

Modernité, musique et atonalisme : entre l'esthétique de la rupture et la recherche de points de repères

Sophie Marcotte Chénard, *Université d'Ottawa*

1. L'émergence de l'atonalisme dans la musique moderne

On connaît, au dix-neuvième siècle, l'influence prédominante du romantisme : dans le domaine musical plus particulièrement, la démesure, le sentiment, l'affectivité sont les mots d'ordre. La musique de compositeurs tels que Wagner, ou Debussy par la suite, semble appeler l'auditeur à user de son imagination, de son intuition, de sa sensibilité : c'est une musique qui «suscite une longue suite de sensations agréables, qui troublent, émeuvent, font naître des sentiments, surgir des images¹». L'esprit romantique qui en ressort ne veut donc pas se soumettre au raisonnement, mais se veut un langage des émotions.

Cependant, au tournant du siècle, on semble constater à tout le moins un essoufflement de cet esprit : plusieurs musiciens et compositeurs désignent le romantisme comme le bouc émissaire des maux sociaux, d'autres n'y voient qu'une musique sans grande signification. De ce rejet d'une esthétique considérée par certains comme désuète naît un courant musical qui apparaît pour ainsi dire en rupture totale avec une tradition vieille de plusieurs siècles : l'atonalisme.

En effet, dès le début des années 1900, on commence à questionner le système tonal et ses limites : on veut s'affranchir des règles d'harmonie usuelles, créer un terreau fertile à une musique nouvelle. C'est dans cette vague de changements que se développe le projet d'une musique atonale basée sur l'affranchissement des sons d'une structure harmonique surannée et hiérarchique. Sur ce point, il serait difficile de ne pas parler *d'esthétique de la rupture* ; rupture avec le classicisme, rupture avec la tonalité, révolte contre

les anciennes formes musicales. Cette «révolution» de la musique semble porter en elle une éventualité qui se dessine progressivement : celle d'une refonte de l'univers des possibles du paysage musical.

Arnold Schönberg, compositeur allemand du début du siècle, est considéré comme la figure de proue et l'instigateur de cette rupture. Les œuvres qu'il produit suscitent en France, comme dans les milieux artistiques européens en général, des positions extrêmement tranchées qui mènent vers une bipolarisation : soit on adopte cette nouvelle façon de faire de la musique, soit on se retrouve, comme le disait Benoît Duteurtre, «rejetés dans l'enfer de la réaction²».

La division qui règne dans les milieux artistiques au sujet de ce projet atonal mène au constat que cette musique choque, dérange et bouleverse les auditeurs, qui, bien qu'ouverts à de nouvelles perspectives, se questionnent sur la valeur de cette nouveauté radicale qui semble défier tous les principes esthétiques et musicaux établis. Il faudra donc se demander : en quoi la musique atonale, qui deviendra ensuite sous un mode plus organisé la composition dodécaphonique, introduit-elle une nouvelle perception de la musique en rupture avec les anciens modes de pensée musicaux ? Plus précisément, en regard des réactions si vives qu'elle produit, peut-on affirmer que la musique atonale conduit à un nouveau rapport entre l'œuvre et son public ? De quelle manière la musique atonale s'adresse-t-elle à l'auditeur et quels véritables rapports celui-ci peut-il entretenir avec l'œuvre dodécaphonique ? Plus fondamentalement encore, en quoi la réception de la musique atonale nous renseigne-t-elle sur le rapport entre la tradition et la nouveauté au sein d'une société, et plus encore sur les effets sociaux et politiques de l'art ? Comment l'émergence de la musique atonale peut-elle finalement se constituer en interrogation politique et philosophique ?

Cette première série de questions mène à plusieurs autres. En effet, si l'on fait table rase de tout héritage reçu, que propose-t-on pour occuper l'espace qui se trouve maintenant vacant ? En d'autres termes, qu'est-ce qui constitue la nouveauté du dodécaphonisme et pourquoi celui-ci dérange-t-il tant ? Pourquoi est-il si difficile d'aimer Schönberg, d'apprécier l'atonalisme, de louer les compositions d'un Berg ou d'un Webern, de se reconnaître de manière immédiate

dans les dissonances du dodécaphonisme? À quelle forme de sensibilité de l'auditeur cela renvoie-t-il?

L'exploration de cette problématique se fera suivant deux étapes. Dans un premier temps, il s'agira d'explorer la naissance de cette avant-garde atonale afin de comprendre, à partir de la signification des critiques adressées à cette «nouvelle musique» et à Schönberg, toute l'ampleur du bouleversement que cette nouveauté musicale provoque. Dans un second temps, nous tenterons d'analyser la pensée d'un compositeur et penseur français de la seconde moitié du vingtième siècle, Pierre Boulez, dans le but de saisir toute l'ambiguïté et la complexité des rapports entre le dodécaphonisme et son époque. Cette seconde étape trouve sa raison d'être dans le fait que le point de départ de la réflexion de Boulez se situe justement dans l'émergence de ce que l'on nommera plus tard le «cas Schönberg». Par l'analyse de la réaction à l'émergence de la musique atonale et de la réponse de Boulez aux critiques qui lui sont adressées, nous chercherons ainsi à répondre à la question de savoir quelle est la signification politique et philosophique du rapport trouble qu'entretient cette nouvelle musique à l'égard de l'époque qui la voit advenir.

2. La naissance de l'avant-garde atonale : Schönberg et la position des critiques

Benoît Duteurtre décrit de manière très juste la spécificité schönbergienne: «Abstrait, arithmétique, architectural, d'une rationalité apparente qui en rend l'abord aisé, le dodécaphonisme sériel de Schönberg s'oppose par beaucoup d'aspects aux autres courants de la musique moderne³.»

La singularité du projet atonal tire ainsi son origine d'un refus radical de la suprématie de la tonalité qui, par son essence, procède toujours à une hiérarchisation des sons en fonction d'une note fondamentale. À l'inverse, l'atonalisme prétend «libérer les sons et les mettre à égalité⁴» pour abolir les concepts trop ordonnés de l'harmonie tonale. On crée alors un univers tout à fait relatif dans lequel chaque sonorité, égale à une autre, ne peut aspirer à dominer. Vers les années 1920, on a senti la nécessité de mettre de l'ordre dans ce chaos, et le dodécaphonisme, synonyme de sérialisme, s'est

alors présenté, un peu par hasard, comme un principe permettant une forme organisée de l'atonalisme, par une structuration stricte des douze demi-tons d'une octave.

Une métaphore schönbergienne permet de saisir la nature de ce rejet de la tonalité : celle-ci se présente à lui comme la structure d'un État dynastique dans lequel la tonique, c'est-à-dire la note qui dirige l'ensemble, est incarnée par la figure du roi, et dont chaque accord constitue une tentative de le déloger de la position si enviée⁵. Cette analogie traduit une vision de l'instabilité du système tonal. En effet, comme le mentionne Esteban Buch : « Selon Schönberg, la tendance historique de la tonalité vers sa dissolution n'est rien d'autre que l'effondrement de cet État féodal devenu ingouvernable⁶ ». Sous cet angle, la musique tonale était considérée comme une utilisation partielle du domaine sonore ; l'atonalisme, en revanche, s'orienterait vers des espaces inexplorés.

Toutefois, il ne faut pas croire que ce projet ait été bien accueilli. Dès la parution, en 1909, de la première œuvre de Schönberg suivant le principe de l'atonalisme libre, soit les *Trois pièces pour piano*⁷, les réactions se font vives et tranchées. Il faudra ici analyser à la fois le contenu de ces critiques et la manière dont elles sont formulées afin de saisir de quelle façon ces reproches au départ dirigés contre la personne de Schönberg, acquièrent une dimension plus générale laissant transparaître un différend sur l'état de la culture et sur l'orientation de l'art moderne. Comment doit-on comprendre cette tension entre une époque et ses principes esthétiques, ce rapport trouble entre l'ancien et le nouveau ?

À cet égard, l'angle choisi par les critiques qui émettent des jugements sur l'apparition de cette « nouvelle musique » semble lourd de significations : bien que l'on prône l'autonomie de l'art, on constate paradoxalement une profusion de métaphores politiques et sociales à partir desquelles on le désigne. En effet, les références à la révolution, à la révolte, à la sécession pour qualifier à la fois la musique et les partisans de Schönberg se multiplient et évoquent l'idée de rupture : « “Attentat”, “terrorisme”, “anarchie” : l'opus 5 fut la première œuvre de Schönberg qui récolta systématiquement des images de violence politique⁸ ». On va même jusqu'à l'accuser

de donner «une image sonore du chaos⁹», en caractérisant cette musique sans repères d'assemblage de «bizarres impressions néo-romantiques-sataniques-hystériques¹⁰» s'apparentant à des instruments entrain de s'accorder.

La critique s'éloigne ainsi d'un cadre proprement esthétique ; elle devient en quelque sorte morale. Il semble que les critiques se sentent comme un devoir de préserver le bien commun contre les dangers d'une telle musique. Buch parle ainsi d'un «zèle citoyen du monde musical¹¹». Cette relation de responsabilité face à l'art est d'autant plus renforcée que les points de repère de l'évaluation des œuvres atonales semblent dorénavant désuets, inadaptés. D'où le fait que l'on note une difficulté, pour les critiques, de nommer ce qui dérange, de mettre le doigt sur les véritables problèmes de l'atonalisme : «Devaient-ils le condamner à cause de ce qu'ils comprenaient ou à cause de ce qu'ils ne comprenaient pas¹² ? »

À première vue, l'ensemble de ces critiques donne plutôt l'impression d'une compétition dont le but serait l'élaboration de la harangue la mieux formulée à l'encontre de Schönberg et plus généralement de la musique atonale. «Heureusement que Schönberg, malgré son talent, ne fait pas de la musique¹³», disait Hirschfeld, alors que Carl Lafite renchérisait en affirmant, à propos des pièces du compositeur, qu'elles allaient jusqu'à «l'épuisement du contenu thématique ainsi que de l'auditeur¹⁴». Malgré cette large part de critiques dont le contenu s'avère finalement assez pauvre, il est néanmoins possible de mettre en lumière des reproches, non pas plus nuancés, mais dont la nature pousse à une remise en question des fondements de la musique atonale. Nous nous concentrerons ainsi sur les critiques auxquelles Boulez tentera, par la suite, de fournir une réponse.

Le premier reproche est celui d'une musique trop scientifique, calculée, axée sur un primat de la forme et qui, de par sa structure stricte, annihile à la fois la sensibilité, l'intuition et l'imagination du compositeur et de l'auditeur. Cela s'accompagne de la dénonciation d'une inventivité musicale forcée qui apparaît aux yeux de plusieurs comme artificielle : le principe d'organisation sériel, créé de toutes pièces, ne semble reposer sur rien d'autre qu'une volonté arbitraire

d'organisation. Cette critique mène directement à considérer la musique atonale comme un refus, une négation de l'ordre naturel des choses : « Qui plus est, ce n'est même pas de la musique, mais un assassinat du son, un crime contre la nature¹⁵ », avait affirmé Paul Stauber, un critique allemand.

En effet, il semble que cette musique, ou plutôt cette « non-musique » en appelle aux instincts les plus bas : aversion, colère, répugnance, rejet¹⁶. Face à ce constat, le critique se voit investi d'une mission quasi-morale, qui dépasse le cadre proprement dit de l'esthétique, soit celle de rechercher dans la composition, dans l'agencement des sons, une réalité qui concorde avec ce qui est naturel et, par conséquent, légitime. Les défenseurs de cette vision de la musique voient l'œuvre accomplie comme celle qui tend à susciter chez l'auditeur l'effet d'une unité de l'œuvre dont la structure confère des points de référence tangibles¹⁷. À cet égard, l'œuvre sérielle ne constitue-t-elle pas qu'une « libre prose¹⁸ » dans laquelle les points de repère brillent par leur absence ?

Néanmoins, les deux reproches qui apparaissent les plus problématiques touchent précisément le rapport entre l'auditeur et l'œuvre, entre la musique atonale et son époque : la rupture du lien entre l'œuvre musicale et son public d'une part et le refus de toute perspective historique d'autre part¹⁹.

En ce qui concerne la première critique, il semble que l'équilibre entre l'inventivité et la possibilité d'une proximité avec l'auditeur soit rompu par un intellectualisme trop prégnant qui met l'auditeur en déroute et ne lui permet pas d'accéder à l'œuvre. Autrement dit, l'effort intellectuel qu'exige la musique atonale, ainsi que son inaccessibilité apparente et la difficulté de s'y familiariser, instaurent une distance irrémédiable entre l'œuvre et le sujet. Schönberg lui-même, conscient de la difficulté que comporte une telle musique, s'interroge à propos de l'authenticité des réactions des auditeurs trop enthousiastes²⁰. Benoît Duteurtre s'en prend lui aussi à cette génération avant-gardiste qui, dans les années 1950, donne crédit à cette musique prétendument moderne, hermétique et renfermée sur elle-même : « L'adhésion obligatoire à l'incompréhensible devient un critère de distinction²¹. » Ce qu'un critique ami de Schönberg lui a

un jour dit résume bien l'impression générale laissée par la musique atonale : « Très intéressant mais à quoi ça sert ? Une œuvre doit parler d'elle-même, et je n'en ai tout simplement rien tiré²². »

Cette critique est intimement liée à une accusation particulière à laquelle fait face la musique sérielle, soit celle de promouvoir un certain individualisme ; le point de référence servant à juger l'œuvre n'est plus la sensibilité de l'auditeur moyen, mais le processus créateur du compositeur seul. Cette musique n'en appellerait donc pas à l'assentiment de la collectivité ou à l'opinion générale, mais serait, ainsi que le dénonce Victor Lederer, un critique allemand, entièrement dirigée vers l'individu : « Chaque citoyen est libre, est soliste. Et pourtant – que vaut cette liberté ? C'est la liberté de l'arbitraire, pas celle de la justice [...]. Elle conduit à la discorde des sons comme de l'esprit [...] »²³. »

Le second reproche, soit le refus de toute conception historique ainsi que le rejet de la tradition, se laisse comprendre à travers deux dimensions indissociables : la structure interne de la musique sérielle elle-même, et le projet plus vaste de l'établissement d'une nouvelle musique rejetant en bloc l'héritage passé. Dans le premier cas, il semble que l'atonalité élimine les modèles de référence qui régissent l'écoute. En d'autres termes, on en vient à perdre l'intuition de la structure générale de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il apparaît impossible de garder en mémoire les sonorités passées et d'anticiper les événements sonores à venir. Même avec l'avènement du dodécaphonisme, on ne fait qu'introduire une sorte de grammaire formalisée qui demeure tout à fait inconnue des modes d'écoute usuels. Ainsi, cet éloignement des trames mélodiques plus familières fait perdre de vue tout sens narratif de l'œuvre.

Cette modification du rapport au temps à l'intérieur de l'œuvre elle-même s'étend jusqu'au projet plus global de la musique contemporaine sérielle. En effet, on critique ce rejet total de l'histoire, cette volonté de substituer à la théorie musicale traditionnelle des principes nouveaux issus de l'arbitraire. Le reproche d'un refus de l'histoire par cette nouvelle musique semble à cet égard contenir une dimension proprement morale : en refusant la tonalité, on rejette du même coup ce qui a été consacré par la tradition. La radicalité du

projet atonal semble donc rendre précaire non seulement l'ensemble de la musique qui fut composée auparavant, mais aussi toute une époque qui s'y trouve liée. La tradition, qui peut agir comme socle des valeurs tant sur le plan esthétique que social ou politique, se trouve menacée par la nouveauté. Par conséquent, déroger aux conventions admises qui régulent un vivre-ensemble apparaît, aux yeux des critiques d'art comme des auditeurs, comme une faute tout à la fois esthétique et morale.

Ces deux reproches combinés, soit le bris du lien entre le créateur et son public ainsi que l'absence de toute perspective historique, peuvent se réunir en une seule expression qui traduit toute l'inquiétude du monde musical moderne : l'absence de points de repères. Cela fait en sorte, dans l'écoute musical, que le langage de l'œuvre nous apparaît totalement inconnu, ou du moins, trop peu familier. Tout échappe alors à l'auditeur : le style, le sens, tout se dérobe à son jugement désormais rendu caduc par l'absence d'une possible référence à quelque chose de connu. L'impression qui se grave lors de l'audition d'une pièce est celle d'une incompréhension à peu près totale de la structure musicale sérielle. Cela aura prouvé, pour beaucoup, l'incapacité de cette nouvelle musique à « parler à son époque²⁴ ».

3. La perspective boulézienne : des « points de repère » pour la nouvelle musique ?

Malgré la rigueur avec laquelle les critiques ont tenté de porter atteinte au dodécaphonisme, il semble que cela ait au contraire permis au mouvement de se consolider ; comme si la critique, de plus en plus radicale, avait confirmé la signification esthétique et sociale de la musique atonale. En d'autres termes, la dénonciation violente des milieux musicaux en général a rendu plus présente et vivante encore l'avant-garde atonale au cours du vingtième siècle.

En effet, un mouvement radical de rejet du monde ancien se manifeste dans le milieu musical européen, par l'émergence d'une génération de compositeurs qui revendiqueront, dans les années 1940 et 1950, une tout autre « modernité » musicale. Le cheval de bataille principal de ces Boulez, Stockhausen, Berg, Webern et Xenakis sera la

technique dodécaphonique. Cette nouvelle génération récupère ainsi l'héritage schönbergien et tente de pousser plus en avant le projet sériel. L'inouï et l'inattendu de cette «nouvelle musique» fascinent et effraient à la fois : ainsi que le mentionnait Benoît Duteurtre, «les bouleversements artistiques qui avaient engendré la modernité, au début du XX^e siècle, devaient être reproduits et amplifiés, pour franchir de nouvelles murailles²⁵».

Pierre Boulez est donc considéré, dans l'Après-guerre en France, comme le chef de file d'une pensée nouvelle qui exprime une volonté de pousser jusqu'à son terme les visées et les possibilités du dodécaphonisme. Nous verrons comment ce compositeur et penseur essaiera, par une tentative de refondation de l'esthétique musicale, de répondre aux nombreuses critiques et de donner un sens à la musique sérielle dont la réputation parmi le public demeure encore à faire.

Le point de départ de sa réflexion se fonde sur une destruction en règle de l'héritage du romantisme, dont même Schönberg, selon lui, avait perpétué la prédominance dans son style. D'après Boulez, la musique romantique est perçue par beaucoup, musiciens comme auditeurs, comme un idéal, un «paradis perdu²⁶» de la sensibilité et de la poésie. Toutefois, cette conception lui apparaît erronée : en plus d'éliminer toute responsabilité envers soi-même et autrui, cette musique «fournit à une classe effrayée par la réflexion et la saisie de l'événement, des objets à rêve, refuges par rapport à une réalité actuelle qu'elle ne perçoit que de façon trop carnassière...²⁷».

D'après Boulez, la période romantique, exception faite de Wagner, est donc à l'origine de tous les maux dont souffre la musique contemporaine : elle véhicule la croyance que l'inspiration créatrice est une garantie de la qualité des moyens d'expression de cette inspiration, elle dénigre l'importance de la réflexion technique, elle promeut l'immédiateté de l'accès à l'œuvre, elle porte encore en elle des relents de religiosité qui nuisent à la quête d'une musique vraie et à l'atteinte de la réalité dans ce qu'elle a de plus crû. Tout cela, selon lui, entraîne l'œuvre vers la quête d'un passé regretté, et la rend toujours inactuelle, même au présent.

C'est cette opposition totale, presque démesurée, au romantisme qui permet au compositeur français de penser de manière radicalement

différente les nouveaux fondements de la musique contemporaine. Il affronte ainsi les critiques formulées précédemment, qui sont pour lui issues de cette mentalité empreinte de romantisme, et procède à la configuration d'un nouveau rapport entre l'auditeur et l'œuvre, à un remaniement de l'écoute musicale et à une refondation de la conception historique derrière le projet dodécaphonique. Nous tenterons, dans cette optique, de voir la réponse qu'offre Boulez à la question qui nous animait au départ, soit celle de la signification politique et philosophique du rapport entre l'atonalisme et son époque. Autrement dit, comment peut-on parvenir à comprendre l'œuvre musicale moderne ? Comment situer l'avènement du dodécaphonisme à l'intérieur de l'évolution tant musicale que politique et morale du vingtième siècle ?

On remarque tout d'abord que Boulez n'est pas insensible au problème central qui se dégage des nombreuses critiques : celui de la justification collective d'un projet esthétique individuel, ainsi que de la permanence de cette justification. En effet, il semble bien en voir toute la nécessité, du fait même qu'il cherche à démontrer que la création, toujours individuelle, est invariablement liée d'une manière ou d'une autre à un « destin » collectif, au travers des rapports marqués de tensions qui s'insèrent dans une perspective dialectique et historique plus large. Notre point de départ se situera dans l'analyse du rapport individuel à l'œuvre, et nous élargirons par la suite ce cadre afin d'apercevoir plus généralement de quelle façon Boulez présente le lien entre la « nouvelle musique » et son époque.

Nous verrons que c'est à travers une réponse à la critique d'une musique trop scientifique et intellectuelle que l'on parviendra à comprendre, chez Boulez, quelle est la nature véritable de l'œuvre dodécaphonique. Il somme au départ l'auditeur d'abandonner ce portrait réducteur d'une musique sérielle « fétichiste du nombre²⁸ » qui donnerait préséance à l'organisation de la pièce plutôt qu'à son contenu. Ainsi, contredisant cette critique d'intellectualisme, il soutient que c'est l'opposé qui survient : le principe dodécaphonique ne vient que servir et supporter l'acte de composition intuitif, et ne doit en aucun cas l'éclipser.

La forme et l'impulsion créatrice ne sont donc pas deux moments disjoints de l'acte de composition : il ne faut pas imposer une hiérarchie prédéterminée à l'œuvre, mais bien la découvrir progressivement. Selon lui, la musique est irréductible à un assemblage de sonorités que l'on peut rendre intelligibles à travers une analyse objective. À l'inverse, pour préserver la richesse inhérente à l'œuvre, il faut donner préséance à son mouvement créateur jamais déterminé, toujours mouvant. Ainsi que l'exprimera Albèra : « Cette confrontation entre la transcendance de l'idée, qui amène l'imprévisible, et la contrainte du système, qui le canalise, est au cœur de la démarche du compositeur²⁹. » On retrouve donc, chez Boulez, un équilibre, précaire peut-être, entre deux forces, une dialectique entre le système et l'idée, qui donne consistance à un langage musical dont on peut voir qu'il n'est pas tout à fait dénué de liberté, ou bien d'un élément proprement subjectif.

Bien entendu, Boulez est conscient de l'intellectualisme qui se rattache à cette écoute musicale particulière, mais elle ne pose pas problème selon lui : « Pour l'avouer, lorsque la sensibilité s'enrhume au moindre courant d'air intellectuel, elle me paraît, à moi, bien défaillante³⁰. » D'après lui, il est même souhaitable de réfléchir sur la musique : bien loin d'être une simple volonté intellectuelle réductrice de toute inspiration, l'analyse musicale est au contraire l'exercice le plus essentiel auquel peut se livrer l'auditeur. Ce qu'il y trouvera n'est pas un sens objectif de l'œuvre, impossible par l'essence même du langage musical ; « ce que l'on recherche profondément par l'analyse, c'est se définir soi-même par l'intermédiaire d'un autre³¹ ».

Certains craignent, par cet exercice, de se retrouver face à des mystères découverts, dans lesquels il ne serait plus possible de trouver une place pour l'imagination. Boulez affirme, à cet égard : « Que redoute-t-on, en vérité, dans la révélation de "mystères" qu'il serait sacrilège de dévoiler ? N'est-ce pas la peur de ne pouvoir recomposer le mystère regardé une fois face à face³² ? » Cela n'inquiète pas Boulez outre mesure, car il subsistera, même après l'effort intellectuel le plus rigoureux, ce qu'il appelle ce « noyau infracassable de nuit³³ ».

4. Boulez et Merleau-Ponty : le statut de l'œuvre atonale

Mais comment convient-il de comprendre cet élément intuitif de l'œuvre, qui semble en constituer le cœur ? Pour Boulez, ce « noyau », cette « essence » apparemment impénétrable, est la sonorité débarrassée de l'immédiatement visible, des références connues qui adviennent de soi, des conventions vides de tout contenu. Ce « noyau », c'est aussi l'œuvre non en tant qu'idée à atteindre, mais en tant que processus toujours mouvant.

C'est sous cet angle que Maurice Merleau-Ponty, par sa réflexion sur le langage et l'art, peut venir appuyer, ou du moins éclairer, la pensée de Boulez. Pour Merleau-Ponty, en effet, l'art ne fournit jamais de significations transparentes, de sens dévoilé. Ainsi qu'il l'exprimait : « Il y a donc une opacité du langage : nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur³⁴. » La signification n'est donc pas quelque chose dont le signe révèle la présence de manière immédiate, mais se présente plutôt comme un processus jamais achevé. Il en est de même dans la pensée boulézienne, où un hasard s'introduit et se substitue au « fini » de l'œuvre, qui ne peut ainsi jamais être définitive.

Il faut ainsi concevoir le langage musical comme un langage non-signifiant, en ce sens où il ne peut traduire des concepts précis, se faire le porteur d'un discours idéologique ou religieux, ou être lié de manière intemporelle à un ensemble de symboles déterminés. Il ne faut toutefois pas s'y méprendre : la communication est essentielle en musique, car elle est le gage de la compréhension. On peut ainsi véhiculer des sentiments, des intuitions, mais la communication d'idées claires emprisonnées dans des concepts fixes surpasse les pouvoirs de la musique.

Dès lors, l'idée selon laquelle le langage musical ne serait qu'une médiation entre le sens de l'œuvre et l'auditeur doit être rejetée par Boulez. En effet, il n'y a rien de tel dans la musique que des signes dévoilant une idée camouflée. La musique est à la fois une médiation et une finalité se suffisant à elle-même. Comme le disait si bien Merleau-Ponty, « tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence³⁵ ». Autrement dit, le langage musical contient en lui-même ses propres références internes et agit comme un univers

clos. Par conséquent, il est plus qu'un simple moyen d'expression ou un intermédiaire entre l'idée de l'œuvre et l'individu : on doit considérer l'œuvre comme une totalité en elle-même. Pourtant, Boulez n'entrevoit pas la particularité du langage musical, soit cette référence constante à lui-même, comme étant négative ; elle est sa force même. Merleau-Ponty a bien relevé cet élément lorsqu'il aborde le thème du langage :

Son opacité, son obstinée référence à lui-même, ses retours et ses replis sur soi-même sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel ; car il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes, – après les avoir changées en leur sens³⁶.

Par conséquent, rien d'intéressant ne peut s'extraire d'une concordance parfaite entre l'œuvre et le monde. On veut au contraire une vérité qui correspondrait à la cohérence de l'œuvre elle-même, prise comme un tout³⁷.

Il y a donc un équilibre précaire à réaliser afin que soit maintenu le lien – parfois ténu – entre l'auditeur et l'œuvre. En effet, puisque la représentation ne peut jamais constituer une reproduction du réel, mais toujours ce que Merleau-Ponty considérerait comme une « déformation cohérente³⁸ », il faut à la fois que l'œuvre soit autonome, qu'elle ne se réfère qu'à elle-même dans sa signification, mais qu'elle entretienne un rapport au réel afin qu'il soit possible que l'auditeur se sente interpellé. D'où l'origine de l'ambiguïté inhérente à la musique atonale : de quel réel parle-t-elle ? S'éloigne-t-elle de celui-ci à un tel point qu'il devient impossible de s'y reconnaître ?

Boulez répondrait assurément de manière négative. Merleau-Ponty abonderait aussi dans le même sens : « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? De quoi l'art abstrait lui-même parle-t-il sinon d'une négation ou d'un refus du monde³⁹ ? » Il semble que le même raisonnement puisse s'appliquer en ce qui a trait à la musique sérielle : ce n'est pas parce que le sens paraît toujours ambiguë, opaque, jamais livré dans sa clarté que cela signifie pour autant une absence de points de repère. L'œuvre dodécaphonique, selon Boulez, dit

toujours quelque chose, bien que ce «quelque chose» ne soit pas immédiatement accessible.

Plus encore, ce qui fonde l'intérêt pour l'œuvre sérielle, ce qui exerce un tel attrait ou même une fascination chez l'auditeur est cette authenticité qui s'en dégage : «Les œuvres authentiques sont celles dont on ne peut venir à bout ; quand tout est dit, on n'a encore rien dit, et on ne dira jamais rien⁴⁰.»

Cet inachèvement en appelle donc toujours à un recommencement, car l'œuvre musicale doit être reprise par l'auditeur. Sur ce point, il semble que l'on soit confronté à un paradoxe, peut-être uniquement apparent. L'œuvre «classique» ou traditionnelle ne demande en effet aucun entraînement particulier de l'écoute musicale ; elle est accessible, et exige peu de l'auditeur. À l'inverse, la musique sérielle conduit à une écoute plus aléatoire et plus hasardeuse qui semble instaurer une distance entre la pièce interprétée et le sujet. Cependant, par le fait même, elle requiert un engagement réel de l'individu. Merleau-Ponty avait bien cerné ce rapport, lorsqu'il parle de cette «tolérance de l'inachevé⁴¹» : «L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée [...]»⁴².

Cette activité de l'auditeur va directement à l'encontre de ce sentiment d'accomplissement, lié à cette fausse conscience que tout a déjà été dit. Ainsi, tout individu qui succombe à la croyance que le sens est limpide et livré dans sa clarté est condamné à l'incompréhension et, de surcroît, à l'ennui. Boulez critique ainsi cette «soi-disant clarté – oh ! certes, sans mystère⁴³» des œuvres aux références trop pleines, qui ne laissent aucune place au public. Dans cet ordre d'idées, il s'en prend aussi à la volonté d'un compositeur d'expliquer son intention en disant qu'elle est toujours vaine ; la non-signification du langage musical ne peut jamais s'y prêter. Cela ne saurait, comme il le mentionne, «nous combler de satisfaction et d'évidence⁴⁴». Celui qui est dans l'obligation de dire «ce que j'ai voulu faire, c'est...» n'a pas réussi à réaliser une œuvre qui se suffit à elle-même.

Cette autosuffisance de l'œuvre conduit à une manière particulière d'exister dans la musique, de l'habiter : Boulez affirme

ainsi qu'il faut « arriver à la plus grande sobriété, se défaire peu à peu de tout l'inutile⁴⁵ ». Cette épuration de l'œuvre ne signifie pas qu'on la dépouille de toute substance. Au contraire, il s'agit d'éliminer toutes les références factices, évidentes, afin qu'il n'en subsiste que ce « noyau infracassable ». C'est dans cette optique qu'il condamne les œuvres romantiques, lesquelles en appellent à des références religieuses, dont celle de la rédemption. Ce thème est crucial pour Boulez : l'accomplissement auquel prétend l'œuvre « classique » est accompagné de ce sentiment de rédemption, comme si l'on pouvait atteindre, au bout de l'œuvre, un achèvement qui laisserait l'auditeur satisfait. Pourtant, cette « épopée collective » référant à un passé glorieux, à des mythes visités et revisités maintes fois, est terminée : « C'est pourquoi une épopée humaine est à reconstruire, sans trop y croire, où l'homme n'explorera que son vertige du rien⁴⁶. »

Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il faille procéder à l'élimination du mythe dans la composition. Il faut plutôt que l'on en évacue la dimension sacrée, trop pleines de significations déjà toutes faites, qui ne peut plus rejoindre de manière véritable l'auditeur. Boulez refuse l'idée d'un public qui ne serait qu'un touriste de l'histoire et qui regarderait, comme un étranger, quelque chose d'agréable qui ne le concerne pas :

La véritable dimension mythique n'est pas cet éloignement qui nous rassure et nous laisse spectateurs passifs d'une « histoire » irréaliste, par conséquent sans danger : le mythe est ce qui nous force à réfléchir sur notre condition présente, qui provoque nos réactions, qui oblige notre attention à se mobiliser sur les problèmes réels qu'il contient. En ce sens-là, satisfaisante sera la représentation qui donnera au mythe l'impact de l'actuel⁴⁷.

La compréhension de la temporalité de l'œuvre est donc cruciale si l'on veut saisir ce qu'est la musique moderne dans son essence. Pour Boulez, il s'agit de se libérer de ce pseudo-concept de « fidélité⁴⁸ » qui consiste à rattacher de manière invariable l'œuvre à son cadre d'apparition premier. En d'autres termes, la notion de fidélité en appellerait aussi à une signification originelle

de l'oeuvre, une véritable tradition musicale à laquelle nous devons nous conformer. Cependant, selon lui, il est impossible de restituer l'oeuvre comme témoin d'un passé immobile.

En effet, la confiner dans l'intemporel, en croyant qu'elle est toujours porteuse de vérités déchiffrables et inchangées est une erreur, car « l'oeuvre est un échange constant passé-futur qui l'irrigue et nous irrigue⁴⁹ ». Ce processus d'élimination de la dimension « sacrée » de l'oeuvre procède donc d'une volonté de libérer la musique de cet enchaînement aux références acquises d'un contexte particulier qui ne peut demeurer porteur de sens.

Il semble que Boulez, sur ce point, se conforme à la manière dont Merleau-Ponty entrevoyait ce rapport : il ne s'agit pas pour l'artiste d'entraîner le public vers des valeurs auxquelles il adhère afin de les voir confirmées. Il semble plutôt que ce soit l'inverse : le prix à payer pour accéder à l'art véritable, c'est que l'oeuvre « nous introduise à des perspectives étrangères, au lieu de nous confirmer dans les nôtres⁵⁰ ». Boulez, conscient de la satisfaction liée à la plaisante impression de saisir l'oeuvre affirme pourtant que « comprendre, c'est ramener à du déjà vu⁵¹ ». Il cerne bien le problème central de la volonté de conserver ces références : « Tout se passe comme si la non-signification musicale gênait la plupart des commentateurs et que, pour valider ce moyen d'expression, il faille absolument lui donner un but déterminé, sans quoi il serait inutile à la société⁵². » Il faut ainsi reconstruire un mythe, une épopée « laïque » de la nouvelle musique pour en arriver, en bouleversant la mise en oeuvre du récit musical, à une dialectique entre l'oeuvre et l'auditeur.

5. Le développement d'une nouvelle perspective historique

La difficulté d'accepter ce nouveau rapport proviendrait, pour notre auteur, d'une conception erronée de la perspective historique propre à la musique dodécaphonique. Il s'en prend à cette impression – fausse, selon lui – que l'histoire doit se dérouler suivant un plan imperturbable, une voie droite et lisse, sans aspérités. D'après Boulez, si l'on adopte cette vision des choses, tout le mouvement sériel devient illégitime, car il ne peut s'inscrire correctement dans l'histoire et prétendre vouloir y forger sa place.

Tout le problème réside dans le fait que les détracteurs de cette musique ne peuvent concevoir que l'histoire puisse être ponctuée de « chocs créateurs⁵³ ». Pour Boulez, l'imprévu et l'imprévisible, loin de constituer des refus de l'histoire, en sont « les plus éclatantes manifestations⁵⁴ ».

Bien qu'il octroie au « hasard » une place prépondérante dans sa conception de l'histoire, il serait inexact de parler d'une rupture totale par rapport à la tradition : l'histoire doit plutôt être abordée sous la perspective d'une dynamique vivante, d'un « processus continu d'événements discontinus⁵⁵ ». En ce sens, la culture ne peut être comprise comme un ensemble de clichés fixes ; les principes esthétiques ne sont pas éternels, mais doivent sans cesse être redéfinis, retravaillés, repensés, remodelés dans une dialectique constante entre le passé et le présent. En effet, l'époque dans laquelle le compositeur et l'auditeur se situent dicte un ensemble de normes qui produisent un cadre de références essentielles au jugement. Toutefois, pour Boulez, le rôle de chacun dans l'histoire n'est pas d'adhérer à ces conventions, mais d'évaluer l'ensemble de ces convenances⁵⁶.

À cet égard, il semble que la critique de la promotion d'un individualisme fort chez Boulez soit en partie justifiée : c'est l'individu assumant sa responsabilité devant l'histoire qui est le porteur du changement. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'on exclut d'emblée le rôle de la collectivité : l'individu ne naît jamais dans l'absolu, mais est toujours précédé d'une « tradition », d'un système déjà établi. En ce sens, le compositeur est à la fois « préparé et inattendu⁵⁷ », car il est d'une part indissociable de son époque qui l'a formée et influencée, et d'autre part néanmoins capable de créer du nouveau.

On ne parlera alors pas de rupture, mais bien de déphasage temporaire entre l'individu et la collectivité. En effet, il peut advenir que la seconde ne se reconnaisse point dans le « portrait » traduit par le premier, ou le refuse complètement. Cela importe peu pour Boulez, car la collectivité n'est jamais garante d'« un jugement serein et définitif⁵⁸ ». C'est plutôt à l'individu que revient la responsabilité de convaincre le public que son œuvre s'inscrira dans la succession. Il y a donc toujours rapport dialectique marqué de tensions entre la volonté créatrice et le besoin de reconnaissance.

De surcroît, l'individu créateur n'est pas seulement responsable devant l'histoire, mais possède un devoir envers son époque : ce que doit réussir à réaliser une œuvre, ou un compositeur, c'est qu'une époque parvienne à « se voir se voir⁵⁹ », selon l'expression de Paul Valéry. Autrement dit, il faut que l'œuvre provoque une réflexivité de l'époque sur elle-même, une conscience de son état présent. Ainsi que le mentionnait Albèra, « le contenu idéal est porteur d'une vision du monde ; et la marque de Paul Klee nous rappelle que toute œuvre porte en elle le destin collectif, même lorsqu'elle semble socialement isolée⁶⁰ ».

Cet isolement de l'œuvre sérielle tient principalement à la nature de l'acte de création, toujours issu d'une circonstance imprévisible : le pari est ainsi le geste fondamental permettant d'aboutir à une inscription dans la succession. Autrement dit, le compositeur ne peut jamais présumer la valeur de ce qu'il sera en mesure de représenter⁶¹. Sous cet angle, l'héritage musical collectif, ce que Boulez désigne comme les « résonances harmoniques d'une époque⁶² », est toujours relatif parce qu'inséré dans une dialectique constante du permanent et de l'apparent. On ne sait donc jamais ce qui est transmissible dans ce dialogue entre le passé et le présent.

Par ailleurs, il semble qu'il faille déchiffrer le véritable rapport entre la « nouvelle musique » et l'héritage musical du passé. Dans une perspective boulézienne, « la première prise de conscience que l'on puisse avoir de la musique s'effectue par la prise de conscience des œuvres du passé⁶³ ». Puisque, comme il le disait lui-même, « il faut connaître ce que l'on veut quitter⁶⁴ », la prise en considération des prédécesseurs et de leurs œuvres est une étape nécessaire à la refondation d'une esthétique musicale. Dans une époque qui, d'après lui, « nous force continuellement à la mémoire⁶⁵ », on ne peut éviter la confrontation avec le passé : il n'est possible d'innover que si l'on a assumé celui-ci de la manière la plus complète possible. Il serait sûrement en accord avec la pensée de Merleau-Ponty à ce sujet : le rapport de l'artiste à son passé, à la « tradition », est bien plus qu'une continuation « par la vénération ou la révolte⁶⁶ », car chaque nouvelle création est à la fois oubli du passé et recommencement, comme si la musique restait toujours à faire.

Autrement dit, s'emprisonner dans le passé signifie que l'on n'est pas parvenu à se l'approprier ; et cette appropriation est nécessaire à toute création, afin que l'on puisse définir des « concepts capables d'englober et de transformer les notions anciennes⁶⁷ ». Boulez dénonce ainsi toute civilisation qui conserve tout, par peur d'aller de l'avant, et qui souffre de ce qu'il appelle « un excès de mémoire⁶⁸ » : si l'on attribue trop de valeur au passé, il est impossible de construire de nouvelles fondations esthétiques pour la musique. Ainsi, les civilisations capables de faire du passé une part de l'avenir ont compris que l'histoire, comme le dit Boulez, n'est pas quelque chose que l'on subit, mais bien quelque chose que l'on agit⁶⁹.

Sa conception de l'histoire n'est donc marquée d'aucun déterminisme : il est toujours possible de repenser l'œuvre dans son essence, dans sa temporalité, dans sa manière d'habiter l'espace et d'être perçue par l'individu et la collectivité. Boulez énonce ainsi la visée générale de la « nouvelle musique » :

Ce que je souhaite, c'est changer l'esprit des gens. Ils ont des goûts hérités du passé, ils cherchent la musique exclusivement au musée, alors qu'elle est là, dans le siècle, vivante. On ne peut vivre constamment à l'ombre de cet arbre gigantesque. [...] Tant qu'une génération ne met pas en question les accomplissements du passé, elle perd toute chance de s'accomplir elle-même⁷⁰.

6. Conclusion : les limites de la musique atonale ou l'essoufflement de l'auditeur

La défense très élaborée de Boulez force à reconsidérer l'angle sous lequel on aborde le dodécaphonisme : il semble qu'il ait fourni de nouveaux points de repère ainsi qu'une compréhension nouvelle à la fois du lien entre l'œuvre atonale et l'auditeur et du rôle de cette « nouvelle musique » face à son époque. Toutefois, il est difficile de se débarrasser de ces quelques réticences qui subsistent et font obstacle à une adhésion sans réserve à la pensée boulézienne.

Malgré l'audace du projet, malgré toute sa profondeur et la nature de son but, soit d'ouvrir de nouveaux horizons musicaux, on ne peut s'empêcher de se demander si la musique contemporaine n'a

pas échoué à construire un lien avec son époque : elle qui disait parler du présent n'est-elle pas demeurée en marge de l'évolution musicale réelle ? A-t-elle véritablement réussi à s'inscrire dans la modernité de manière indélébile ou n'est-elle pas qu'une mode passagère d'une élite musicale plutôt repliée sur elle-même ? Cette musique parle-t-elle réellement à son époque ? Notre réserve, à cet égard, concerne le degré d'intégration de la musique atonale dans le domaine musical en général : il semble qu'à l'exception de certains cercles d'« initiés », c'est-à-dire de véritables mélomanes, cette « nouvelle musique » n'est pas parvenue à joindre l'auditeur moyen.

À un niveau plus individuel, un autre problème subsiste. La musique tonale, c'est-à-dire la musique d'un Bach, d'un Mozart ou d'un Beethoven, est basée sur une dialectique entre l'attente et la réponse : les dissonances d'une oeuvre se dirigent toujours vers une consonance qui règle les tensions accumulés. En revanche, dans la musique sérielle, il ne demeure que l'attente, sans réponse. Peut-on réellement trouver satisfaction à faire face au néant, à un vide jamais comblé ? Tout le travail qu'exige l'oeuvre dodécaphonique en vaut-il la peine, compte tenu qu'il n'y a aucune garantie de trouver dans cette dernière une signification, une quelconque substance ? Autrement dit, l'argument de Boulez selon lequel l'oeuvre véritable ne doit pas se livrer de manière immédiate, n'empêche pas de vouloir parfois satisfaire le besoin d'une écoute qui demande un moins grand effort de l'esprit. Cela dit, est-ce même véritablement le cas ? L'oeuvre d'un Bach donne-t-elle moins de travail à l'auditeur que celle d'un Schönberg ? Cela reste à démontrer.

En regard de l'intérêt qu'ont manifesté de grands noms du milieu musical à l'égard du dodécaphonisme (l'interprète renommé Glenn Gould, entre autres), on culpabilise parfois à l'idée d'être incapable d'apprécier cette musique ou de n'y trouver aucun plaisir ; on s'enfonce dans la complexité de l'oeuvre atonale, bien que l'exercice soit le plus souvent pénible et ardu. Il est certainement possible de comprendre le projet dodécaphonique, d'aller jusqu'à louer l'originalité et la richesse de sa démarche, mais il semble difficile d'éradiquer cette impression persistante qu'il est impossible d'*aimer* Schönberg.

1. André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Bussière, Gallimard, 1965, p. 344.
2. Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 31.
3. *Ibid.*, p. 26.
4. *Ibid.*, p. 29.
5. Idée tirée de Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 204.
6. *Idem.*
7. *Ibid.*, p. 200.
8. *Ibid.*, p. 92.
9. *Ibid.*, p. 96.
10. *Ibid.*, p. 217.
11. *Ibid.*, p. 106.
12. *Ibid.*, p. 47.
13. *Ibid.*, p. 130.
14. *Ibid.*, p. 130.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. *Ibid.*, p. 122.
17. Tiré de l'étude de Karen Painter sur le conflit entre la musique comme processus ou structure, dans Esteban Buch, *Le cas Schönberg*, p. 131.
18. *Ibid.*, p. 131.
19. Voir, à ce propos, Pierre Boulez, *Points de repère*, Condé-sur-l'Escaut, Du Seuil, 1981, p. 20.
20. Esteban Buch, *Op. cit.*, p. 69.
21. Benoît Duteurtre, *Op. cit.*, p. 53.
22. Esteban Buch, *Op. cit.*, p. 135.
23. *Ibid.*, p. 145.
24. *Ibid.*, p. 283.
25. Benoît Duteurtre, *Op. cit.*, p. 32.
26. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 236.
27. *Idem.*
28. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, Du Seuil, 1975, p. 81.
29. Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretiens et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 63.
30. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 21.
31. *Ibid.*, p. 77.
32. *Ibid.*, p. 76.
33. *Ibid.*, p. 77.

34. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence » dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 53.
35. *Ibid.*, p. 54.
36. *Ibid.*, p. 54.
37. *Ibid.*, p. 72.
38. *Ibid.*, p. 97.
39. *Ibid.*, p. 70.
40. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 64.
41. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence », p. 64.
42. *Idem.*
43. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 461.
44. *Ibid.*, p. 58.
45. *Ibid.*, p. 388.
46. « Correspondance avec Stockhausen » dans Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 78.
47. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 445-446.
48. *Ibid.*, p. 445.
49. *Idem.*
50. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence », p. 97.
51. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 30.
52. *Ibid.*, p. 75.
53. *Ibid.*, p. 29.
54. *Idem.*
55. *Ibid.*, p. 28.
56. Idée tirée de *ibid.*, p. 38.
57. *Ibid.*, p. 27.
58. *Ibid.*, p. 60.
59. *Ibid.*, p. 44.
60. Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 77.
61. Idée tirée de Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 62.
62. *Ibid.*, p. 115.
63. *Ibid.*, p. 177.
64. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Arthème Fayard, 1984, p. 23.
65. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 319.
66. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence », p. 99.
67. « Correspondance avec John Cage » dans Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 73.
68. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, p. 39.
69. *Ibid.*, p. 40.
70. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 527.