Document generated on 07/11/2025 10:48 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Le moment *Musique en Jeu*
In the Time of *Musique en Jeu*

Nicolas Donin

Volume 20, Number 1-2, 2010

La musique contemporaine d'hier à demain

URI: https://id.erudit.org/iderudit/039640ar
DOI: https://doi.org/10.7202/039640ar

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

Donin, N. (2010). Le moment *Musique en Jeu*. *Circuit*, *20*(1-2), 25–31. https://doi.org/10.7202/039640ar

Article abstract

The author discusses the history, which is still waiting to be written, of *Musique en jeu*, the French music journal from the 1970s, which was an explicit model for *Circuit*. The article includes details about the journal's birth and evolution over the course of the decade through interviews conducted at a public round table discussion on the past, present and future of music journals with two of *Musique en jeu's* cofounders: its main organizer Dominique Jameux and one of its most notable collaborators, Jean-Pierre Derrien.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

IL Y A 40 ANS

Le moment *Musique en Jeu*

Nicolas Donin

Il y eut en Europe, dans la seconde moitié du XXe siècle, un quasi-genre de la « revue-de-musique-contemporaine », alliant articles théoriques de compositeurs et de musicologues, restitutions de débats, notes critiques sur l'actualité du disque et du concert, et, parfois, incursions téméraires d'intellectuels dans le champ exotique de la pensée musicale. L'histoire de la musique contemporaine est scandée (et documentée) par les revues *Contrepoints* et *Polyphonie*, *die Reihe* et *Incontri musicali*, ou encore, moins loin dans le temps, *MusikTexte*, *InHarmoniques* et *Entretemps*, qui caractérisent autant d'époques de la musique contemporaine, avec leurs questionnements propres et leurs façons d'y répondre. *Musique en jeu* n'est pas simplement l'une des revues musicales francophones les plus marquantes du siècle dernier, c'est aussi, en quelque sorte, l'incarnation même de la « musique contemporaine » dans ce qui fut, quant à sa portée intellectuelle et sociale, la fin d'un âge d'or. Au long de ses neuf années d'existence (1970-1978) et à raison de quatre numéros annuels (en moyenne) de près de 120 pages chacun, la revue a constitué un forum critique résolument ouvert à tous vents[1], en phase avec de nombreuses interrogations philosophiques, esthétiques, académiques, politiques et institutionnelles, caractéristiques de la période, tels que : la musique pop (dossier dans le nº 2, 1971), les partitions graphiques (nº 13, 1973), le renouveau dramaturgique et scénographique de l'opéra (nos 14 [1974], 22, 24, 25 [1976], 31 [1978]), la psychanalyse (nº 9 coordonné par Michel Schneider, 1972), Mauricio Kagel (abordé notamment dans les nos 5, 7, 11, 27) et Dieter Schnebel (auteur du premier article du nº 1 et objet d'un dossier dans le nº 16 [1974]), la sémiologie (plusieurs numéros coordonnés par Jean-Jacques Nattiez), la « recherche musicale », de l'IRCAM à Vincennes, en passant par l'ethnomusicologie et Charles Rosen (deux numéros thématiques, 18 et 19, en 1975) ; mais aussi Boris Vian (nº 30, 1978), les répétitifs américains (nº 26,

1. Le tout premier éditorial est sans ambiguïté à ce sujet : « *Il s'agira ici de musique, de musique moderne, même, c'est-à-dire peut-être de beaucoup d'autres choses que de musique : comprenne qui pourra ; nous, nous comprenons encore mal. On entend souvent dire que la musique contemporaine est laide, mais que les démarches qui la sous-tendent sont intéressantes : on parlera de ces démarches. Le reste, au fil des numéros, viendra par surcroît* ». Et : « *Il ne reste plus qu'à vous demander de venir nous voir et nous écrire une fois que vous aurez eu ce premier numéro entre les mains. Aucun mot de passe, aucun prétexte ne sont nécessaires. De « Comité de Rédaction » constitué, il n'y a point. Vient travailler avec nous, « spécialiste » ou non, qui en a le désir, qui a quelque chose à dire, qui veut travailler dans tel domaine, qui accepte de débattre avec d'autres* » ([Dominique Jameux], « Éditorial », *Musique en jeu*, nº 1, 1970, p. 2-3, en italique dans le texte).

1977), la musicothérapie (dans le nº 20, 1975), Tadeusz Baird (nº 25, 1976), le « rapport Maheu » relatif à la politique musicale du ministère de la Culture (nº 24, 1976), ou encore la frontière culturelle entre musique et bruit (dossier coordonné par Vincent Dehoux, nº 32, 1978)[2].

L'histoire de cette revue reste à écrire. Elle est peu documentée par rapport à la place qu'elle occupe, aujourd'hui encore, dans l'imaginaire d'une génération (les amateurs de musique contemporaine qui avaient 20, 30 ou 40 ans dans les années 1970) et dans celui d'un milieu professionnel (celui de la musique contemporaine dans les pays francophones). À défaut d'avoir déjà entrepris ce travail, j'ai eu l'occasion de recueillir les témoignages de son principal animateur, Dominique Jameux, et de l'un de ses collaborateurs notables quoique irrégulier, Jean-Pierre Derrien (devenus tous deux producteurs à Radio France au cours de la décennie *Musique en jeu*), à l'occasion d'une rencontre publique sur le passé et l'avenir des revues musicales que j'ai coorganisée avec Jean-Marc Chouvel il y a plusieurs années[3]. Les propos de Jameux ont été recueillis lors d'une conversation privée à Paris le 22 septembre 2005, et rapportés lors de la rencontre publique. Les propos de Jean-Pierre Derrien ont été recueillis, en partie sous forme d'interview, au cours même de la rencontre. J'en propose ici une brève synthèse (qu'il convient de lire essentiellement comme le point de vue de Jameux rapporté au style indirect libre), en précisant, lorsque c'est pertinent, les initiales de l'un ou l'autre des deux informateurs, et en utilisant des guillemets seulement lorsque la transcription littérale est à la fois instructive et possible.

Naissance de la revue

Musique en jeu est le projet d'un homme jeune, étudiant pendant les années 1960 (en histoire de l'art et en sociologie[4] à l'Université de Nanterre) et de formation musicale classique, frappé autant par l'« effervescence autour de la musique contemporaine » (DJ) que par l'absence de revue correspondant à l'aura intellectuelle et esthétique d'un art qu'il découvre principalement lors des Semaines musicales internationales de Paris à partir de 1968[5]. À cette époque, Jameux a l'occasion, par l'intermédiaire de son ami Bruno Flamand, fils de l'un des cofondateurs du Seuil, de rencontrer François-Régis Bastide qui lui passe commande d'une monographie pour sa collection Solfèges[6]. Partie d'une base catholique progressiste, la maison d'édition s'était spécialisée dans les sciences humaines, publiant Barthes, Lacan et bien d'autres figures de proue du structuralisme. La revue-phare dirigée par Philippe Sollers, *Tel Quel*, avait été déclinée en une collection de livres où la musique, avec *Relevés*

2. Pour un coup d'œil plus détaillé et homogène sur le contenu de l'ensemble des numéros, on peut se reporter aux index analytiques parus dans les numéros 6 (1972) et 22 (1976).

3. « La musique contemporaine et ses *actualités*. Sur la nécessité (ou non) de publier des revues de musique contemporaine aujourd'hui », Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 6 octobre 2005, avec la participation de Philippe Albèra, Gloria Collado, Jean-Pierre Derrien, Bastien Gallet, Jonathan Goldman, Gérard Gromer, et Makis Solomos. Enregistrement audio accessible à www.cdmc.asso.fr/enregistrements_mp3/index.htm.

4. Jameux étudie notamment auprès de l'influent sociologue et géographe marxiste Henri Lefebvre, qui signera le premier article de « sémiologie » dans la revue (« Musique et sociologie », *Musique en jeu*, nº 4, 1971, p. 52-62), juste avant les numéros d'inspiration linguistique et structuraliste coordonnés par Nattiez.

5. Festival organisé par Maurice Fleuret à partir de 1968, intégré au Festival d'Automne à Paris à partir de 1972 (voir Patrick SZERSNOVICZ, « Semaines musicales internationales de Paris. Chronique des années fastes », Jean-Pierre LEONARDINI, Marie COLLIN et Joséphine MARKOVITS, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982, p. 219-220 ; ainsi que les numéros 267, 270-271 et 276-277 de la *Revue musicale*).

6. Ce sera : Dominique JAMEUX, *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 1971.

d'apprenti de Boulez[7], avait sa place. Le projet de revue auquel songe Jameux peut alors se résumer ainsi : « être le *Tel Quel* de la musique contemporaine » (la formule est de Boulez, que Jameux rencontre dès 1969 pour lui faire part de son projet, et qui l'encourage à essayer). Comptant sur l'appui d'un grand éditeur, Jameux souhaite s'adresser à un public plus large que le cercle des spécialistes : viser « 3000 lecteurs, et non 300 ». Il réunit un comité informel d'amis et connaissances composé de Georges Haessig – amateur de musique contemporaine particulièrement intéressé par le GRM, fréquentant beaucoup les concerts –, Jean-François Hirsch – sociologue intéressé par le jazz, le rock et la pop –, Jean-Pierre Derrien – alors jeune philosophe sortant de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, proche de Boulez –, et le groupe d'universitaires fort peu classiques qui animent le tout jeune département musical de Vincennes (future Université de Paris VIII), en particulier Daniel Charles et Évelyne Andréani. Le premier numéro paraît en novembre 1970.

Selon les souvenirs de Dominique Jameux, le tirage d'un numéro était de l'ordre de 3500 exemplaires, dont 2500 étaient vendus tout de suite et suivis de quelques ventes ponctuelles. Certains numéros se vendaient mal, certains au contraire donnèrent lieu à un retirage – ce fut notablement le cas du n° 9 consacré à la psychanalyse. La revue pouvait compter sur un ordre de grandeur de 700 ou 800 abonnés. Si Jameux n'était pas salarié par le Seuil et vivait au début des années 1970 de gagne-pain occasionnels tels que des enquêtes sociologiques, il disposait en revanche, pour chaque numéro, de 5000 francs destinés à dédommager les auteurs ou à verser un honoraire digne de ce nom à ceux d'entre eux qui avaient écrit une partie significative du numéro. Sur le plan administratif, la revue était le fait d'une association créée à cet effet, « Musique aujourd'hui », domiciliée chez Évelyne Andréani, et signataire d'un contrat avec l'éditeur. La revue n'avait pas de bureau : son directeur ne se rendait dans les locaux du Seuil essentiellement que pour y remettre les textes – généralement en retard (« …sauf pour les numéros coordonnés par Jean-Jacques Nattiez », mentionne Jameux pour l'anecdote).

La maquette, ainsi que les couvertures des dix premiers numéros, sont réalisées par Roman Cieslewicz. L'intermédiaire avec le célèbre graphiste, qui avait récemment marqué de son empreinte aussi bien le magazine *Elle* que la revue d'art *Opus international*, se fit par Jean Schalit, un ami publicitaire de Jameux qui, par ailleurs, avait aussi trouvé le titre de la revue, du tac au tac, lors d'un échange téléphonique d'anthologie remémoré comme suit : « – Je vais fonder une revue consacrée à la musique contemporaine, comment tu l'appellerais ? – *Musique en jeu*. »

7. Les écrits sur la musique de Pierre Schaeffer publiés aux éditions du Seuil l'étaient, quant à eux, dans la collection Pierres Vives, principalement consacrée à la critique et la théorie littéraires.

Évolution au cours de la décennie

L'hétérogénéité du propos comme celle des participants au comité de rédaction informel apparaissent de façon évidente au long des numéros. Cette ouverture tous azimuts, explicite dès l'éditorial du premier numéro (cf. note 1), correspond à un mode de fonctionnement dans lequel les coanimateurs de la revue sont incités à prendre la plume pour s'exprimer sans médiation plutôt que de s'engager dans d'interminables débats éditoriaux préalables. À cela s'ajoute le fait, dont s'est amusé Derrien en évoquant les angoisses des bouclages, que le désir des animateurs d'une revue de livrer des numéros cohérents est bien souvent soumis à un douloureux principe de réalité pour peu qu'un texte promis, particulièrement central au regard de la thématique envisagée, n'arrive pas à temps – ou pas du tout – à la rédaction[8].

Plus profondément, le recours à une grande variété d'approches issues des sciences humaines (correspondant à la formation intellectuelle de Jameux, Hirsch ou Derrien) s'explique certainement d'abord par un déficit d'élaboration théorique de la part des compositeurs de l'époque : les grands textes de la génération de 1925 appartenaient déjà au passé (ou bien, dans le cas de Barraqué, étaient restés méconnus), tandis que la génération immédiatement postérieure – celle, en France, des Amy, Eloy ou Boucourechliev[9] – n'envisageait que rarement de contribuer par des textes au débat et à l'information sur le fruit de son activité créatrice. Ouverte à d'autres figures d'autorité que celle du compositeur, *Musique en jeu* fut ainsi donc le lieu de publication de textes aujourd'hui mieux connus par leur place dans les œuvres complètes de Barthes (« Le grain de la voix ») et de Lyotard (« "A few words to sing" (sur *Sequenza III* de Berio) », en collaboration avec Dominique Avron). De là peut-être aussi la présence insistante de la figure de Wagner dans les pages de la revue au fil des années : « Wagner était l'outil que nous avions pour éviter de parler des débats esthétiques avec les compositeurs » (JPD).

Les compositeurs, du reste, en vertu d'une règle à peine tacite qui s'appliquait aussi aux critiques musicaux, n'étaient pas les bienvenus dans le noyau dur des concepteurs de *Musique en jeu* – à l'exception de Giuseppe Englert, professeur à Vincennes et compositeur, qui jouait le rôle d'informateur sur les nouveaux noms et les modes émergentes à la faveur de ses fréquents déplacements dans les festivals européens. Le comité (y compris dans sa tardive forme officialisée à partir du numéro 18) est ainsi à l'image des lecteurs qu'il vise : « [nous nous adressions] à des gens comme nous, des gens qui réfléchissaient à (…) remettre la musique dans le circuit des savoirs », des « jeunes intéressés par de [multiples] types d'expression » (JPD) – des amateurs

8. La réciproque existe aussi, comme le notait Jameux dans l'éditorial du nº 11 au sommaire particulièrement bigarré (Schnebel sur LaMonte Young, article sur la musicothérapie, transcription d'une émission de radio sur Kagel, notes sur les rapports musique/biologie, analyse de *Pli selon Pli* par Stoïanova, texte de Daniel Charles et chroniques diverses) : « Ironie des sommaires. Lorsque *Musique en jeu* se propose de traiter un thème, il est rare qu'elle y parvienne vraiment : c'est le propre d'une revue. Décidons-nous un numéro « athématique » (…) ? Voilà que des articles disparates semblent confluer suivant une logique peu explicite, mais où se déchiffre en surimpression comme une sorte de projet mal discernable encore. (…) Coïncidence des survenues d'articles : 1960, charnière où tout chavire, est aussi bien l'année de *Pli selon Pli* que celle du début des recherches de LaMonte Young » (Dominique Jameux, « Les années soixante sont terminées », *Musique en jeu*, nº 11, 1973, p. 2-3).

9. « C'étaient les années Boucourechliev. On attendait les *Archipels* comme on attendait, disons, le Messie. … Ou la pluie – cela dépend sous quel régime ! » (JPD).

réflexifs et des intellectuels curieux plutôt que des praticiens de la musique ou de purs universitaires. L'éditorial de la quatrième livraison résume bien cet état d'esprit :

> *Musique en jeu* a un an. En quatre numéros, la figure de la revue se précise quelque peu. Il doit être clair pour tout le monde, maintenant, qu'elle n'est ni une revue de musicologie – cela allait de soi –, ni une revue d'information et d'actualité musicale – qui manque en France –, ni même une revue musicale proprement dite. Pas davantage est-ce une revue d'« avant-garde ». Alors quoi ? Disons une revue d'idées et de débat sur la musique. Le concept est vague : tant pis pour le concept. (…) On ne sait pas si les engagements de l'« Éditorial » du numéro 1 ont été tous tenus (sans doute pas). Mais il y a un point sur lequel on a le sentiment de n'y avoir pas encore manqué : cela ne nous intéresse pas de parler de la musique en soi. Celle-ci n'existe pas, n'a jamais existé, quelle que soit la prédilection que chacun peut avoir pour telle ou telle partie de son répertoire. Dans notre titre, il ne fallait pas lire « Musique » mais « Société »[10].

D'un point de vue rétrospectif, la revue était caractérisée à ses débuts « à la fois [par] une sorte de libertarisme, et de l'extrême théorisation » (DJ), ces deux aspects convergeant progressivement vers des objets plus particulièrement chers à Jameux, Derrien ou Schneider – Schnebel plutôt que Cage, Boulez plutôt que les musiques graphiques, l'opéra plutôt que le théâtre musical. Ce mouvement est parallèle (et certainement relié) à l'institutionnalisation de la revue. Cette dernière se marque de plusieurs façons. Elle est d'abord un reflet de l'institutionnalisation de la musique contemporaine elle-même, culminant avec l'Ircam, dont la gestation et les premières activités sont abondamment commentées par *Musique en jeu*, et aux activités duquel Jameux, Derrien et d'autres collaboreront bientôt. Cette évolution se concrétisera aussi par l'accès des animateurs de la revue à des tribunes prestigieuses et à des postes salariés (à la Radiodiffusion française), ce qui entraînera progressivement un ralentissement des livraisons de la revue, puis son arrêt pur et simple. Mais l'institutionnalisation de la revue, c'est aussi son partenariat avec l'Institut Goethe de Paris pour le « Forum de musique contemporaine »[11], un cycle de conférences multiformes (incluant analyses musicales, tables rondes ou projections de films), qui connaîtra un certain succès pendant ses deux saisons d'activité, y compris une déclinaison dans plusieurs villes hors de Paris. Enfin, au sein de la maison d'édition, une relation de proximité s'établit avec Sollers lorsque l'orientation stalinienne de *Tel Quel* fait place à la *lingua franca* maoïste – relation largement facilitée par la musicologue Ivanka Stoïanova en sa double qualité de contributrice régulière à *Musique en jeu* et de sœur de Julia Kristeva. Enfin, Catherine

10. Dominique JAMEUX, « La Mort [à] Venise », *Musique en jeu*, nº 4, 1971, p. 3 ; l'éditorialiste se réclame plus loin d'un « romantisme révolutionnaire » (p. 4). Trente plus tard, Jameux soulignera : « MeJ est moins un Enfant de Mai 68 que celui de la « normalisation » qui a suivi, une fois la ferveur, l'illusion, le divertissement ou l'agitation (selon) retombés. Sans doute nombreux ont été les « militants de Mai 68 » (…) à s'être alors dit : bon, et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? » (correspondance avec l'auteur, courriel du 23 janvier 2010).

11. Voir les nos 15 (1974) et 16 (1974), ainsi que le bilan de l'initiative dans le nº 19 (1975).

Millet et Daniel Templon créent le magazine *artpress* en 1972. La relation entre les revues, symbolisée par la tenue au Centre Pompidou de soirées *Tel Quel* / *artpress* / *Musique en jeu*, se manifeste également par l'aide apportée à *Musique en jeu* par la Galerie Templon qui fournit à de multiples reprises des images de couverture, de Roy Lichtenstein à Martin Barré. Seule revue musicale de son espèce dans cette période, *Musique en jeu* a trouvé naturellement sa place au sein des avant-gardes intellectuelles et artistiques, plutôt que dans le contexte strictement musicologique et musicographique alors représenté, depuis les années 1950, par une *Revue musicale* avec laquelle elle n'a guère de relations[12].

12. Les références à d'autres revues musicales ne sont, bien sûr, cependant pas exclues. Ainsi, dès le premier numéro, les 50 ans de *Melos* font l'objet d'une brève ; et l'éditorial du nº 30 (1978) annonce la naissance de *Musik-Konzepte* comme une sorte d'*alter ego* germanophone.

Mort (et transfiguration ?)

La revue perd son rythme au milieu de la décennie : les numéros sont plus difficilement bouclés, les retards s'allongent, les ventes se tassent légèrement, la relation avec l'éditeur se distend. À l'intensification de l'activité professionnelle de ses animateurs s'ajoute le sentiment que l'effervescence post-1968 n'est plus. Après le numéro 33 symptomatiquement intitulé *Tutti frutti*, Jameux ne met pas de nouveau numéro en chantier : « ça s'est arrêté comme ça – sans décision, sans drame » (DJ). Il regrettera rétrospectivement de n'avoir pas marqué plus clairement cette fin, par exemple à travers une lettre aux abonnés justifiant l'arrêt de la revue.

Contrechamps en Suisse, *Entretemps* en France proposeront dans les années 1980 un modèle de revue de musique contemporaine bien différent, proche du livre monographique consacré à un compositeur ou une problématique. La revue *Contrechamps* se transformera d'ailleurs, après une douzaine de numéros, en une série de livres toujours bien vivante aujourd'hui. Au moment *Musique en jeu* – exploratoire, romantique et ouvert à tous vents – succède donc un temps de fixation du canon de la musique contemporaine, plus musicologique, plus « à froid », en somme plus patrimonial (recension et traduction des écrits des principaux compositeurs sélectionnés). Quelques années après l'arrêt de la revue, une improbable réunion avec Jameux, Boulez et Hirsch se tient à Paris chez Michel Schneider en vue de refonder *Musique en jeu* ; elle restera sans suite.

Bilan ? « Une revue, c'est un type de 30 ans, qui a envie de percer » (DJ). Il faut « un éditeur solide » et « une ambition ». Il faut « jouer le jeu du commerce » – Jameux me donne *a contrario* l'exemple d'*InHarmoniques* « qui n'a pas marché ». Et de conclure avec un sourire sybillin : « Bref… c'est impossible. »

Et c'est vrai : pour ne s'en tenir qu'au Canada, ni *Circuit* ni *Musicworks* ne prétendraient allier commerce et intellectualité, musique contemporaine et lectorat élargi, de la façon dont *Musique en jeu* l'a fait. Cependant en ce début de XXIe siècle où les notions mêmes de « revue » et de « public » semblent vouées à se transformer radicalement, ne conviendrait-il pas de faire mentir ce constat d'impossibilité ?