'œuvres semblables à *La petite fille aux allumettes* d'Helmut Lachenmann ? *Européras* de John Cage ? Formidables jouissances en effet ! Mais plutôt dignes de Sacher-Masoch et Krafft-Ebing que de l'auteur du *Ring* qui déclarait en 1849 : « *Je détruirai l'ordre établi, qui sépare le plaisir du travail, qui fait du travail un fardeau et du plaisir un vice* ». Si le plaisir n'était plus considéré comme un vice il y aurait moins de Lachenmanniens qui s'enorgueilliraient d'être ce qu'ils sont. Et si le travail n'était plus considéré comme un fardeau, au moins par les artistes, les canulars néo-dadaïstes des Cagiens auraient depuis longtemps cessé de se faire passer pour de l'art musical.

Il n'y a que les plasticiens, aujourd'hui, qui peuvent se permettre de rouler sur l'or en crachant sur la société. La musique, elle, n'est pas un objet qui s'achète, se possède et se revend. Sans nouveaux plasticiens le marché de l'art serait en panne. Sans compositeurs nouveaux les interprètes auraient encore des

20. Richard Wagner à Elisa Wille en 1864.

siècles de pratique musicale devant eux. Les partitions n'ayant aucune réalité commerciale du fait que presque personne n'est capable de les lire, le compositeur contemporain doit se résigner à l'immatérialité du produit de son talent et, par conséquent, avoir l'humilité de consentir à faire partie d'un ensemble de compositeurs qui le précèdent de plusieurs siècles, et le courage, sinon l'inconscience, de rivaliser avec eux en permanence. Ou bien disparaître progressivement dans l'indifférence générale.

*

Le compositeur d'aujourd'hui n'a qu'un seul défaut. Il veut écrire pour l'homme de demain (en espérant, l'espoir fait vivre, qu'il aura suffisamment changé d'ici là pour aimer sa musique) tout en jouissant de la même sécurité et de la même reconnaissance qu'un compositeur apprécié de l'homme d'aujourd'hui. Quelle contradiction ! En voulant écrire pour la postérité il est en passe de ne produire que les fruits d'un pur témoignage de son époque, de n'être que le fournisseur involontaire d'un futur musée du bibelot moderniste, alors que l'histoire de la musique nous montre que les humbles serviteurs de leur temps ont parfois été des prophètes dont la voix semble audible à jamais. Les génies, autant que les autres créateurs, n'ont jamais cherché qu'à se rendre intelligibles à leurs contemporains, car cela seul était en leur contrôle et ils le savaient bien. Se baser sur de notables exceptions (Michel-Ange et le Tombeau de Jules II, les impressionnistes, le scandale du *Sacre du Printemps*, etc.) pour réfuter cela est précisément ce qui a aidé à cimenter le socle idéologique sur lequel repose l'orthodoxie moderniste. Là encore, je ne fais que constater les lézardes sur le piédestal qui supporte de plus en plus mal un fardeau moribond.

*

La postérité est un miracle. Une règle fondamentale de la vie veut que tout disparaisse pour laisser place au nouveau. La conservation de vestiges du passé est une exception... culturelle. Une exception qui fait la gloire d'une civilisation, certes, mais une exception tout de même.

C'est ce paradoxe, qui n'est pas encore devenu un équilibre, hélas, entre la conservation du meilleur de ce qui nous a précédés et la place faite à la nouveauté qui fonde la société culturelle moderne. Cette société-là ne s'est inventée qu'au milieu du XIX^e siècle. Elle n'en est donc qu'à ses débuts et l'épisode que je viens de relater en filigrane de cet article ne pourrait bien n'être qu'une de ses crises d'adolescence. Cela vaudrait mieux pour tout le monde.

*

Heureusement, tous les compositeurs d'aujourd'hui ne sont pas des prophètes à la petite semaine et tous les journalistes musicaux ne jouent pas, loin de là, le rôle de porte-parole de l'esthétique dominante. Mon pessimisme est tempéré par l'émergence de créateurs exigeants qui ont compris que le lien avec la majorité des interprètes (tous nourris des chefs-d'œuvre du passé) était fondamental et qu'ils se devaient de le soigner en écrivant non seulement des partitions qui prouvaient leur connaissance amoureuse des instruments mais aussi, et surtout, que derrière chaque instrument se trouve un être humain et que, partant, c'est moins pour une flûte, un piano ou un violon qu'on écrit de la musique, que pour un flûtiste, un pianiste ou un violoniste. Leur lien avec le public ? Ce n'est pas qu'ils le surestiment ou, au contraire, fassent mine de ne pas s'en soucier, mais, au fond, est-ce que cela n'est pas déjà joué lorsque le rapport avec l'interprète est vraiment établi ? Lorsque la conviction de ce dernier, et son talent bien sûr, vont aller chercher l'adhésion du public pour trouver (ou pas, mais c'est le risque du métier) la confirmation que l'œuvre qu'ils ont choisie d'interpréter apporte quelque chose d'essentiel.

*

J'entends de plus en plus d'œuvres musicales nouvelles qui apportent cet essentiel dont l'être humain a besoin pour son accomplissement spirituel²¹. Cet essentiel, il l'a déjà trouvé

21. Indépendamment de la connotation religieuse qu'implique ce mot, évidemment.

dans les plus belles œuvres du passé et ce qu'il attend ce sont des œuvres nouvelles qui lui semblent être à la mesure de ce qu'il connaît déjà. Non pas en *répétant* ce que Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert ont déjà dit, parce que, de cela, il n'en a pas besoin. Ce qu'il attend ce sont des œuvres qui, prenant le ton et la forme d'une œuvre d'aujourd'hui, lui adressent un message dont la densité, l'expressivité, la musicalité lui semblent comparables à celles de Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert ; ce n'est évidemment pas la même chose. Ce qu'il attend ce sont des œuvres qui apportent du nouveau sans que ce nouveau soit déconnecté d'avec le plus fort, le plus beau de ce qui a formé ce qu'on nomme la tradition.

Savoir que ces œuvres existent aujourd'hui, qu'elles sont produites par des compositeurs (hélas, à quelques notables exceptions près, tous passés à travers les mailles du filet des institutions spécialisées de la création musicale) qui ont soixante, cinquante ou quarante ans, et qu'elles rencontrent la ferveur d'interprètes qui se sentent inspirés par elles, me réjouit à un point tel que j'ai envie de raturer sauvagement ce que j'ai écrit plus haut sur le climat délétère que je perçois dans l'atmosphère artistique d'aujourd'hui.

Une liste serait forcément incomplète, et je ne vois pas, d'ailleurs, quelle autorité légitime me permettrait d'en établir une. Qu'on sache seulement que lorsque je pense à ces compositeurs, mes yeux se tournent, hormis la France, toujours riche en surprises, vers le Septentrion et vers l'Ouest. Il me semble en effet que les pays nordiques, les USA et surtout la Grande-Bretagne auront un rôle à jouer, au début du XXI^e siècle, peut-être comparable à la France, l'Empire des Habsbourg et la Russie au début du XX^e siècle pour l'émergence d'une beauté musicale déterminante et nouvelle. Mais je ne suis ni historien ni prophète...

*

« Je me suis toujours senti concerné tout au long de ma carrière par la symphonie et le quatuor à cordes. La première est une forme qui s'adresse à la sphère publique, la seconde à la sphère intime,

mais elles partagent toutes deux le même archétype classique, qui est tellement bien assimilé que presque tous ceux qui écoutent de la musique auront quelque notion de ce que doit être une symphonie ou un quatuor à cordes. Selon la remarque judicieuse de Hans Keller, le genre d'expérience musicale le plus passionnant provient de "la façon la plus riche de sens de contredire les attentes de l'auditeur" [*The meaningful contradiction of expectation*]. Cela implique que l'auditeur aura une idée de ce à quoi il devra s'attendre et donc qu'il sera agréablement surpris des écarts ou des contradictions qu'un compositeur inventif lui proposera. *Si, d'un autre côté, le compositeur tente d'être absolument nouveau, alors aucune surprise n'est possible* [c'est moi qui souligne]. Pour un compositeur aujourd'hui, écrire un mouvement en forme sonate est quelque peu intimidant car cela le met en compétition avec les succès les plus exemplaires de ce genre dans le passé. Mais même si cela lui donne accès à un monde où la contradiction des attentes de l'auditeur est pratiquée depuis déjà deux siècles et demi et malgré le fait que beaucoup de ces "surprises" ont été sur-exploitées et sont devenues elles-mêmes des clichés, il n'est pas impossible de les renouveler de l'intérieur ; et il y a encore beaucoup de possibilités qui sont autant de jeux passionnants. »²².

Si je cite, après l'avoir traduit, ce passage de mon très estimé collègue britannique David Matthews (né en 1943 et auteur à ce jour de douze quatuors à cordes et de sept symphonies) c'est parce qu'il y a des raisons d'espérer que la création musicale continue à s'adresser aux auditeurs les plus exigeants de « musique classique » d'aujourd'hui et de demain. Cet espoir se base, de mon point de vue, sur la volonté de certains des plus éminents compositeurs d'aujourd'hui de ne pas succomber à la tentation d'un quelconque snobisme, ou, ce qui revient au même, de ne pas pratiquer ce chantage subtil qui consiste, en s'exprimant exclusivement à travers les idiomes les plus récents du vocabulaire musical, à insinuer qu'une incompréhension de la part d'un auditeur éventuel équivaut forcément à sa « disqualification culturelle ».

22. David Matthews, « Renewing the Past, some personal thoughts » in Peter Davison (ed.), *Reviving the Muse: Essays on Music After Modernism*, Claridge Press, 2001.

Cette attitude conjugée d'exigence et d'absence de pseudo-élitisme, me semble incarner les tenants et les aboutissants d'une création musicale dont l'intégrité pourrait servir de base aux expériences les plus véritablement novatrices de l'expression musicale du XXI^e siècle, dans la mesure où ces innovations partiraient du contenu expressif de l'œuvre musicale pour en modifier éventuellement le langage, plutôt que, comme au XX^e siècle, de l'ambition de créer un langage nouveau par la négation, ou l'oubli (forcément feint), du passé.

*

« Je veux que ma musique soit utile aux hommes, qu'elle leur plaise, qu'elle renforce leur vie (comme le dit Berenson). Je n'écris pas pour la postérité. De toutes les façons le résultat est toujours incertain ».

Ce sont les mots d'un des plus grands compositeurs du XX^e siècle, Benjamin Britten, dans son discours de 1964 au Festival d'Aspen. Récipiendaire d'un prix très important pour l'ensemble de son œuvre, le compositeur de *Peter Grimes* faisait référence à cette phrase de Bernard Berenson (1865-1959) : « L'Art *en tant qu'Art*, et non pas l'Art *pour* l'Art, doit renforcer notre vie. »

Et enfin n'oublions jamais ce que Baudelaire, chantre de la modernité, écrivit à Wagner le 17 février 1859 : « *Je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'ai jamais éprouvée... D'abord il me semblait que je connaissais cette musique, il me semblait que cette musique était la mienne. Vous m'avez rappelé à moi-même.* »