HAL
open science

Musique contemporaine française: de la modernité radicale à la récession

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. Musique contemporaine française: de la modernité radicale à la récession. 2004, p. 22-27. hal-00770226

HAL Id: hal-00770226

https://hal.science/hal-00770226v1

Submitted on 7 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MUSIQUE CONTEMPORAINE FRANÇAISE : DE LA MODERNITÉ RADICALE À LA RÉCESSION

Makis Solomos*

« Moderne Musik in Frankreich », *MaerzMusik*, programme du Berliner Festpiele, Berlin, 2004, p. 22-27.

La musique contemporaine qui se pratique actuellement en France (mais aussi dans d'autres pays) traverse une phase difficile, où son avenir se joue. L'inquiétude ne porte plus seulement, comme ce fut le cas par le passé, sur la relative étroitesse de son public, mais sur son contenu même. Pour comprendre la nature de cette crise, un retour en arrière —aux origines de cette musique— s'impose, ainsi que la prise en compte de facteurs socio-politiques.

LES FÉROCES MODERNES

La véritable rupture historique, à partir de laquelle se crée, au sein de la musique occidentale écrite, un courant radicalement nouveau, se situe dans l'après 1945. La France est l'un des rares pays qui a soutenu ce courant, non sans combats terribles —pensons seulement à la création en décembre 1954 de *Déserts* d'Edgar Varèse (1883-1965), aux Théâtre des Champs Elysées, où les vociférations du public ont empêchèrent presque l'exécution de cette œuvre. Cependant, depuis les années 1960, la musique contemporaine, plus que dans tout autre pays, y a gagné de nombreuses batailles et a fini par s'inscrire dans le paysage musicale français.

Plusieurs mouvements et créateurs aux visions très fortes ont forgé le visage déjà historique de la première musique contemporaine : recherches sérielles et postsérielles avec Pierre Boulez (1925) ou Jean Barraqué (1928-73) ; naissance *ex nihilo* de la musique concrète avec Pierre Schaeffer (1910-1995) et Pierre Henry (1927), et, plus tard, Luc Ferrari (1929) ou François Bayle (1932) ; déluges sonores d'un Xenakis (1922-2001) ; œuvres « ouvertes » (André Boucourechliev, 1925-1997) ; recherches sur la synthèse sonore avec Jean-Claude Risset (1938) ; applications de « modèles » (François-Bernard Mâche, 1935) ; apports extrêmes-orientaux d'un Jean-Claude Eloy (1938) ou d'un Yoshihisa Taïra (1938) ; etc. — sans parler des musiciens tels qu'Olivier Messiaen (1908-1992), Maurice Ohana (1914-1992) ou Henri Dutilleux (1916) qui ont maintenu un lien avec la tradition.

Ces musiciens —à l'exception des derniers nommés— ainsi qu'une pléthore d'autres, que le manque de place empêche de citer, ont en commun de s'inscrire dans une modernité radicale, que l'on pourrait définir, avec Jürgen Habermas, comme porteuse d'un « projet »[1]. Or, durant les années 1945-70, ce « projet » se caractérisa d'une manière particulière : on a pu parler du fait que la création musicale tendait à devenir « recherche (musicale) ». Pour comprendre comment cette expression s'introduisit, prenons l'exemple de Pierre Schaeffer. En simplifiant, on dira qu'il s'en servit pour résoudre un conflit inhérent à la première

---

* Musicologue, enseignant-chercheur à l'Université Montpellier 3, membre junior de l'Institut Universitaire de France.

[1] Cf. Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique* n°413, Paris, 1981, p. 950-967.

musique concrète, qui hésitait entre deux voies : fallait-il rester dans la « musique » ou bien devait-on postuler que la musique concrète fondait un nouvel art, dont le rapport à la musique aurait été équivalent au rapport qu'entretient le cinéma avec le théâtre ? Schaeffer opta finalement pour la première voie, mais généralisa l'expression « recherche musicale » pour intérioriser la seconde possibilité. En effet, dans son esprit, cette expression signifiait : faire un long détour par la recherche pour aboutir à la musique[2].

Parler de « recherche musicale » n'a pas été sans conséquences. Cette notion explique le fait que la création musicale s'est progressivement focalisée autour d'institutions subventionnées par l'Etat : le GRM (créé par Schaeffer dans les années 1950), l'IRCAM (fondé par Boulez au milieu des années 1970) pour ne citer que les deux plus célèbres. Mais comment des initiatives à caractère « privé » (celles d'un Schaeffer ou d'un Boulez) ont-elles pu donner naissance à des institutions ayant l'apparence d'un caractère général, se prévalant d'une « utilité publique » ? Subventionner des musiques qui, sans cette politique culturelle, n'existeraient pas (du moins, pas sous cette forme), suppose que l'Etat y trouve sa Raison. La légitimité publique de ces institutions découle de leur implication massive dans les nouvelles technologies ou, d'une manière plus générale, du fait qu'elles se prévalaient précisément de la « recherche ». Là on touche du doigt une particularité française : un certain retard dans l'industrialisation est allé de pair avec une recherche technologique de pointe. Aussi, l'Etat, prônant une « modernisation » forcée —au sens économique du terme—de la France, s'est approprié la modernité musicale : celle-ci, véritable vitrine, servit alors à légitimer cette politique économique.

DE LA RÉCESSION

Voilà pour la première époque de la musique contemporaine française, celle des féroces modernes, qui ont déjà trouvé leur place dans l'histoire. A partir des années 1980, cette musique entre dans une seconde phase, qui mène jusqu'à nos jours, une phase marquée par un étiolement relatif ou, du moins, une certaine récession. Deux facteurs expliquent cette crise.

Le premier de ces facteurs est peut-être le plus important, car il explique en quoi la musique contemporaine française est en train de perdre le soutien qui garantit son existence autonome : depuis une quinzaine d'années, on assiste à un désengagement progressif de l'Etat. Ce désengagement s'explique par la politique néo-libérale —qui est suivie dans tous les domaines— ainsi que par le fait que l'Etat français, ayant parachevé sa modernisation (économique), n'a plus besoin de cette vitrine légitimante que fut, pour lui, la modernité artistique. Ce désengagement ne signifie pas pour l'instant la disparition pure et simple de l'aide apportée à la musique contemporaine, car les collectivités territoriales sont censées prendre le relais. Mais il est indéniable que, dépendant d'enjeux locaux et à très court terme, cette aide risque, à moyen terme, de disparaître. Que ces aides subsistent ou non, le fait qu'elles dépendent désormais d'enjeux politiques locaux conduit à la précarisation, ce qui, pour la musique, signifie l'impossibilité de porter des « projets » au sens précisé ci-dessus.

---

[2] Cf. Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'Etat en France de 1958 à 1991*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 23-35.

Le second facteur consiste en une critique interne —par les musiciens eux-mêmes— de la notion de modernité, critique qui débouche sur ce que l'on a pu appeler « postmodernisme ». Pour dire les choses d'une manière très générale, les musiciens nés à partir des années 1940 réclament le retour à une certaine forme « d'artisanat », où tend à disparaître l'idée de « projet ».

Avenir sombre en perspective quant aux conditions assurant sa survie, autocritique : la musique contemporaine est en proie, depuis une vingtaine d'années, à un certain désarroi, qui explique en quoi elle est de plus en plus portée par des forces centrifuges : plusieurs pôles antinomiques se sont créés —à l'inverse donc des années 1945-70 où l'extraordinaire diversité avait un dénominateur commun, le « projet ».

Un premier pôle regroupe des compositeurs qui, sans rompre avec la modernité, tendent vers un certain assagissement. Ici, une mention particulière à des musiciens qui ont effectué en quelque sorte la transition entre les féroces modernes et les postmodernes actuels devrait être faite : les compositeurs spectraux —Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947), Hugues Dufourt (1943)—, qui se sont fait connaître vers le milieu des années 1970. La musique spectrale s'est présentée, à ses débuts, comme un prolongement de la modernité. Or, à partir du milieu des années 1980, elle tend à renouer avec la tradition ; par exemple, le « modèle du son » qui la caractérise tend à devenir un simple principe d'orchestration. Ce retour reste relatif : ainsi, la musique de la seconde génération de compositeurs spectraux —Marc-André Dalbavie (1961), Jean-Luc Hervé (1960), Philippe Leroux (1959), François Paris (1961)…— relève encore largement de la « recherche », par exemple dans l'exploration des qualités micro-intervalliques des sons, recherche que l'on rencontre également chez d'autres compositeurs comme Pascale Criton (1954). Plus claire est la tendance vers le néoclassicisme de certaines compositeurs très médiatiques tels que Philippe Manoury (1952) ou Pascal Dusapin (1955), auteurs notamment d'opéras, un genre ancien très à la mode actuellement.

Un second pôle pourrait être nommé en employant une terminologie politique : les ultra-conservateurs. Comme il a été dit au début de ce texte, la musique contemporaine ne s'est pas imposée en France sans livrer de batailles. Il a toujours existé, dans les années 1945-70, des compositeurs pour qui la modernité n'était qu'une aberration. On citera parmi eux Marcel Landowski (1915-1999) qui s'est fait connaître sous le régime de Vichy[3]. Il appartient à ce vieux fond réactionnaire typiquement français qui, de temps en temps, refait surface. C'est précisément ce qui se passe à partir du milieu des années 1980, où Landowski crée l'association « Musiques nouvelles en liberté », dont le nom est calqué sur les renversements sémantiques typiques à tout discours idéologique : « musiques nouvelles » pour désigner le néoclassicisme le plus patent ; « en liberté » pour espérer faire croire que l'extrême liberté d'esprit de la modernité n'était que le masque de son totalitarisme ! D'autres forces se sont progressivement ajoutées à ce ce pôle : par exemple, le plus grand festival parisien de musique contemporaine, « Présences », est actuellement dirigé par René Kœring, qui ne cache pas son parti-pris pour la restauration. Dans cette mouvance, on rencontre des compositeurs

[3] Sa *Sonatine pour piano* figure la première sur la liste de 40 disques enregistrés entre novembre 1942 et novembre 1943 par le Secrétariat général des Beaux-Arts et l'Association française d'action artistique (cf. Philippe Morin, « Une nouvelle politique discographique pour la France », *in* Myriam Chimènes (éd.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, éd. Complexe, 2001, p. 265-268).

tels que Jean-François Zygel (1960) ou Thierry Escaich (1965), qui rêvent de ressusciter la Grande Musique.

Un troisième pôle est caractérisé par un éclectisme affiché, marqué notamment par une volonté d'ouverture à des traditions musicales autres comme le jazz, les musiques extra-européennes, le rock, les musiques électroniques populaires, etc. Ce courant reste encore relativement minoritaire, mais on y rencontre déjà des compositeurs confirmés comme Martin Matalon (1958) ou Fausto Romitelli (1963). On pourrait lui rattacher d'autres formes d'ouverture : multimédia (avec des compositeurs comme André Serre), installations sonores (Cécile Le Prado, Claire Renard, etc.) collaborations musique-danse (Edmund Campion, Tiziano Manca, etc.). Le pari de l'ouverture est risqué, mais, en même temps, prometteur : par le passé, il avait vu naître des genres florissants comme le théâtre musical (Georges Aperghis), qui ont renouvelé la musique contemporaine.

Un dernier pôle poursuit l'aventure des nouvelles technologies. Changement de perspective oblige, l'idée d'une musique électroacoustique « pure » est en train de disparaître du fait du recentrement de l'intérêt sur le genre mixte, le temps réel, les interfaces gestuelles, etc.. D'une manière plus générale, avec des musiciens comme Horacio Vaggione (1943), Serge de Laubier (1958), Xu Shuya (1961), Octavio López (1962) ou Yan Maresz (1963) le retour à l'idée d'œuvre, indépendante de sa valeur technologique, est manifeste. Ce phénomène est explicable également par l'évolution de cette dernière : le but recherché n'est plus la « grande machine universelle » (telle que la célèbre 4X développée par l'IRCAM au début des années 1980), mais le développement de logiciels spécialisés ou d'environnements informatiques permettant au compositeur de manipuler facilement et rapidement plusieurs logiciels.

La diversité présentée par ces pôles ne constitue pas tant le signe d'une riche prolifération que d'un désarroi provoqué par l'éventualité qu'un jour (relativement proche) la musique contemporaine ne bénéficiera plus de la forme de soutien qu'elle a connue depuis 1945. Ainsi, les pôles qui viennent d'être décrits en termes musicaux proposent, en quelque sorte, des choix stratégiques pour *sortir* de la musique contemporaine.