

Perceptions

Jean-Pierre Denis

Volume 11, Number 3, 2001

Perceptions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/004659ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/004659ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Denis, J.-P. (2001). Perceptions. *Circuit*, 11(3), 39–52.

<https://doi.org/10.7202/004659ar>

Article abstract

It is impossible to speak of “contemporary music” today without questioning both the place it occupies in the cultural domain and some of the values particular to it which are largely inherited from the “musical revolution” of the early 1900s, notably that of the Second Viennese School (atonality). In this article, the author wanted to problematize these values and their implications — the intention of avantgardism, the idea of repeated disruptions, the flouting of expectations, etc., but above all the ever increasing compositional tendency towards scientific reason (and its devices) of the past decades, has brought us to the point where music today appears more clearly defined as a science than an art.

Perceptions

Jean-Pierre Denis

Si la revue *Circuit* prend le risque de se questionner sur la perception, ou plutôt **les perceptions** de la musique contemporaine, c'est sans doute parce qu'elle croit cette réflexion nécessaire à ce milieu, et celui-ci suffisamment mûr pour la recevoir. Sans doute aussi parce qu'elle juge que cette musique, fortement subventionnée et assistée (essentiellement par l'État), en est arrivée à un moment de son histoire où elle doit s'interroger sur son avenir — de plus en plus menacé par les conditions qui règnent dans le champ de la culture et celui de son soutien. Faut-il le rappeler : les lois du marché, sauf exception, s'imposent aujourd'hui à l'ensemble des productions culturelles. Dans cette logique, même l'État est tenu de faire la preuve de sa bonne gestion. Si ce dernier distingue encore, pour le moment, les productions de masse des productions plus spécialisées (à fort capital symbolique, mais à public restreint), il n'est peut-être pas loin le temps où il exigera à son tour des comptes (les mêmes que ceux qui s'appliquent au marché), voire où il osera remettre en question leur légitimité — comme ce fut le cas pour le cinéma avec la nouvelle politique d'attribution des fonds de Téléfilm Canada¹.

Ce n'est pas pour rien que la SMCCQ s'est jetée à corps perdu dans l'aventure de la *Symphonie du millénaire* — geste qu'on peut considérer comme une tentative de sortir la musique contemporaine de son ghetto et de prouver par la même occasion qu'elle peut rejoindre le grand public, pour peu que cela existe ou soit souhaitable dans les circonstances. Car rejoindre le grand public par le truchement d'un événement fortement médiatisé — et qu'on ne répétera pas de sitôt, sauf à trouver des formules beaucoup plus modestes dans l'avenir —, n'entraîne pas forcément une adhésion durable ni, surtout, une reconnaissance de sa part. Une fois l'événement terminé, il retombera tout naturellement dans ses habitudes, dans ses fréquentations ordinaires. On verra bien si ce pari a des suites, notamment s'il réussit à élargir le cercle des amateurs ou, plus simplement, à ouvrir une brèche dans le conservatisme ambiant. Mais ce geste, sa démesure même, était peut-être nécessaire pour comprendre à quel point il y a fossé entre ce public et **cette musique** ; à quel point aussi il ne pouvait que heurter de front la tranche la plus orthodoxe, la plus académique du monde de la musique contemporaine. Ce geste trahit en effet et sa vocation (qui est, depuis presque un siècle, d'être réser-

1. Politique basée, entre autres, sur le critère de la réussite prévisible des films quant à leur capacité d'être des succès « populaires » de guichet.

vée à un petit nombre, l'avant-garde), et sa nature (qui est de résister à la logique du marché, en ce cas au spectaculaire). S'il y a une chose qui hérisse au plus haut point les défenseurs les plus fanatiques ou les plus purs de cette musique, c'est bien qu'elle se compromette, de quelque façon que ce soit, avec le marché — qui est tout à la fois perçu comme le diable, le commun et le sentimental.

Du public

Je n'apprendrai rien à personne en rappelant la faible fréquentation des salles dédiées à la musique contemporaine. L'offre y outrepassa, et de beaucoup, la demande. Cela dure depuis longtemps mais, je le laissais entendre plus haut, rien ne garantit que cela puisse encore durer. Le contexte a radicalement changé. Comme on ne peut indéfiniment faire abstraction du public (il y a des limites à l'**autonomie de l'art**), et que les compositeurs eux-mêmes sentent peut-être davantage aujourd'hui le besoin de faire connaître et apprécier leur musique à un plus grand nombre, il devient nécessaire de s'interroger sur le rapport qu'entretiennent les compositeurs avec leur société, et vice-versa.

Chose à première vue étonnante, c'est que le grand public n'est pas le seul à éprouver des difficultés à comprendre cette musique et à pouvoir s'y reconnaître². D'après une enquête menée au début des années 80 par le sociologue français Pierre-Michel Menger auprès d'un public averti de consommateurs de musique contemporaine, ils sont là aussi passablement nombreux à éprouver des difficultés quand il s'agit, par exemple, de distinguer les divers courants actuels de la musique savante. Certes la fréquentent-ils, mais si eux-mêmes ne savent qu'en dire, ou comment la situer, qui le pourra? Et comment, dès lors, continuer à prétendre que cela repose sur un manque d'éducation (formation à l'école, fréquentation ultérieure, accessibilité, etc.), ou encore sur une méconnaissance profonde, un refus de connaître cette musique. Permettez que je cite un peu longuement Menger :

La grande majorité des enquêtés (73 %) estiment difficile (57,3 %) ou très difficile (15,8 %) de distinguer les divers courants actuels de la musique savante. On ne se hâtera pas de voir là simplement l'autoportrait d'une sorte d'élite méritante ou distinguée dans lequel les sujets se qualifieraient eux-mêmes en qualifiant l'objet de leur consommation par son degré d'inaccessibilité et par les profits symboliques qui s'y attachent. La hauteur à laquelle est porté cet accord des opinions évaluatives apparaît d'abord comme l'objectivation la plus élémentaire des apories où se meut la production musicale contemporaine.

Les travaux de psychologie expérimentale, de psychoacoustique, de sémantique psychologique et les divers modèles d'analyse psycholinguistique de la musique s'ac-

2. Ce qu'on peut certes expliquer par le fait qu'il n'a jamais fait d'effort pour la comprendre, voire simplement pour l'admettre, la considérant d'emblée comme une expérimentation réservée à une élite, et donc hors de sa portée. Certains préfèrent toutefois invoquer le fait de sa **faible diffusion** — y compris par des organismes à vocation culturelle comme la chaîne culturelle de Radio-Canada — pour expliquer le peu d'intérêt que lui porte le grand public. Comment, en effet, peut-on forger l'écoute, habituer progressivement le public à cette musique et la lui faire un jour aimer si elle n'est pratiquement jamais entendue? Le ferait-on que je ne suis pas sûr que l'on obtiendrait les résultats voulus, du moins pas dans les proportions souhaitées. Il est... ne disons pas dans la **nature** de cette musique de ne toucher qu'une très faible partie de la population (il en va de même pour d'autres formes d'art, notamment les arts visuels), mais bien dans l'**orientation** qu'elle s'est donnée au siècle dernier : celle de se porter constamment vers de **nouvelles formes musicales ou sonores**, en d'autres mots d'entrer dans un processus de **transformation continue** (on se rappellera que c'est le titre que donnait Paul-Émile Borduas à l'un de ses textes) qui n'a rien à voir avec le rythme des changements sociaux, beaucoup plus lents. D'ailleurs, l'argument de la diffusion a ceci de paradoxal qu'il reprend, bien involontairement, celui-là qu'utilisait jadis une publicité bien connue : *Plus de monde en mange parce qu'elle est plus fraîche; elle est plus fraîche parce que plus de monde en mange...* Changez les termes pour l'adapter

cordent pour souligner l'exceptionnel écart entre les principes de composition contemporains et l'aptitude de l'auditeur même expérimenté à percevoir clairement la diversité des codes, à déchiffrer la structure des relations entre les différents paramètres et niveaux d'écriture. L'accord entre les travaux théoriques et les recherches empiriques sur la perception musicale est remarquable en ce qu'il interdit d'identifier ce décalage à un simple retard, à un phénomène d'hystéresis où des œuvres nouvelles seraient encore appréhendées par les auditeurs à l'aide d'un équipement cognitif et perceptif modelé sur un état ancien et dépassé de la production. L'absence de paradigmes dominants dans la composition, l'extrême fragmentation de la production sous l'action simultanée de l'individualisation des syntaxes et du développement gnomique des recherches sur les matériaux sonores, le haut degré d'autonomie matérielle dont bénéficie aujourd'hui en France le marché assisté de la musique nouvelle, tels sont quelques-uns des principaux facteurs qui contraignent à suspendre le schéma téléologique d'une progression isorythmique [...] de la création et de la consommation.

(Menger, 1986, p.445-479.)

Bien que cette étude date d'une vingtaine d'années, les choses ont-elles changées ? En partie sans doute puisque les compositeurs ont, depuis, largement débordé les cadres de la musique de type sériel et se sont ouverts à toutes sortes d'autres influences, y compris à certaines formes de musique populaire (dont le jazz, et même le rock). En revanche, ils sont toujours aussi peu écoutés, leur musique aussi peu diffusée. Cela donne à réfléchir, et d'autant plus que ces « enquêtés » dont parle Menger provenaient essentiellement des classes supérieures et éduquées, et qu'une part non négligeable de ceux-ci avaient des connaissances musicales concrètes (pratiquant, par exemple, un instrument). Mais cela, me direz-vous, est-il pertinent lorsqu'il s'agit de musique ? Exigeait-on du public de Bach, de Mozart ou de Beethoven qu'il sache reconnaître les styles, les innovations qu'ils apportaient à la musique de leur temps, voire qu'il puisse en parler intelligemment ? Non, bien sûr.

ou produit dont nous parlons, et vous aurez une formule à laquelle personne n'oserait croire, même pas les compositeurs qui auraient l'impression de trahir leur vocation et le sens de leur démarche. En quoi le champ de la musique savante fait idéologiquement corps avec le concept d'avant-garde, mais aussi, on le verra dans le cas de l'IRCAM, avec celui de la technique et de la science moderne.

De la difficulté de parler de la musique

Je crois que de tout temps on n'a jamais su quoi dire de la musique, ou comment la dire dans une langue qui ne soit pas la sienne. On n'aurait qu'à considérer le nombre de philosophes (au demeurant peu nombreux) qui, au cours du siècle dernier, ont tenté de la décrire ou d'en cerner le sens ou les effets pour comprendre immédiatement que quelque chose en elle résiste à toute description, à toute entreprise d'interprétation. Husserl, pour qui la musique tient dans la **mélodie**, la considère presque exclusivement sous l'angle de son rapport au

temps, concluant qu'elle est l'expérience même du temps, du temps vécu. La phénoménologie, avec Merleau-Ponty, la met de côté parce qu'elle s'intéresse à ce qui **apparaît**, donc au visible, que le monde n'est donné que dans sa spatialité. Gilles Deleuze, lui, se penche sur le phénomène de la **ritournelle**, aussi bien dire sur l'aspect le plus archaïque de la musique, sur sa dimension la plus répétitive, la moins innovatrice. Enfin, Jean-Luc Nancy, que j'entendais dernièrement sur France Culture dans une émission consacrée aux rapports entre la philosophie et la musique³, termine l'émission en faisant entendre un pot-pourri de musiques et chansons populaires parce qu'il veut conclure sur l'importance de ces petites musiques que personne n'oublie. Bien sûr ne peut-il s'empêcher d'ajouter que certaines épithètes nous viennent immédiatement en tête — faciles, émotives, etc. —, mais pour ajouter aussitôt qu'il ne peut se contenter de tels arguments. On ne peut méconnaître la force de ce qui fait retour, refrain, qui déclenche une sorte d'adhésion, de participation immédiate et qui, en plus, participe d'une certaine façon de la danse, mettant en mouvement le corps. Voici ce qu'il fit entendre : des chansons de Léo Ferré, Yves Montand, Johnny Hallyday, Rita Mitsuko, Françoise Hardy, Marlène Dietrich, Dalida, Piaf, Gainsbourg, un certain nombre d'Américains, dont Elvis Presley, Bing Crosby, et d'autres que je n'ai pu identifier. Bref, pour reprendre ses mots, de la musique **pour tout le monde**. Devons-nous être surpris que les intellectuels, qui osent parfois les avancées les plus difficiles dans le domaine de la pensée, deviennent étonnamment simples et peu exigeants quand il s'agit de musique, recherchant surtout ce qui les émeut, les berce, les appelle à la répétition, les immerge dans le bain collectif ?

Depuis Wagner, on sait que les compositeurs ont constamment mêlé du philosophique à leur travail de composition. On pourrait même dire que la musique savante, surtout à partir de l'école de Vienne, s'est définie essentiellement comme une musique de l'esprit, une musique faite pour l'esprit, c'est-à-dire une musique capable de rendre la complexité du monde en des formes à la fois abstraites et sensibles qui traduisent cette complexité même pour l'esprit. Alors pourquoi ce hiatus, cette incompréhension entre gens qui auraient dû naturellement s'entendre (Adorno étant la grande exception) ? Devra-t-on invoquer, comme beaucoup de philosophes l'ont fait, que la musique n'a pas de sens (au sens linguistique du terme) ? Que, ne possédant pas la double articulation du langage, elle ne nous permet pas d'en interpréter les éléments discrets, comme on peut le faire avec les mots et leur signification ? Ou encore qu'elle est un art non représentatif, au sens purement immanent, qu'elle n'est perceptible que dans la durée ? Ne confondons pas ici le langage parlé avec celui qui est à l'œuvre dans la musique. Cela ne relèvera jamais que d'une métaphore maladroite, voire fautive, bien que l'on utilise souvent les termes de syntaxe ou de grammaire à son sujet. Il demeure que la musique actuelle, la musique contemporaine s'est engagée dans la voie de cette **individualisation des syntaxes** dont parle Menger et que plus personne, sauf peut-être les compositeurs, arrivent à s'y reconnaître. La musique savante, on l'a dit souvent, a déserté la scène commune. On peut légitimement se demander

3. France Culture, *Les Chemins de la musique*, émission du 5 janvier 2001.

si ce qu'elle nous offre aujourd'hui à entendre fera partie plus tard de la scène communément admise... quand nous aurons enfin compris qu'elle parlait de nous et de notre temps ! C'est là un argument souvent invoqué lorsque l'on considère les langages vraiment novateurs, et pas seulement en musique (pensons à Joyce). On nous dit qu'on ne peut juger de ce que l'histoire retiendra et que de nombreuses erreurs furent commises par le passé, cela au nom de toutes sortes de considérations qui, si on les avait laissées dicter leur loi, nous auraient privés d'œuvres importantes. C'est ce que Gilles Marcotte rappelait dans le numéro de *Circuit* qui avait pour titre *Ruptures* ? en citant le passage d'une correspondance où Goethe se plaint auprès de son ami Eckermann d'une œuvre contemporaine qu'il vient d'entendre :

Il est curieux de voir où cette technique et ce mécanisme si poussés mènent les jeunes compositeurs ; leurs productions ne sont plus de la musique, elles surpassent le niveau des sentiments humains, et le cœur, pas plus que l'esprit, ne peut trouver son compte à ces choses.

(Marcotte, 1996, p. 74-75.)

Il ne s'agissait pourtant que du deuxième quatuor de Félix Mendelssohn...

Il est vrai qu'il faut demeurer prudent et peser ses mots à chaque fois que nous considérons et le sens et la portée d'une œuvre, et cela dans quelque domaine que ce soit. Si la passion, l'adhésion peuvent être immédiates et sans réserve, le rejet ou la négation, eux, doivent toujours être circonstanciés, mis en question. Ainsi, que pouvons-nous dire de l'affolement que nous ressentons parfois devant la diversité quasi infinie des formes qui surgissent aujourd'hui dans notre horizon culturel ? Est-ce le résultat de notre incapacité à admettre qu'il n'y ait plus de modèle dominant, de repères stables, qu'on ne puisse plus reconnaître la direction générale que prend la culture ? Qu'on ne puisse plus identifier des **valeurs**, c'est-à-dire des **hiérarchies**, pas plus que l'existence d'un **corpus commun** ? Est-ce plutôt le signe ou le symptôme d'un malaise qui aurait pour origine certaines des formes mêmes qui nous sont proposées⁴ ? Collectivement, on le sait, l'homme est essentiellement conservateur, il aime ce qui dure et assure sa pérennité, reproduit les formes qu'il connaît et qui lui ont été bénéfiques jusqu'ici. La musique contemporaine n'est assurément pas là pour le rassurer, elle qui change sans cesse et fonctionne à la différence, à la rupture (externe comme interne), au dépassement.

4. Aujourd'hui, notamment dans le domaine des arts visuels, la plupart des œuvres produites s'apparentent à des **propositions** (c'est souvent ainsi que les artistes les présentent) ou à des **hypothèses**, bien plus qu'à des formes concrètes ou sensibles données pour elles-mêmes. On vise davantage à rendre **intelligibles** les relations qu'elles entretiennent avec le monde qui les entoure (y compris avec d'autres formes d'art ou d'autres œuvres : c'est le postmodernisme), qu'à attirer l'attention sur les formes présentes, sur leurs qualités esthétiques ou leur puissance de suggestion. Une forme ne saurait être significative en elle-même, pense-t-on. D'où, bien souvent, l'interminable guide d'accompagnement qu'est le catalogue ou le commentaire joint à l'œuvre, et qui deviennent une partie intrinsèque de l'œuvre, de sa signification.

À la recherche de l'événement musical

Une chose m'avait beaucoup intrigué à l'époque où je découvrais Xenakis, Stockhausen, Berio, Kagel et quelques autres. Nous étions fin des années 60, début 70, au moment où tout était bon pour faire un pied de nez à la culture bour-

geoise, au moment aussi où les Doors ou Led Zeppelin pouvaient encore cohabiter « extensivement » avec Bach ou Mozart tout aussi bien qu'avec Miles Davis, Frank Zappa, Karlheinz Stockhausen ou une musique venue d'Orient, comme si tout cela participait d'une même volonté de rompre avec la tradition de nos pères, tout en répondant à notre soif d'expériences, de nouvelles perceptions, de nouveaux états de conscience. Il régnait alors, parmi la jeunesse, un état de réceptivité exceptionnel, où tout semblait par ailleurs vécu sur le mode **événementiel**. On attendait avec impatience le dernier film de Godard, de Rivette, d'Eustache, de Pasolini ou de Fellini, tout comme on était impatient d'aller écouter la dernière œuvre de Xenakis, présentée et dirigée par le compositeur lui-même, ou encore d'aller écouter le concert de Willie Dixon ou de Sun Ra. Je chercherais en vain à retrouver aujourd'hui de telles conditions, un tel état d'esprit. Et n'allez pas croire que ceux qui attendent avec impatience le dernier film de Lucas attendent la même chose... *La Guerre des étoiles*, c'est un conte pour enfants, puisant dans l'imaginaire le plus archaïque qui soit, malgré la puissance des effets spéciaux et leur degré de complexité technique. Il s'agit moins d'une expérience de sens (une quête de sens pour soi), que d'une expérience des sens, une expérience de vitesse et d'apesanteur se heurtant aux résistances du mal, c'est-à-dire à l'inertie, au non-mouvement, à la mort. La culture est aujourd'hui spatiale.

Quant à l'aspect événementiel des productions artistiques dont je soulignais l'importance, peut-on dire qu'il a été sacrifié par le rêve marchand (ne sommes-nous pas à l'ère de l'industrie culturelle)? Certes ne nous a-t-on jamais proposé autant **d'événements**, et aussi massivement, mais qu'en est-il de leur caractère sacré ou simplement rituel⁵, avec tout ce que cela comporte d'attentes, de préparation, d'engouements, de déceptions, de conversations intenses avec les œuvres et avec les lieux où elles se produisent? Sans tomber dans cette facilité qui consiste à considérer notre adolescence comme un âge d'or (ce que chaque génération réitère pour elle-même), admettons tout de même que l'abondance qui nous est proposée aujourd'hui a « dé-singularisé » l'événement, qu'elle a aussi induit un type de consommation de l'art et de ses produits qui tend à fondre leur caractère distinctif dans une masse indistincte. L'horizon est sans crêtes, sans éclats significatifs. Ou bien, paradoxalement, il en a tant que tout cela se traduit en bruit de fond, en vaste et confuse rumeur, où il reste à chacun (s'il en est capable) de reconstituer pour lui-même ses appartenances, de définir son ou ses territoire(s), seul ou avec d'autres. Tâche hautement difficile dans un contexte où rien ne dure et où la lutte pour le **positionnement** est devenue l'obsession de chacun.

5. La *Symphonie du millénaire* serait un bon exemple de cette « événementialité »... retrouvée. On a tout fait pour cela, misant à la fois sur un thème rassembleur (du moins au Québec), le *Veni Creator*, la présence d'une foule imposante, un site reconnu pour son caractère sacré (l'oratoire Saint-Joseph), une scène à ciel ouvert où tous pouvaient circuler sans craindre de déranger son voisin ou l'exécution de l'œuvre, un spectacle sons et lumières fusant de partout, la présence d'éléments incongrus (camion de pompier), enfin la **participation** du public à la production de l'œuvre elle-même (les 2000 sonneurs de cloches). Ce fut, à son échelle, le Woodstock de la musique contemporaine. Sans même juger des qualités musicales de l'œuvre, il est certain que la majorité des gens présents auront apprécié sa ritualité, sa puissance rassembleuse, son caractère événementiel et unique. Un linguiste, Georges Mounin, écrivait il y a vingt ou trente ans que la poésie était peut-être à chercher aujourd'hui dans les stades, dans l'immense ferveur collective que le sport suscite...

Du langage commun

Pour en revenir à ce que j'avais commencé à suggérer au sujet de ma découverte de la musique contemporaine à la fin des années 60, début 70... je m'étais alors demandé comment ces musiques étaient écrites, et de telle sorte que tout musicien ou interprète puisse les lire. J'avais l'impression que seul le compositeur pouvait s'y reconnaître, sauf à confier le secret de son écriture (sa notation) et de ses **signes** correspondants à quelque disciple. Ces musiques me paraissaient tellement complexes et, surtout, à ce point « intranscriptibles », que je ne pouvais concevoir qu'elles empruntent à un code commun, comme nous le faisons par exemple lorsque nous utilisons le langage parlé. Il fallait nécessairement qu'elles soient accompagnées d'une clé qui permettent de décoder les signes même qui composaient son écriture. J'étais sans doute bien naïf, ou bien ignorant. Comme personne ne m'a expliqué jusqu'à ce jour ce qu'il en est, je suis toujours resté avec cette impression. Je vois, si j'en juge le propos de Menger, que je ne suis pas le seul. Il y a un problème de code, c'est-à-dire de langage commun, de langue de référence.

C'est à mon avis un des travers des tenants ou défenseurs convaincus de la musique contemporaine — que je préfère appeler **cultivée** ou **savante** — de s'être laissés convaincre qu'elle nécessitait un apprentissage ou une culture musicale poussée pour pouvoir être saisie et appréciée à sa juste valeur. Et cela est dommage. Comme tout le monde, j'aime la musique, et comme la plupart des gens j'ai été sensibilisé à toutes sortes de musiques provenant d'écoles, de styles, d'époques ou de pays aussi différents que variés. C'est d'ailleurs là où, pour bon nombre, nous en sommes aujourd'hui : à recevoir la musique hors frontière, hors catégorie, c'est-à-dire comme expression ou manifestation sonore en soi, peu importe sa provenance ou la forme qu'elle prend. De plus, en raison de la diversité des sources auxquelles nous pouvons maintenant nous approvisionner ou saisir au passage (par le disque, la radio, la télévision, le cinéma, maintenant l'Internet), ne sommes-nous pas à même d'aller chercher notre butin, c'est-à-dire notre plaisir musical là où il nous convainc le plus immédiatement, là où nous y percevons l'expression d'une sensibilité ou d'un sens musical qui trouve spontanément **résonance en nous** ?

Il me faut avouer que, bien que je sois en mesure de l'apprécier, parfois même de l'aimer, c'est-à-dire de m'en laisser imprégner, de me laisser porter par elle, je ne suis jamais parvenu à faire entrer **véritablement** dans ma vie la musique contemporaine, je veux dire de manière telle qu'elle devienne significative pour moi, que j'en écoute à la maison (et pas seulement lors de concerts), que je prenne plaisir à la réécouter, à comparer des versions, que j'en fasse écouter à des amis, etc. Suis-je une exception ? Je connais de nombreux intellectuels, hommes et femmes de culture, qui ne la fréquentent pas. Il serait trop facile d'en conclure que c'est par ignorance ou conservatisme intellectuel (bien que cela ne soit pas exclu).

Si les gens dédiés à la culture ne la fréquentent pas, ou si peu, faut-il en conclure que cette musique est l'objet de désir d'une minorité absolue ?

Le plaisir et la rupture

Je n'entrerai pas ici dans les considérations des ethnomusicologues qui se font fort de nous prouver que l'oreille n'est pas partout la même et que nous ne recevons pas la musique de la même façon si nous sommes de telle ou telle culture, pas plus que nous la définissons selon les mêmes paramètres. Sachant combien nous sommes déterminés par notre horizon culturel, c'est pour moi une évidence que je ne remets nullement en question. Mon point de vue est celui d'un Occidental dont l'écoute a été forgée par sa langue et sa culture (y compris sa culture musicale, fondée sur un certain usage de l'harmonie, du rythme et de la mélodie), bien que je sache reconnaître, sans pouvoir toujours les nommer, un grand nombre de styles ou de manifestations musicales étrangères à ma culture. Je peux m'émouvoir aussi bien devant ces voix de Pygmées qui s'interpellent en forêt pour rabattre le gibier, que devant une danse sacrée indienne, les polyphonies vocales des chants bulgares, une chanson populaire québécoise, un blues ou encore une pièce électroacoustique. Je ne me sens pas d'appartenance exclusive et reste ouvert aux manifestations musicales ou sonores les plus variées, pour autant, du moins, que j'y reconnaisse une valeur musicale — ce qui relève aussi bien pour moi d'une cohérence formelle que d'une gestuelle (une danse de l'esprit et du corps), d'une sonorité que d'un rythme, d'une mélodie que d'un usage pertinent de la dissonance, d'un phrasé que d'une suite de ruptures stylistiques (à la condition que je les sente **nécessaires**).

L'important, à chaque fois, est que j'y éprouve un **plaisir**. Et ce plaisir n'est pas que sentimental, comme certains pourraient le déduire du fait même que j'utilise la notion de plaisir — terme généralement dédaigné, quand il n'est pas honni, par la musique dite sérieuse. Comme beaucoup de gens qui se font une idée plutôt élevée de la culture (et je crois en être), qui estiment qu'elle s'adresse pour une bonne part à l'esprit (à la pensée) en tant qu'elle le construit et accroît ses capacités d'explorer le monde, de s'en saisir, de le comprendre, de l'interpréter, voire d'y agir, je me méfie généralement de l'immédiateté des adhésions de type sentimental, bien que je m'y laisse parfois aller. Il me suffit de savoir que cela est facile (peu exigeant), immédiatement saisissable, pour en éprouver une satisfaction, un plaisir aussi spontané que... momentané. Je dis momentané et j'entends cependant tout de suite que cela ne tient pas la route. Car c'est précisément ces petits airs pas trop compliqués, à structure simple, que nous retenons le plus aisément et le plus longtemps, que nous pouvons fredonner encore vingt, trente ans plus tard, alors que nous serions bien en peine de faire le même exercice avec une pièce de

musique contemporaine (dont ce n'est, bien sûr, pas la fonction première). Et même quand nous pouvons en reconstituer certains moments (il en reste toujours), ce n'est pas du tout avec le même plaisir que nous le faisons. En d'autres mots, quand nous ne sommes animés, à l'égard d'une œuvre musicale, que par un intérêt ou une attention de type intellectuel ou formel, nous en ressortons toujours moins convaincus, moins touchés, et notre mémoire, de ce fait, s'en trouve de beaucoup abrégée. Nous pouvons certes en apprécier, en cours d'écoute, l'effort ou le travail, la subtilité, la complexité, la rigueur, le caractère savant, l'étrangeté, l'imprévisibilité et que sais-je encore, mais nous sommes bien incapables, sauf exception, de la **retenir**⁶. Elle est généralement consommée, assimilée dans le temps même de son écoute. Pourtant, au contraire de la musique populaire, j'y porte toujours une attention soutenue (ce qui n'interdit nullement une écoute flottante ; au contraire, je crois que cette musique appelle souvent ce type d'écoute), car c'est une musique dont il faut suivre les développements, les détours, les ruptures, les modulations, les déplacements si l'on veut le moins en saisir le dessein général et en retirer une satisfaction quelconque. C'est un lieu commun de le dire : la musique contemporaine se joue de nos attentes. Avec elle, nous sommes dans l'impossibilité d'arriver à leur résolution, de parvenir à un certain accord, une certaine harmonie. Au contraire, tout semble fait, en elle, pour décevoir ce genre de prévision. Et cela — s'il faut en croire Anton Webern dont je me permettrai de citer ici un peu longuement un passage où il tente, de manière fort didactique, de représenter l'évolution de la musique occidentale⁷ —, est inscrit dans son évolution même, du moins dans la voie qu'elle a choisi d'emprunter.

D'abord il y eut les accords appartenant à plusieurs tonalités, par exemple l'accord de septième diminuée, qui appartient simultanément à quatre tonalités, puis les accords furent davantage encore altérés — certains de leurs sons furent diésés ou bémolisés. Les consonances qui étaient à la base des accords de trois sons se transformèrent, par adjonction de la septième, en dissonances. [...] L'oreille s'habitua progressivement à ces assemblages de sons, qui n'apparurent au début que prudemment [...] Plus tard, tout alla de plus en plus vite, les nouveaux accords furent à leur tour altérés, et on en arriva au stade où ces accords furent utilisés de façon presque exclusive. Mais on les reliait encore à la tonique et l'on pouvait donc encore les rattacher à la tonalité d'origine.

Mais pour finir, l'utilisation de ces accords dissonants — à travers la conquête plus poussée du domaine sonore et le recours aux harmoniques les plus lointains — fit qu'il y eut de longues sections desquelles toute consonance avait disparu et, finalement, la situation fut assez mûre pour que l'oreille ne considérât plus la référence à la tonique comme indispensable. À quel moment, de préférence, retourne-t-on à la tonique ? À la fin, bien sûr ! C'est là que l'on peut dire : ce morceau est en telle ou telle tonalité. Il y eut encore une période où l'on revenait au dernier moment à la tonalité de départ et où, cependant, sur de longues distances, on ne savait pas en quelle tonalité on était. Tonalité suspendue. Ce n'est qu'à la fin que l'on apprenait

6. Le recours à la citation ou aux emprunts à des œuvres passées par certains compositeurs modernes (procédé typique du post-modernisme), montre bien que la musique contemporaine n'est pas insensible à l'argument de la mélodie et à ce qu'elle représente dans l'esprit du public. Mais il faut tout de suite ajouter que l'usage qu'elle en fait ne ressort pas toujours de l'éloge... On cite parfois pour mieux dé-construire, mieux dé-bâter, voire mieux fouler ce que l'on feint un moment d'adorer. Et comme on ne propose pas une œuvre véritablement **originale**, le procédé finit vite par apparaître ce qu'il est : un procédé qui manque d'imagination et d'esprit créatif. Pour reprendre une remarque de Stravinsky qu'on pourrait aussi bien appliquer à l'esprit du post-modernisme : « [...] tout fait historique, proche ou reculé, peut bien être utilisé comme une excitation qui ébranle la faculté créatrice, mais jamais comme une notion qui puisse éclaircir les difficultés. On ne fonde bien que sur l'immédiat, parce que tout ce qui n'est plus d'usage ne peut plus nous servir directement. Il est donc vain de remonter au-delà d'un certain point à des faits qui ne nous permettent plus de méditer sur la musique. » (Stravinsky, 1970, p. 34.)

7. Ce passage est tiré des leçons qu'Anton Webern (un des protagonistes de ce dépassement de la tonalité) donna à Vienne, dans une maison privée, pendant les années 1932-1933, et qui furent publiées une trentaine d'années plus tard sous le titre *Der Weg zur Neue Musik*. (Cité par Baricco, 1998, p. 74-76.)

comment il fallait comprendre tout ce qui s'était passé au cours du morceau. Mais cela devint de plus en plus fréquent, et, un jour, il devint possible de renoncer à tout lien avec la tonique. Car il n'y avait plus rien de consonant. L'oreille prenait plaisir à cet état de suspension ; on n'avait pas l'impression que quelque chose manquait lorsque l'œuvre concluait ainsi ; on ressentait tout de même le déroulement de l'œuvre, considérée dans sa totalité, comme suffisant et satisfaisant.

(Baricco, 1998, p. 74-76.)

Webern parle bien sûr de la musique sérielle ou atonale. Il est bien optimiste en affirmant que l'oreille s'est habituée à tous ces bouleversements et a fini par en retirer du **plaisir**, et cela le plus **naturellement** du monde... Car, faut-il le rappeler, Webern insiste beaucoup sur la naturalité de ce mouvement historique qui conduit à la *Neue Musik*. « Le but de ces conférences — y lit-on — est de tracer le chemin qui a conduit à la Nouvelle Musique et de nous rendre conscients qu'il devait tout naturellement y aboutir. » Ailleurs il fait allusion à une étape logique de la « conquête toujours plus poussée du matériau fourni par la nature », conquête commencée des siècles plus tôt. En d'autres mots, l'évolution même de la musique devait conduire tout naturellement à la découverte et à l'exploration de ce continent inexploré qu'est l'atonalisme (puisqu'il était déjà inscrit dans la nature même de la musique). Alessandro Baricco résume ainsi les apories où peuvent conduire un tel raisonnement :

L'auditeur, flottant dans l'espace sans références de la musique atonale, ne peut plus construire de prévisions. À une note, à un groupe d'accords, peut succéder n'importe quelle note. Le mécanisme d'attente et de réponse qui gouvernait le plaisir de l'écoute tombe. Il est remplacé par une surprise continuelle et diffuse. Mais, dans un système qui ne permet aucune prévision, l'idée même de surprise devient problématique. Ce qui surprend, c'est l'événement qui vient prendre la place d'un événement attendu : mais quand on ne peut s'attendre à rien, rien ne peut, à strictement parler, étonner. La musique atonale devient ainsi, pour l'écoute, une séquence d'événements sonores simplement indéchiffrables, muets, étrangers.

(Baricco, 1998, p. 79-80.)

Le paradigme de la science

J'ai toujours été frappé par la mission historique que semblait s'être donnée cette aventure musicale, si je puis l'appeler ainsi, et par la très haute estime qu'elle portait à sa propre tradition, au détriment, bien souvent, de toute autre tradition musicale. Combien de fois n'ai-je vu ou entendu le mépris où elle tenait, par exemple, la musique populaire où, bien sûr, elle ne reconnaissait aucune musique digne

de ce nom, c'est-à-dire, dans ses termes, aucun effort conceptuel ou intellectuel, aucun arrachement au donné. Une musique qui ne fait pas évoluer un concept (le concept même de musique) n'est pas une musique. De cela découle un postulat bien singulier : la musique suit une évolution, selon une ligne de progrès nécessaire, à laquelle seuls ceux qui participent au courant de **musique savante** appartiennent. Tout le reste, et en particulier la musique populaire, est répétition, absence de créativité, insignifiance sentimentale, voire bouillie pour les chats. Ce propos n'est pas tenu ni pensé expressément en ces termes, mais il est implicite dans toute démarche de création authentique, c'est-à-dire **authentiquement significative**. La musique cultivée porte le flambeau de la musique elle-même, c'est-à-dire du seul développement qui soit digne d'elle sur le plan historique et musical.

On a vu où cela pouvait conduire quand cette logique est poussée à bout. Cela se transforme en chapelle, mais déguisée sous les traits d'un laboratoire ultramoderne (époque oblige). On se trouve en face, si je puis dire, du pire des deux mondes : une religion de l'art qui confine au sectarisme, une pseudoscience qui emprunte au jargon le plus abscons pour mieux faire oublier son ignorance. Pour avoir consulté brièvement les articles **scientifiques** qu'on trouve sur le site Internet de l'IRCAM (institution qui, à mes yeux, symbolise au plus haut point cette intrusion de la science dans le champ musical), force est d'admettre que la musique contemporaine a été en grande partie accaparée par le discours savant et « jargonneux » d'une nouvelle espèce : celui des analystes. Plus personne, parmi ceux-ci, ne vous dira qu'une musique le trouble, l'angoisse, l'émeut, le ravit, le bouleverse, l'élève, le prive de parole, lui coupe le souffle ou, simplement, l'apaise. En revanche, on s'y montrera fort loquace pour vous expliquer dans le détail ce qui **fait** ou **produit** cette musique (ou son effet), **comment** elle est construite, quels en sont les **éléments analysables**, quantifiables, etc. Et on se fera fort de vous démontrer combien elle est complexe et rigoureuse. De la perception découpée et formalisée, à la manière de la science qui, elle non plus, ne vous parlera ni de beauté, ni de bien, ni de sublime, ni de valeur esthétique. Il me paraît évident que cette pratique ne peut qu'avoir un effet rétroactif sur la musique elle-même, comme si, lors de sa composition, elle devait répondre d'une analyse, dans le pire des cas l'illustrer. Le risque, alors, c'est qu'elle devienne une théorie appliquée, une forme mathématique objectivement déployée dans une forme sonore, démontrée par une forme sonore. Des exemples de ce jargon qui ne peut que rebuter un amoureux de la musique ? Permettez que je vous en offre quelques-uns, pris au hasard (dans divers articles⁸), où je me suis permis de souligner en gras certains passages :

*Tout d'abord, il faut mettre en adéquation deux activités d'un ordre symbolique et combinatoire : d'un côté, la **recherche inlassable de nouveaux éléments de langage musical et de nouveaux modes de structuration** ; de l'autre, la **spécification et l'exploitation interactive d'algorithmes permettant d'actualiser ces idées** et d'en explorer systématiquement les conséquences techniques et artistiques.*

8. Les extraits qui suivent sont tirés d'articles disponibles sur le site Internet de l'IRCAM.

Pour servir de support à cette « **rencontre** » **intellectuelle**, on choisit souvent Lisp, un langage de programmation issu des **recherches en intelligence artificielle** qui constitue probablement le meilleur compromis, pour sa simplicité et son homogénéité syntaxique, son interactivité, son expressivité (relation directe entre les expressions symboliques du langage et les structures qu'elles représentent). [...]

Les manipulations sur un matériau compositionnel ont un caractère éminemment combinatoire. Toute l'entreprise pourrait rester au stade de la spéculation formelle si un lien solide n'était pas établi avec la perception. Plusieurs principes peuvent être appliqués pour arriver à cette fin : **la constitution de tests auditifs** à partir des sorties musicales, la connexion du logiciel de CAO à des outils d'analyse et de synthèse, ou enfin l'intégration de modèles acoustiques et psychoacoustiques au sein même du logiciel.

(Assayag, 1993)

Dans un autre texte⁹ qui se targue de faire l'évaluation des **qualités sonores**, on lit ceci :

Les composants sont évalués en fonction de **leur participation à l'élaboration de la configuration sonore d'un objet donné**. L'information qui sert de fondement à cette évaluation, est le taux de complexité relative que le compositeur a affectée au composant, au moyen de sa configuration écrite. La **complexité** maximum correspond à la configuration qui produit la sonorité la plus **complexe** possible — dans le domaine où le composant agit. Dans ce cas, **le poids participatif attribué à ce composant** est de 100%. À l'autre bout, les configurations les plus simples sont celles qui génèrent les sonorités les plus **simples** possibles.

(Guigue, 1991-1996)

Le même encore, qui analyse le prélude, *Brouillards*, de Debussy, présente ainsi ses conclusions :

Tous les procédés de variation étant simples, les **affinités motiviques** ne laissent jamais d'être prégnantes. **La prolongation systématique et pratiquement omniprésente d'une idée basique confère à l'infrastructure une caractéristique anaphorique qui, par son aspect répétitif, monotone, statique, assure l'unité sonore de la pièce.**

(Guigue, 1991-1996)

Enfin, et je m'arrêterai ici, lors de « considérations psychologiques sur le commentaire d'écoute », un collectif de trois auteurs formule ainsi sa méthode et son hypothèse :

L'objectif est de préciser la nature des diverses opérations perceptives et intellectuelles requises dans ce type de situation. Le commentaire apparaît comme une situation de tâches cognitives multiples. Un **bon** commentaire repose sur une **gestion équilibrée des ressources attentionnelles** allouées à chacune de ces tâches. **Cette gestion sera plus aisée si les opérations cognitives sont automatisées** et si les contraintes imposées sur le commentaire final sont précises [...].

(Bigand, Madurell et McAdams, 1998)

9. Didier Guigue présente ici, sous forme synthétique, l'essentiel des objectifs, principes méthodologiques et résultats développés dans le cadre d'une thèse de doctorat réalisée à l'IRCAM entre 1991 et 1996.

La musique serait-elle devenue une science, ou plutôt une ingénierie, où il ne serait jamais permis de parler de musique?! Que la musique sollicite aujourd'hui de nouveaux outils ou instruments, nul ne le conteste. Que ces outils marquent en retour son élaboration, ses modalités de composition autant que d'exécution, cela est inévitable. Mais que son appréhension passe dorénavant, et quasi exclusivement, par son analyse, le filtre technique et scientifique de son analyse, voilà qui pose ou peut poser un problème. Si nous nous questionnons sur cette infiltration massive de la technique et de la science dans le champ musical, nous comportons-nous comme Goethe à l'égard du pauvre Mendelssohn? Pêchons-nous par excès de sentimentalisme? Pensons-nous que la technique tue l'inspiration, cette belle lubie romantique? Pourquoi n'admettrions-nous pas simplement que certaines voies conduisent à des culs-de-sac! Cette entreprise de décortication, de cartographie des moindres éléments qui composent le son — sa structure, sa dynamique, son timbre, sa hauteur, etc. —, me semble répondre d'un désir largement répandu dans notre civilisation : celui de se donner à soi-même le pouvoir de le **reproduire** (le son) grâce à des outils qui puissent ensuite en exploiter toutes les combinaisons à l'aide de processus automatisés, d'algorithmes. On voit le même phénomène à l'œuvre dans le champ de la biologie et de la génétique. Devrions-nous alors parler de **génom musical**? La musique, si elle repose sur une technique, un savoir-faire, ne doit jamais oublier qu'elle est d'abord musique, c'est-à-dire manifestation symbolique de notre rapport cognitif au monde **et** expression sensorielle de notre corps dans ce monde. Et le corps me semble bien souvent oublié ici... C'est peut-être même ce qui fait le plus défaut dans la musique savante. Pour reprendre la question qu'une amie se posait au sortir d'un concert, alors qu'elle avait le sentiment d'en avoir manqué de grands bouts : « Est-ce la musique qui m'a fait rêver? Ou ai-je rêvé pour échapper à la musique? »

ASSAYAG, G. (1993), « Cao : vers la partition potentielle », *Les cahiers de l'IRCAM : la composition assistée par ordinateur*, vol. 1 n° 3, <http://mediatheque.ircam.fr/articles/index.html>

BARICCO, A. (1998), *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Albin Michel, 147 p.

BIGAND, E., MADURELL, F. et McADAMS, S. (1998), *Quelques considérations psychologiques sur le commentaire d'écoute*, Musurgia, <http://mediatheque.ircam.fr/articles/index.html>

BISSONNETTE, L. (1996) « Ruptures », *Circuit*, vol. 7 n° 1, p. 13-15.

GUIGUE, D. (1996), « Une étude "pour les sonorités opposées" — Principes méthodologiques d'une analyse "orientée objets" de la musique du xx^e siècle », thèse de doctorat, IRCAM-HESS, <http://mediatheque.ircam.fr/articles/index.html>

MARCOTTE, G. (1996), « Deux ou trois malentendus », *Circuit*, vol. 7, n° 1, p.74-77.

MENGER, P.M. (1986) « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, XXVII, p. 445-479.

STRAVINSKY, I. (1970), *Poetics of Music, Form of Six Lessons*, Cambridge, Massachussets, Harvard University, 186 p.