

# Le néo, l'impasse et le moderne

JÉRÔME DUCROS

---

*Le texte que l'on va lire est une réponse à l'article de Dominique Jameux et Jean-Pierre Derrien publié dans le n° 127 de Commentaire. Son auteur, Jérôme Ducros, né en 1974, est un pianiste reconnu que l'on ne présente plus. Il est également compositeur. Après son Premier Prix de piano obtenu à l'unanimité avec les félicitations du jury au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1993, il participe l'année suivante au premier concours international de piano Umberto Micheli organisé par Maurizio Pollini. Le président du jury en était Luciano Berio. Jérôme Ducros y obtient le Deuxième Prix, ainsi que le Prix spécial pour la meilleure interprétation de l'œuvre imposée : Incises, de Pierre Boulez. Ce succès lui ouvre les portes des cénaclés de ce type de musique contemporaine peut-être encore considérée à l'époque comme d'avant-garde par certains, et que la sclérose qui l'atteint a transformée peu à peu en une paléo-avant-garde. C'est cette espèce protégée en voie de disparition que semblent encore défendre Dominique Jameux et Jean-Pierre Derrien. Jérôme Ducros l'a très bien connue pour avoir fréquenté les compositeurs qui en étaient les représentants les plus en vue et créé certaines de leurs œuvres : outre Berio et Boulez, Gilbert Amy, André Boucourechliev, Elliott Carter, Franco Donatoni... En dehors de la réflexion passionnante que nous livre Jérôme Ducros sur la notion de modernité en art, il est donc particulièrement intéressant d'avoir le point de vue actuel d'un jeune professionnel sur cette École un peu dépassée – point de vue, on le verra, bien différent du regard aimable et peut-être nostalgique que portent sur elle Jameux et Derrien.*

KAROL BEFFA

---

**D**ANS leur article « Quelques réflexions sur la musique contemporaine », Jean-Pierre Derrien et Dominique Jameux balaient d'un revers de main tout un pan de la création musicale d'aujourd'hui. Selon eux les « néo », « partisans d'un retour à la tonalité », n'ont pas leur place dans une

« réflexion » sur la « musique contemporaine savante ». Je ne saurais leur reprocher de ne pas apprécier un courant artistique, et la nature même du recensement qu'ils proposent, ils s'en expliquent d'ailleurs très bien, implique un grand nombre d'oubliés. En revanche, il semble moins défendable qu'au-

cune forme d'argumentation ne vienne étayer une mise au ban aussi radicale, et aussi grave en ce qu'elle concerne un nombre toujours croissant de compositeurs. Trois mots, qui se veulent lapidaires, semblent suffire : *promis aux impasses*.

Défenseur d'un jour de cette cause pour eux perdue, j'ai d'abord envie, au nom de tous les « néo », de les remercier pour cet égarement : on sait, dans l'histoire de la musique, que cette accusation particulière, sous une forme ou sous une autre, a tenté de discréditer : Bach (Scheibe), Beethoven (Fétis), Stravinsky (Adorno), ou bien sûr Schönberg, qui a même consacré un texte à cette question précise (1). À l'aune de ces observations, et métaphore pour métaphore, reconnaissons que l'histoire de l'art s'est jouée au moins autant, sinon davantage, dans les impasses que sur les autoroutes. Dès lors, il pourrait suffire à ceux qui sont visés d'accrocher cet affront à leur boutonnière, et de poursuivre, forts de cette reconnaissance tardive et inattendue, leur bonhomme de chemin.

Pendant, je souhaiterais augmenter cette réflexion de mon propre témoignage et, à défaut d'apporter des réponses satisfaisantes, poser au moins quelques questions brûlantes, occultées dans l'article en question, alors qu'elles me semblent au cœur de son sujet : pourquoi ces « néo » ? qu'est-ce que la modernité aujourd'hui ? Et aussi une question plus difficile, celle-ci abordée mais laissée sans réponse : peut-on définir, donc circonscrire, la musique contemporaine ? Si oui, a-t-on le droit de s'y opposer ? Le devoir de s'y conformer ? Si non, quelles peuvent être les conséquences d'un mouvement artistique qui aurait vocation à être éternel ? – je rappelle que définir, étymologiquement, c'est *mettre fin à, achever*. La décréter indéfinissable, c'est la supposer immortelle.

## La musique racontée aux enfants

Qu'il me soit permis de commencer par une évocation de mon expérience d'étudiant au Conservatoire. À cette époque, embarrassé par mon incapacité à aimer réellement la musique contemporaine, je battais ma coulpe.

Je me sentais étranger à ce monde et à sa phraséologie (une pièce était toujours « intéressante », ce qui me semblait le comble de l'appréciation désincarnée. Aurait-on eu l'idée de juger Bach, Mozart ou Beethoven « intéressants » ? Dit-on de la personne qu'on aime qu'elle est « intéressante » ?). L'enseignement académique nous priait d'admettre qu'un rejet de Stockhausen en 1990 équivalait à un rejet de Beethoven en 1820. L'indigence de cet argument ne l'empêchait pas de faire mouche : j'ai fini par considérer que mon désamour pour cette musique était le fait de *mon* incompetence, d'une propension suspecte à la nostalgie, d'un passéisme coupable et incurable avec lequel il me faudrait vivre. Il ne me restait qu'à obéir, à me rendre à ces cours d'analyse où on torturait Mozart pour qu'il avoue qu'il est moderne, à faire mienne cette histoire de la musique revisitée de telle sorte que la biographie des génies du passé puisse coller aux prescriptions intellectuelles et artistiques du présent.

C'était d'ailleurs plutôt bien ficelé, autour d'une idée directrice séduisante, presque flatteuse : l'histoire de la musique était celle d'un long cheminement qui, de toute éternité, nous avait rapprochés de la musique atonale contemporaine. Étaient des génies ceux qui, audacieusement, au mépris du public de leur époque, avaient parsemé leurs œuvres d'allusions visionnaires à ce que serait la musique à l'arrivée. Ces figures étaient *en avance sur leur temps*, puisqu'elles annonçaient le nôtre ; elles étaient inaudibles à leur époque, puisqu'elles étaient en avance. Les parangons de ce processus étaient les modernes de la génération 1862-1882 (Schönberg, Stravinsky, Debussy, Bartók) ; Beethoven n'était pas mal non plus, mais il convenait de ne retenir de lui que certaines œuvres (2). Son hymne à la modernité (« ils comprendront bien un jour ») lui était plus profitable que son Hymne à la Joie. Haydn était plus intéressant que Mozart, quoique ce dernier ait fait de beaux efforts (le quatuor des *Dissonances* et surtout cette phrase du Commandeur qui préfigure la série dodécaphonique (3)) ; Brahms n'existait pas vraiment (trop hédoniste pour être moderne) ; Schumann et Wagner s'assuraient

(1) « Une impasse » [1926], in *Le Style et l'Idée*, Buchet-Chastel, 2002, p. 78. Il s'y montre résolu à défendre son « impasse ».

(2) Les derniers quatuors, par-dessus tout.

(3) *Sic*. C'est ce qu'on nous apprend. *Don Giovanni*, acte II, scène 19 : *Chi si pasce di cibo celeste*.

les félicitations du jury ; moins modernes, Schubert ou Chopin obtenaient parfois tout de même un *accessit*, le premier pour avoir été méprisé par le vieux Goethe, le second pour avoir été admiré par le jeune Schumann. De cette course inventée à la complexité, il résultait que la réussite d'une œuvre était à tout jamais déparée de la possibilité d'être intransitive. Une œuvre n'était pas *géniale*, elle était *géniale pour son temps*.

Pour appuyer cette thèse, on est allé, par exemple, jusqu'à chercher des occurrences de l'*accord de Tristan* chez des compositeurs antérieurs à Wagner. Sans surprise, l'accord a été trouvé un peu partout : c'est un accord de quatre sons tout à fait classique si on l'isole. L'impression étrange qu'il provoque chez Wagner tient à ce qui précède et à ce qui suit, pas du tout à l'accord lui-même. Pour les non-musiciens : cela revient à chercher des emplois de « *cogito* » dans la littérature d'avant Descartes, ou de « *longtemps* » dans celle d'avant Proust, pour montrer qu'on allait vers eux ! Il fallait bien ça pour justifier les théories évolutionnistes que le xx<sup>e</sup> siècle nous avait savamment inculquées, et pour légitimer les combats du plus haut intérêt qui en ont découlé (Delaunay, Malevitch et Kandinsky se disputant la paternité de l'abstraction<sup>(4)</sup>), ou plus récemment le procès pour plagiat de l'éditeur de Cage contre un musicien qui avait, à son tour, écrit un « *silence* »).

Car c'est bien pour ôter tout risque de rejet de la modernité « *moderne* »<sup>(5)</sup> qu'on a recréé une histoire de l'art en général, et de la musique en particulier, qui fait de chaque époque révolue une réplique de la nôtre. Pour faire accepter comme œuvres d'art un *Klavierstück* de Stockhausen ou un quelconque monochrome, la seule solution a consisté à dire que Beethoven ou Delacroix *faisaient le même effet à leur époque*. « *Ceux qui vomissent mon œuvre sont les petits-enfants de ceux qui crachaient sur Renoir.* » Buren nous a prévenus : critiquer ses rayures, poser la question de leur pertinence artistique, c'est récuser l'Art dans son ensemble. Les remises en cause plus radicales, elles, conduisaient droit leurs auteurs à l'accusation

de fascisme ou de révisionnisme<sup>(6)</sup>. Face à un tel amas de mauvaise foi, il devient urgent de rétablir certains faits.

## Esquisse d'une contre-histoire

Tout d'abord, soyons bien clair : Bach, Mozart, Beethoven ou Wagner n'ont jamais sonné comme sonne aujourd'hui la musique contemporaine. Je dis bien *jamais*.

Pour quelques œuvres difficiles d'accès, et qui le seraient tout autant aujourd'hui si les moyens de reproduction phonographique ne nous permettaient pas d'écouter à vingt reprises une œuvre qui nous résiste, l'immense majorité de la musique était accessible (pardon pour le gros mot, je n'en trouve pas d'autre).

On chantait Bach à Saint-Thomas, les violonneux de Prague jouaient *Les Noces de Figaro* dans les cafés, les gens en sifflaient les airs dans la rue (pour Schönberg, un siècle après on attend toujours), Wagner entendait sa musique dans un café de Venise. Beethoven, exaspéré par les fautes de gravure des éditions de ses œuvres, suppliait M. Breitkopf, l'éditeur, de se livrer dans son atelier à des séances de lecture musicale, afin de repérer les fautes à l'oreille, ou confiait cette tâche à des amateurs éclairés. Quel compositeur contemporain pourrait donner ses partitions à corriger à quelqu'un d'autre qu'à lui-même ? Aucun. Les constructions rétrospectives les plus irréfutables s'écroulent à la moindre évocation d'une scène de la vie quotidienne. Mais alors *quid* de ces génies promis à la postérité qui, modernes avant tout, se moquaient des susceptibilités auditives de leur public ? Petit tour d'horizon.

D'un compositeur : « *Les passions, violentes ou non, ne doivent jamais s'exprimer jusqu'à faire naître le dégoût, et [...] la musique, même dans la situation la plus épouvantable, ne doit jamais offenser l'oreille mais toujours procurer du plaisir, donc la musique doit rester musique.* » Bigre ! Un antimoderne. Pire : l'année d'après, il fustige ces auteurs « *qui écrivent des choses tellement incompré-*

(4) On soupçonne même Kandinsky d'avoir antidaté une toile pour parvenir à ses fins.

(5) Je m'expliquerai plus loin sur la nécessité de cette redondance.

(6) On se souvient que Benoît Duteurtre, pour ne citer que lui, a été comparé à Robert Faurisson dans *Le Monde* du 14 avril 1995, suite à la publication de son *Requiem pour une avant-garde*. Dominique Jameux, cinq ans avant, lui avait consacré un article dans *Libération* : « *Bien dégagé sur les oreilles* ». Je vous laisse imaginer à quoi cette coupe de cheveux faisait allusion.

hensibles que personne de sensé ne peut les comprendre » ! Critiques, à vos plumes ! Qui est ce rabat-joie académique et frileux ? Wolfgang Amadeus Mozart (7).

D'un autre : « La musique de Spohr est trop remplie de dissonances et sa mélodie est trop chromatique. » Un grand classique du refus du nouveau, nous sommes au XIX<sup>e</sup>, de qui peut-il s'agir ?... de Beethoven (8). Et en 1825, ce qui n'arrange rien : il est en train d'écrire ses fameux derniers quatuors.

Quelques critiques, à présent. En 1738, quel compositeur est montré du doigt par Scheibe car il se refuse au « goût à la nouvelle mode » ? par un autre qui entend dans sa musique « des usages d'il y a 20 ou 25 ans » (9) ? Un indice : il avait été chaleureusement félicité en 1720 par un compositeur de 97 ans (!) qui, l'ayant entendu, lui avait dit : « je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous (10) ». Quel est ce « néo » raillé par les modernes et félicité par les plus vieux des conservateurs ? Jean-Sébastien Bach.

De qui, ce quatuor à cordes tellement « apprécié du public » que « chaque entrée du beau chant en *fa* mineur a été interrompue par des applaudissements et des bravos » ? De Beethoven (11). Le même quatuor, cent cinquante ans plus tard, a tout de même une autre allure : « structures rythmiques, timbres, attaques, enchevêtrant leurs réseaux », tels des « formants d'un complexe sonore, composantes du timbre en évolution (12) ».

Mais alors, cette incompréhension, ces bizarreries inacceptées, c'était donc une invention ? Pas du tout, jugez-en : dans quelle

œuvre (1858) est-on choqué par « la modulation trop fréquente [...], inquiète, agitée » qui interdit le « sentiment de piété » qu'on attend d'elle ? *L'Ave Maria* de Panofka. Mieux (Londres, 1840) : « En guise de *coda*, une telle *cacophonie* de sons et d'accords, qu'il semblait que [le compositeur] eût voulu faire la satire d'un des défauts les plus communs à l'école moderne. » Cacophonie ! Quelle symphonie géniale peut bien mettre la critique et le public dans cet état ? La Troisième... de Louis Spohr. Pour finir, un scandale à l'opéra (1828) : « La musique était écrite d'une manière si dure et si bizarre [...] que la chanteuse pleurait de dépit d'être obligée de la chanter. » Le public crie, fait interrompre la représentation, et à la troisième l'opéra est retiré de l'affiche. Enfin, nous le tenons !!! L'incompris, le grand-père de Buren ! Un contemporain avant l'heure ! Son nom ? Gambale. Il est à ce point oublié qu'il n'a pas même aujourd'hui son entrée dans le Grove, dictionnaire de la musique en 29 volumes. Au même moment à Vienne, Schubert enthousiasmait son public avec deux trios qui, aujourd'hui, font partie des œuvres les plus jouées dans le monde (13).

Je m'arrête là. La liste n'est évidemment pas exhaustive. Les exemples abondent d'œuvres géniales immédiatement approuvées et d'œuvres mineures vilipendées pour leur bizarrerie. Les haut-le-cœur ne sont pas plus prometteurs que les extases. D'où je pourrais, en ajoutant çà et là les « bonnes » citations, dresser une contre-histoire de la musique aussi convaincante que celle que l'on m'a inculquée, et qui dirait exactement le contraire.

Mais ce serait tout aussi malhonnête. La vérité est quelque part entre les deux, plus complexe, moins saisissable. Oui, les conflits éternels entre l'obéissance de l'artisan et la désobéissance de l'artiste ont créé une histoire de la musique riche en changements incessants, sans lesquels la notion même d'*histoire* ne serait pas pertinente. Non, ces changements ne sont pas univoques, n'ont pas toujours eu pour dessein, même caché, de nous mener à la musique atonale contemporaine.

Au contraire, ils ont souvent tendu à une simplification du discours, à une recherche d'ac-

(7) Lettres du 26 septembre 1781 et du 28 décembre 1782.

(8) Beethoven, *Letters, Journals and Conversations*, Thames & Hudson, 1951, p. 236. Sur l'évitement de la dissonance chez Beethoven, cf. par exemple Martin Kaltenecker, *La Rumeur des batailles*, Fayard, 2000, p. 118 : « La mélodie de Beethoven [...] est donc le fruit d'une éradication des dissonances et du chromatisme inhérent à ce que l'on commençait à appeler à l'époque "le goût dégénéré de Mannheim" plein d'un chromatisme encore essentiel aux mélodies de Mozart. »

(9) À l'époque, et en musique, c'est une éternité. Cf. *La polémique esthétique*, in Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, Hachette 1982, p. 164-188.

(10) Cf. « Le Nécrologe de 1754 », in Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, op. cit., p. 343. L'éloge est de Reincken.

(11) Dans ces temps reculés, il était de bon ton d'applaudir non seulement entre les mouvements, mais au milieu même des mouvements, pour marquer l'enthousiasme. Notons au passage que l'époque où on s'est attelé à considérer que Beethoven *n'était pas fait pour plaire* coïncide à peu près avec celle où on a frustré l'auditeur de tout comportement qui pouvait laisser penser le contraire.

(12) André Boucourechliev, *Beethoven*, Seuil, 1963, p. 46-47. Il s'agit dans les deux cas du mouvement lent du quatuor op. 59 n° 1. Si le public de l'époque avait su, il se serait mieux tenu.

(13) Les critiques sont extraites de *La Revue musicale* (1828) et de *La Gazette musicale de Paris* (1840 et 1858).

croissement de l'efficacité affective, à un raccourcissement, si j'ose dire, du temps d'incubation entre l'écoute – la maladie – et la larme – le symptôme. Entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (polyphonies complexes et arides) et les opéras de Monteverdi (style « nouveau », comme il le défend, mélodie accompagnée par une basse continue), cette évolution « inverse » est criante (14). Plus tard, Bach se voit reprocher par les partisans du « nouveau style » d'écrire des morceaux « à l'ancienne », à savoir trop « chromatiques et dissonants », pas assez « naturels ». Le passage au romantisme (*plus simple, toujours plus simple !* écrit Beethoven en marge de son *Appassionata*) est un *décodage* évident, il marque l'abandon d'une forme d'aristocratie musicale qu'accompagnait une retenue de bon aloi, une manière de second degré du sentiment. Les romantiques cherchent à toucher directement au cœur, et partant à s'adresser à un public élargi. « Le romantisme, dit Stendhal pour le défendre, c'est l'art de donner aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible (15). » Le *plaisir des peuples* : on est loin de la conception communément admise de la rupture. Sept ans après ce texte, la bataille d'*Hernani*, en 1830, ne doit pas nous tromper sur les arguments de ses protagonistes : ce que l'on reproche à Hugo, c'est de mettre dans la bouche de ses personnages des mots de tous les jours, alors que la tragédie classique se doit de rehausser l'expression, de dresser entre l'auteur et l'auditeur un mur de conventions. Pour Hugo, les acteurs doivent parler simplement. Ceux qui « comprendront bien un jour » sont plutôt sommés de comprendre tout de suite, et c'est ça qui fait scandale. C'est au fond des mêmes critiques que Manet fait les frais en 1865 quand son impudique *Olympia* est reçue pour ce qu'elle est, à savoir une prostituée, alors que le nu était normalement paré d'intentions plus nobles, que de tout temps la bienséance l'avait drapé de l'alibi mythologique. Encore une fois, on n'est pas outré de *ne pas comprendre*, mais plutôt d'avoir *trop bien compris*.

(14) Invitée dans ce débat, la dissonance comme acte fondateur de la musique tonale ne doit pas être mal interprétée : elle est nécessaire à l'expression du sens, et son emploi indispensable à la mélodie accompagnée, au nouveau *stile rappresentativo*. Aux deux extrêmes de l'aventure tonale, les musiques non dissonantes et non consonantes offrent parfois des similitudes troublantes.

(15) Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Kimé, p. 38.

La dernière grande révolution musicale, celle du début du XX<sup>e</sup> siècle, au contraire des précédentes, peut en effet être interprétée comme une complexification du discours. Mais, outre que c'est un cas extrêmement isolé dont on ne voit pas au nom de quoi il devrait faire école, il s'avère qu'un grand nombre de contre-exemples peuvent également démentir cette affirmation. S'il n'en faut qu'un, disons que *Le Sacre du Printemps* est beaucoup plus facile d'écoute, pour quelqu'un qui n'a pas de connaissances musicales, qu'une symphonie de Brahms ou un opéra de Wagner (16).

### Moderne contre moderne

Qu'il soit une cause ou une conséquence de la lecture tendancieuse de l'histoire de l'art dont je viens d'esquisser une déconstruction, le malentendu qui sous-tend, depuis maintenant un siècle, la notion de *modernité*, est au cœur du problème qui nous occupe. En confondant le scandale et la raison du scandale, le ras-le-bol et la conséquence du ras-le-bol, l'homme contemporain a créé de toutes pièces une modernité dont les deux grands paramètres, l'*attitude* et l'*esthétique*, seraient indissociables. Partant, il a figé le temps quelque part au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'*attitude* moderne (en gros, l'insoumission) est un invariant de l'histoire de l'art, compagne de toutes les révolutions, moteur de tous les changements. L'*esthétique* moderne, en revanche, n'est que l'esthétique d'une époque : en l'occurrence aujourd'hui celle du XX<sup>e</sup> siècle (17). Afin de la doter d'une contenance, on l'étend plus généralement, nous l'avons vu, à toute apparition, même controuée, d'un ou plusieurs de ses idiomes dans des œuvres d'esthétique antérieure (18). C'est ainsi qu'on a paradoxalement pétrifié le paramètre par essence malléable de la modernité, l'*esthétique*, pendant que les velléités d'*attitude* moderne, qui seules auraient pu la remettre en cause, étaient tuées dans l'œuf. C'est pour-

(16) Essayez avec de jeunes lycéens, c'est flagrant.

(17) Pour la musique, elle présuppose entre autres l'*atonalisme*, selon une décision multilatérale vieille d'une centaine d'années.

(18) Sans préjudice, et c'est très important, de l'*attitude* du compositeur en question. Par exemple : ce qu'il est convenu de trouver moderne chez Bach aujourd'hui (ses œuvres les plus complexes, les plus chromatiques), c'est ce qui était de loin le plus passéiste à son époque.

quoi, depuis si longtemps, on a la sensation que le disque est rayé.

Aux grandes heures de la modernité (Stravinsky, Picasso...), *attitude* et *esthétique* allaient de pair dans des œuvres souvent saisissantes. Désormais, soit je choisis l'*esthétique* moderne (et mon attitude sera alors typiquement anti-moderne, puisque je souscrirai aux canons que mes professeurs ou mes prédécesseurs m'auront imposés), soit je choisis l'*attitude* moderne (qui entraînera de ma part un rejet de l'esthétique imposée, donc de la modernité, dont il sortira une œuvre littéralement antimoderne). Si l'on admet que la vraie modernité se doit de conjuguer une attitude *et* une esthétique qui lui soient entièrement soumises, on est forcé de conclure qu'il est impossible aujourd'hui d'être moderne.

### Reculer pour mieux sauter

Si la pertinence du « retour » est bannie de la lecture courante de l'histoire de la musique, si toutes les notions qui lui sont associées sont devenues péjoratives, un examen même sommaire de la réalité suffit à lui rendre ses lettres de noblesse. Les bouleversements artistiques ou sociaux ont en effet souvent eu pour principe une opposition au passé récent par convocation d'un passé plus ancien. La Renaissance prend congé du Moyen Âge en lui opposant un retour aux canons et aux thèmes gréco-latins. C'est en s'appuyant sur saint Paul que Luther esquisse la Réforme, qui prône un retour à la forme primitive de la religion chrétienne par opposition à ses récentes dérives. « La Révolution française s'est mis en tête de rénover et renouveler la République romaine en plein XVIII<sup>e</sup> : le comble du ringard », note Régis Debray (19), qui ajoute : « Le passéisme est en général une passion propulsive et la nostalgie des légendes dorées un ferment classique de révolution (20). » *Renaissance, Réforme, Révolution* : il est difficile de ne pas remarquer que ces actes fondateurs de la pensée moderne ont tous trois pour préfixe ce « re » honni de la modernité contemporaine, qui préfère réserver à « révisionniste » ou à « réactionnaire » le monopole de son emploi.

Nous devons l'invention de l'opéra à une réappropriation de la tragédie grecque aux dépens de l'austère contrepoint de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de la veille ; Chateaubriand, emblème du romantisme, joue Racine contre Voltaire ; un des personnages de l'ombre auquel l'histoire de la musique doit le plus, le baron van Swieten, est un *conservateur* au sens propre du terme – un bibliothécaire – qui, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, passait ses journées les mains dans la poussière à rechercher des manuscrits de Bach ou Haendel, afin que les compositeurs bien en cour en découvrent les beautés oubliées. Beethoven s'en souvient sur son lit de mort, qui réclame non pas du Haydn ou du Mozart, mais les œuvres complètes de Haendel, le plus grand musicien selon lui, le seul qui l'ait véritablement intimidé. Wagner ressuscite des mythes d'un autre âge pour inventer un art nouveau, ce qui fait dire à Théophile Gautier que « le romantisme de Wagner est bien plutôt un retour aux anciennes formes qu'un romantisme révolutionnaire (21) ». Et de Sartre, ce jugement sur Baudelaire : « Il a choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé, accroupi au fond de la voiture et tournant son regard vers la route qui fuit (22). » Le père de la modernité lui-même avance donc en regardant derrière lui.

La révolution musicale du début du XX<sup>e</sup> n'est pas en reste : pour faire table rase du *débraillé* romantique, elle a souvent rétabli les valeurs plus nettes et plus droites, plus platoniques en somme, du classicisme. Adorno l'a d'ailleurs reproché à Stravinsky. Cette nécessité universelle de *reculer pour mieux sauter* a été admirablement formulée par Nietzsche : « Féconder le passé en engendrant l'avenir, tel est pour moi le sens du présent (23). »

Les mots, en dernière analyse, sont d'ailleurs témoins du paradoxe : le préfixe de toutes les péjorations, « néo- », à la faveur d'une substantivation qui pourtant vise à aggraver son sens, ne dit plus que l'inverse de ce qu'on veut qu'il dise : *neos*, en grec, c'est « nouveau ».

Dans le cas qui nous occupe, l'impression de « néo » est de plus renforcée par la nature même de la musique « contemporaine ». En

(19) Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, coll. Café Voltaire, 2005, p. 51.

(20) Régis Debray, *Aveuglantes Lumières*, Gallimard, 2006, p. 23.

(21) Baudelaire, *Sur Richard Wagner, suivi de textes de Nerval, Gautier et Champfleury*, Les Belles Lettres, 1994, p. 105.

(22) Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Folio, 1988, p. 151.

(23) Nietzsche, *La Volonté de puissance*, vol. 2, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Gallimard, 1995, p. 137.

partant de l'hypothèse – difficilement contestable – que la marche normale de l'évolution artistique consiste à s'opposer au style vieillissant en vigueur, il ne surprendra personne qu'une jeune génération de compositeurs s'en prenne à la musique « contemporaine ». Mais qu'est-ce que la musique « contemporaine » ?

### Qu'est-ce que la musique « contemporaine » ?

*Contemporaine.* Il est capital de bien distinguer les deux notions inconciliables qui coexistent dans ce terme : l'une, éternelle (être de son temps : selon toute vraisemblance ce sera toujours le cas dans 5 000 ans) ; l'autre, fugitive (un courant artistique, par nature destiné à tirer un jour sa révérence). La formulation n'est pas innocente : le jour où le style montre des signes de faiblesse, qu'il subit des attaques – nous y sommes –, l'acception temporelle vole à son secours : les ennemis de cette musique ne sont pas de leur temps ! Et ainsi, à la faveur de cette gageure sémantique, le style musical restera ce qu'il est pour les siècles des siècles (24). Les antonymes de « contemporain » ne font d'ailleurs référence qu'au passé : on peut ne pas être romantique, ne pas être classique, ne pas être baroque ; on ne peut pas ne pas être contemporain. Ce qui n'est pas contemporain, c'est ce qui n'existe pas.

Mettons fin à cette insupportable polysémie, en abandonnant une fois pour toutes le qualificatif *contemporain* à sa seule acception *stylistique*. D'une part, nous ne regretterons pas l'autre, qui n'a aucun intérêt (tous les compositeurs ont toujours été de leur temps, que cette qualité induise une soumission ou un rejet) ; d'autre part, c'est la seule chance que nous ayons de pouvoir définir la musique « contemporaine », et donc de pouvoir s'y opposer, ou de pouvoir la défendre.

C'est d'ailleurs souvent pour les apologistes de cette musique que l'ambiguïté sémantique est le plus intenable. Dans leur article, Jean-Pierre Derrien et Dominique Jameux acceptent des personnes nées dans les années 1920, et disqualifient des compositeurs de 30 ans. L'émission de France Musique *Les Lundis de*

*la contemporaine* consacrait récemment une émission à Edgar Varèse, né en 1883, au XIX<sup>e</sup> siècle ! Personne ne saurait nier que sa musique est bien « contemporaine », mais le temps n'a plus rien à voir avec l'affaire : on ne parle que de style. Victimes de cette confusion, les conservatoires, pour leurs examens, sont depuis quelques années obligés de rivaliser d'invention pour sommer les candidats de jouer de la musique « contemporaine ». Du temps de mes études, l'injonction était simple et efficace : *Pièce contemporaine au choix*. Tout le monde comprenait de quoi il retournait. Mais depuis quelques années des problèmes inédits se sont posés à des jurys horrifiés : un flûtiste, par exemple, pouvait arriver avec une pièce à 3/4, en la bémol majeur, et – *horresco referens* – sans aucun *Flatterzunge* (25) ! Il a bien fallu réagir. Le qualificatif « contemporain » ne voulant plus rien dire, il a fallu le qualifier à son tour. Les contorsions valent le déplacement : « œuvre contemporaine à notation contemporaine (!) » (Saint-Maur), « pièce d'écriture contemporaine » (Dijon), « pièce contemporaine d'écriture non conventionnelle (26) » (Montréal), ou tout simplement « pièce en style contemporain » (Paris). Arrêtons-nous à cette dernière tournure, la plus simple et la plus parlante, qui va nous aider à définir ce qu'est la musique « contemporaine ». Car enfin ce *style contemporain*, délesté de la question temporelle, met tout le monde d'accord, ce qui n'est pas rien. Prenez le pire ennemi de la musique « contemporaine » et son meilleur ami, donnez à chacun la même pile de partitions composées ces soixante dernières années, et demandez-leur d'en extraire celles qu'ils considéreront comme étant de *style contemporain* : ils feront exactement les mêmes choix. Ce qui induit bien que la musique contemporaine est définissable. Si on nous l'a donnée pour protéiforme, changeante, surprenante, si on nous a vendu l'indéterminé comme opposition au déterminé, le spectral comme opposition au sériel, c'est qu'on s'est intéressé aux moyens plus qu'à la fin. Aux dissensions plus qu'aux similitudes. C'était nécessaire pour prendre la

(24) Cécile Gilly, des *Lundis de la contemporaine* sur France Musique, répondait récemment à un contradicteur qui lui demandait si elle souhaitait qu'en 3050 la musique ressemble encore à celle d'aujourd'hui : « Absolument, je le souhaite de tout mon cœur ! »

(25) Le *Flatterzunge* est un effet sonore très original, produit par un roulement de langue, que l'on trouve dans 99 % des pièces contemporaines pour flûte. Le « néo », très en retard sur son temps, omet parfois d'en faire usage.

(26) *Sic.* Comprenez bien sûr qu'elle doit être écrite dans la plus stricte observance des canons académiques.

pose *moderne*, mais personne n'est dupe. Pas même Pierre Boulez qui, comparant les deux « langages » peut-être les plus opposés de la musique contemporaine, déclarait récemment : « Très curieusement, on s'est aperçu à un moment donné qu'une extrême discipline et un total hasard produisent à peu près les mêmes résultats. » On ne saurait mieux dire ! Et il enfonce le clou : « Nous pensons le *xx<sup>e</sup>* siècle comme un siècle extrêmement rapide. Ce n'est pas vrai du tout. [...] Entre Stravinsky et les tendances d'aujourd'hui, il y a probablement moins de différence qu'entre Beethoven et Wagner. » Seul le « probablement » est discutable. Essayez de faire des bonds d'environ soixante ans dans l'histoire de la musique, c'est édifiant. Un exemple : la *Passion selon Saint-Matthieu*, *La Flûte enchantée*, *Lohengrin*, *Le Sacre du Printemps*. Bach, Mozart, Wagner, Stravinsky : nous sommes tellement aguerris au *statu quo* que cela nous semble sidérant (27).

Mais alors par quel miracle la musique contemporaine a-t-elle figé le temps ? Pourquoi s'y opposer revient inexorablement à *faire du même* ? On met pourtant en œuvre les moyens les plus divergents, voire les plus contradictoires. Musique sérielle, musique aléatoire, concrète, spectrale, électroacoustique, etc. : quelles que puissent être les querelles de clocher, l'appartenance de tous ces courants à un même style semble faire consensus (28). Pourtant, la focalisation sur la diversité des moyens fait obstacle à une définition positive de la fin. On ne peut pas dire de quoi est faite la musique contemporaine puisqu'à intervalles réguliers, on invente de nouvelles façons d'en fabriquer, souvent convaincantes.

En revanche, si on retourne la question, si on s'intéresse non pas à *ce qu'on trouve* dans la musique contemporaine, mais à *ce qu'on n'y trouve pas*, tout s'éclaire : pas de tonalité, pas de pulsation régulière, rien à quoi on puisse s'attendre, pas de mélodie (trop) reconnaissable. De même que l'abstraction, en peinture, prévaut en termes de perception sur les diffé-

rents moyens que les peintres se sont donnés d'y parvenir, l'*absence* de tonalité est beaucoup plus remarquable pour l'auditeur que la *présence* d'un langage de substitution, que même les spécialistes sont souvent en peine de nommer à la simple écoute, et qu'on invite d'ailleurs les compositeurs à inventer, pourvu qu'il réponde aux critères négatifs sus-évoqués.

La seule propriété commune à tous les langages autorisés par l'académisme contemporain est donc une propriété négative : ils ne sont *pas* tonaux. Tout le reste est négociable.

## Opposition formelle et opposition fondamentale

Dès lors, il y a deux types d'opposition possibles : une opposition polie, qui consiste à contester *les moyens*, mais qui aboutit à une musique très proche dans ses grands principes de celle à laquelle on prétend s'opposer, qui séduira le même public et gardera l'AOC « contemporaine » ; une opposition radicale, qui s'attaque à *la fin*, qui conteste les fondamentaux, en l'occurrence négatifs, de cette même musique.

Mais, et c'est là que le bât blesse, s'opposer à du négatif, en quoi cela peut-il bien consister ? Quel nom peut-on donner à une musique qui, par insoumission ou par goût, *refuserait d'être atonale* ? À une pulsation qui *ne serait pas irrégulière* ? La négation du négatif, jusqu'à nouvel ordre (et sauf si vous préférez *anatonal* !), est une affirmation ; une réaffirmation en l'occurrence, du gros mot originel. Le « contraire » d'un *cluster* n'est pas un autre *cluster*, le refus d'une mesure à 13/16 ne se sublime pas dans une mesure à 17/16, le trop-plein de quarts de ton ne s'évacue pas dans les huitièmes ou les quarante-troisièmes de ton : la *vraie* remise en cause des dogmes vingtiémistes passe entre autres par des accords parfaits et des mesures régulières. Par un retour à l'étonnement, intrinsèquement lié à la possibilité ponctuelle de s'attendre à quelque chose : être surpris, c'est être confronté à une situation qui n'est pas celle qu'on attendait. Et, fait remarquable, par une réapparition de la dissonance, celle qui gêne tant qu'elle n'est pas résolue, celle qui produit la tension dialectique nécessaire à toute expression articulée.

Il n'est pas anodin que la production « contemporaine » elle-même soit contaminée

(27) Les années respectives : 1729, 1791, 1850, 1913. Les écarts respectifs : 62 ans, 59 ans, 63 ans. Entre les sonates pour violoncelle de Vivaldi et la *Symphonie héroïque* : 64 ans ; l'*Art de la fugue* et le *Concerto de l'Empereur* : 61 ans ; *Les Saisons* de Haydn et *Tristan et Isolde* : 64 ans... on peut rallonger la liste à l'infini.

(28) Ultime exemple : on allume la radio, on entend trois notes, et on se dit : c'est de la musique contemporaine. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas, qu'elle ait été composée en 1940 ou en 2010, qu'elle soit *concrète*, *sérielle*, *spectrale*...



par quelques-uns de ces retours. Ici une pulsation régulière, là un embryon de mélodie, ou encore la réintroduction du Beau dans le vocabulaire laudatif : il fut un temps où on excommuniait pour moins que ça. Au fond, les « contemporains » devraient s'inquiéter davantage de leurs propres palinodies que de mes idées fixes. « La moindre révision de jugement sur une figure clé de l'art moderne risque d'entraîner l'autodafé du modernisme entier <sup>(29)</sup>. » Si Thierry de Duve ne s'est pas trompé, et que sa crainte est applicable à la musique, la messe est dite.

### Tout va bien se passer

On a d'ailleurs déjà tourné la page dans d'autres domaines, et tout s'est bien passé. Les dogmes du Nouveau Roman, ou plus encore du Lettrisme, sont derrière nous. Les modernophiles lisent aujourd'hui des romans écrits à l'ancienne, avec des personnages, dans une langue que Littré aurait comprise. Isou n'intéresse plus personne, et l'*impasse* dans laquelle se sont engagés ses successeurs mène plus loin que ce qu'on aurait pu croire. Le cinéma expérimental est resté une « expérimentation ». La musique et les arts plastiques semblent avoir payé pour les autres cette erreur d'interprétation fondamentale du geste moderne, qui a consisté à prendre les iconoclastes pour des icônes, et qui a été dénoncée par Marcel Duchamp lui-même en 1962 : « Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation, et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique <sup>(30)</sup>. »

Dans un texte de 1926 <sup>(31)</sup>, Schönberg laisse échapper une malheureuse métaphore qui, dans un dîner en ville aujourd'hui, serait du plus mauvais effet : il compare la tonalité à la pesanteur, en rappelle l'origine naturelle (*sic*), et l'oppose à son propre système, qu'il compare à l'avion. La conclusion étant que la pesanteur n'a jamais empêché un avion de voler. Tonal, atonal, nature contre *artefact* : pour ceux qui en avaient la vague sensation, mais n'osaient pas le dire, la caution est de

taille. Et cela nous mène à une inévitable comparaison avec la volte-face récente et spectaculaire de la notion de modernité dans l'idéologie contemporaine. De Galilée à Marinetti en passant par Hugo, la grande aventure des Temps modernes est celle d'une émancipation : le progressisme est un prométhéisme, la modernité est indissociable de la prise en main par l'homme de son propre destin. Industrialisation et technologie sont la panacée. « Le jour où le premier air-navire s'envolera, la dernière tyrannie rentrera sous terre », lance Hugo en 1867. Marinetti, dans son *Manifeste du futurisme* (1909), écrit : « Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace* <sup>(32)</sup>. » Il préconisait par ailleurs de bétonner le Grand Canal de Venise pour y faire passer une autoroute. Plus près de nous, François Mitterrand, en 1965, pose pour son affiche électorale devant un paysage paradisiaque : le ciel est strié de câbles à haute tension, soutenus par un énorme pylône métallique dont la base occupe la partie gauche de la photo. Au fond, la cheminée d'une usine en pleine activité crache de la fumée noire. Le slogan est sans appel : *un Président jeune pour une France moderne*.

Dire que la *doxa* moderne a changé ces dernières années est une litote : il s'agit d'une inversion. Le comble de la modernité au xx<sup>e</sup> siècle : raser un arbre pour construire une usine ; au début du xxi<sup>e</sup> : raser une usine pour planter des arbres. On a ici une illustration flagrante de l'opposition dont je parlais plus haut entre *attitude* et *esthétique* modernes : dans les deux cas, l'*attitude* est moderne et se réclame de l'avenir (au xx<sup>e</sup>, et chez les progressistes des siècles précédents : insoumission à la nature en tant qu'elle fait obstacle à l'émancipation de l'Homme ; au xxi<sup>e</sup>, insoumission à la volonté humaine de tout maîtriser, dont l'abus a conduit aux impensables totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle, et conduira, selon certains, à des bouleversements écologiques irrémédiables). *L'esthétique*, en revanche, a fait demi-tour. Selon un paradoxe que l'on commence à connaître, les valeurs modernes d'aujourd'hui sont les valeurs passées d'hier. Commerce de proximité, transport à vélo, retour à une agriculture

(29) Cité par Kostas Mavrikis, *Pour l'art. Éclipse et renouveau*, Éditions de Paris, 2006, p. 268.

(30) Marcel Duchamp, lettre à Hans Richter, le 10 novembre 1962, in Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 196.

(31) Schönberg, « Opinion ou perspicacité », in *Le Style et l'Idée*, op. cit., p. 202.

(32) Cité par Jean Weisgerber, in *Les Avant-Gardes littéraires au xx<sup>e</sup> siècle*, Budapest, Akademiai Kiado, 1985, p. 136.

préindustrielle, fruits de saison : c'est sans rougir, ici, que les modernes glorifient le retour en arrière, jusqu'à en faire la condition *sine qua non* d'un avenir supportable.

Alors, sans trop préjuger des rapports entre société et art, et sans filer la métaphore de Schönberg jusqu'à prôner que le retour à la tonalité est un écologisme musical, on se doit néanmoins d'interroger la concomitance de ces bouleversements, l'architecture urbaine étant peut-être l'articulation par excellence qui aiderait à un tel rapprochement : après tout, la « modernité » architecturale de nos faubourgs se situe au carrefour des deux visions, sociale et artistique, du progrès, et la tour en béton peut à bon droit en symboliser le mariage. Or, de ce modernisme, il semble que nous soyons revenus. L'architecte Peter Blake avance même qu'il est mort le 15 juillet 1972 à 15 h 32 : c'est la première fois qu'on a fait sauter des barres d'habitation des années 50, dans une cité du Missouri <sup>(33)</sup>. Ici

comme ailleurs, les solutions proposées sont un retour : le bois, la pierre, l'eau, les espaces verts pour prendre congé du béton. Les « néo » sont partout, je crains, et ça ne fait que commencer.

Qu'advient-il alors de la musique dans les décennies à venir ? Il est un peu tôt pour le dire avec précision, mais les grandes lignes ont commencé à poindre. *L'esthétique* et *l'attitude* modernes sont parvenues au faîte de leur antagonisme. Si d'aventure, dans le combat qu'elles ne peuvent désormais éviter de se livrer, la seconde venait à triompher de la première, on entendrait bientôt murmurer qu'écrire « contemporain » en 2010 n'a pas davantage de sens qu'écrire « romantique » en 1910 ou « classique » en 1810.

Il ne s'agira pas alors de nier la valeur de la musique contemporaine ni de tenter d'amoindrir son rôle, mais bien au contraire, en s'y opposant, de reconnaître enfin qu'elle a fait son temps, donc qu'elle a existé.

JÉRÔME DUCROS

<sup>(33)</sup> Cf. Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990, p. 149.

### PROTOCOLE

*Voici mon protocole pour mon secrétaire :*  
*à quiconque m'écrit, ma parfaite considération ou l'assurance de mes sentiments.*  
*aux colonels, maires, sous-préfets, etc., l'assurance de mes sentiments distingués.*  
*aux présidents de chambre de cours royales, aux évêques, aux préfets, aux conseillers d'État, ma considération distinguée.*  
*aux premiers présidents, aux députés, aux membres de l'Institut, aux lieutenants-généraux, ma considération très distinguée.*  
*aux pairs de France, aux maréchaux de France, aux ministres, aux archevêques, aux ambassadeurs, aux cardinaux, aux princes, aux hommes de génie ou de talent, ma haute considération.*  
*au Roi, à mon curé et aux femmes, l'hommage de mon respect.*

Victor HUGO, *Choses vues*, in *Œuvres complètes*.  
*Histoire*, Laffont, 1987, p. 640.