



HAL
open science

La musique des années 2000 - Quelques remarques synthétiques

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

Jacques Amblard. La musique des années 2000 - Quelques remarques synthétiques. 2019. hal-02300915

HAL Id: hal-02300915

<https://hal.science/hal-02300915>

Preprint submitted on 30 Sep 2019

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.

La musique des années 2000 – Quelques remarques synthétiques

Jacques Amblard

Abstract : Le nouveau millénaire a commencé dans un esprit de fête. Cette dernière ouvrait certes l'esthétique vers un « tout est possible ». Mais c'est l'industrie du disque qui sembla surtout en profiter, créant, à travers des disques hybrides, ses propres esthétiques marchandes. La postmodernité était-elle surtout, dans sa diversité souhaitée infinie, une chatoyante vitrine de magasin mondialisé (incarné par internet) ? Le mot d'ordre du *mélange* toucha aussi les sphères de la musique écrite. Ces dernières devenaient souvent « centristes », funambules paradoxales : tonales *et* atonales. Au sein d'un monde désormais sans « ismes », survivaient les saturationnistes, eux-mêmes symptômes d'une autre fusion (entre saturation des guitares du rock et atonalisme savant). Enfin, un univers désormais oublieux de toute solennité poussait, par défaut de tout autre modèle désormais, l'enfant comme dernier sage occidental. Des esthétiques régressives, enfantines, s'en déployaient.

Ce texte fut publié dans une version plus ancienne (« Remarques au sujet de la musique des années 2000 ») dans *Arte e cultura, passos, espaços e territorios*, Univille (Brésil), Editora Univille, 2011, p. 153-164, et ailleurs, en version portugaise, sous ce titre : « As emergências no Século XXI: quais tendências comuns de uma arte a outra? O caso particular da música », *Palíndromo. Teoria e História da Arte* (revue brésilienne), n°6, 2011, p. 213-231. En voici une version française actualisée (septembre 2019).

Il semble que l'an 2000, en tant que fable optimiste, futuriste voire cosmique, n'ait pas vraiment eu lieu. C'est sans doute le 11 septembre 2001 – son antithèse sombre, si l'on veut – qui l'a remplacé en tant que jalon de l'histoire. Cette tragédie, corrélée à certains néo-conservatismes politiques dominant en Occident, a conduit les journaux, entre novembre et décembre 2009, à dresser un sombre bilan des années 2000. Il s'agissait de la « décennie de l'enfer » selon le *Time magazine* américain ou de la « décade perdue » selon l'allemand *Der Spiegel*. « La décennie fut celle des conservatismes » écrivait *Libération* le 31 décembre 2009. Or, l'an 2000 semblait pourtant promettre autre chose (l'opposé) qu'une quelconque démarche conservatrice. Il n'eut donc pas lieu.

Ce contexte obscur, en première analyse, sembla pourtant profiter au monde de la musique. Comme le chantait Alain Bashung en 1995, sardonique : « Ma petite entreprise connaît pas la crise ». Entendez par là que cette entreprise – la musique (populaire) – va jusqu'à *profiter* de la crise. Elle est un palliatif, un dérivatif oublieux durant les périodes troubles de l'histoire¹. Quoi qu'il en soit, un certain vent de liberté esthétique sembla souffler sur les années 2000, tant dans les cercles savant que populaire.

Quant au petit monde de la musique savante, cette liberté semblait notamment permise par un certain nombre de décès parmi les grandes figures des avant-gardes du siècle précédent. Si « l'avant-garde » n'existe guère plus aujourd'hui, c'est déjà que ses vieux protagonistes sont morts en masse et sans descendance. Ce fut le cas pour Stockhausen en 2007, Ligeti en 2006, Berio en 2003, Xenakis en 2001. Cage et Messiaen, en ceci précurseurs, avaient déjà disparu en 1992, Nono en 1990. Boulez allait les suivre en janvier 2016. En 2010, certes encore vif, il semblait cependant déjà retranché de la tribune esthétique des compositeurs (dont il n'est pas certain, dès lors, qu'elle existait encore). Il manifestait même une relative bienveillance, désormais, pour les créations diverses de ses jeunes collègues, voire une absence de réaction. On était loin des anciennes sanctions d'inutilité affublées à ses adversaires des jeunes années². Ce tribun semblait assoupi. Il n'avait plus créé d'œuvre, par ailleurs, depuis sa dernière version de *Dérive 2* (1988, 2002, 2006). La place était libre.

L'ouverture esthétique ressemble à l'ouverture sur le monde. Peut-être celle-ci inspira-t-elle d'ailleurs partiellement celle-là. Comme en ce qui concerne les autres arts, la mondialisation s'appliqua aussi à l'esthétique. En 2009, Nicolas Bourriaud expliquait en profondeur le nomadisme artistique du nouveau millénaire dans son ouvrage *Radicant – Pour une esthétique de la globalisation*³. Les musiciens, eux,

¹ On avait déjà pu vérifier, dans un tout autre contexte historique, que l'*ars subtilior* déployait ses ailes au tournant des XIV^{ème} et XV^{ème} siècle, soit durant les pires années de la Guerre de cent ans.

² Dans «Éventuellement» paru en 1952 dans la *Revue musicale*, Boulez écrivit ce jugement resté célèbre : « Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque ». Cité dans Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 149.

³ *Op. cit.*, Paris, Denoël, 2009.

semblaient encore (durant les années 2000), plus sédentaires que ces plasticiens occidentaux qui s'installaient hardiment dans des pays en voie de développement, notamment à Mexico. Mais au moins les lieux de concert associés aux avant-gardes musicales s'ouvraient-ils à des compositeurs non occidentaux. Ces derniers n'étaient déjà plus considérés musiciens nationaux (exotiques pour l'Occident) mais internationaux. Ils étaient désormais valorisés selon une esthétique occidentale-mondiale unitaire, en principe. L'ouverture vers l'est, en musique, semblait la plus visible avant 2010. On remarquait, par exemple, le Libanais Zaad Multaka, le Chinois Tan Dun, la Coréenne Unsuk Chin. Les Latino-Américains émergeaient moins rapidement. Mais comme on le remarque dans le domaine des arts plastiques, ces nouvelles émergences n'étaient guère encore possibles que dans la mesure où ces nouveaux artistes, « poliment invités⁴ », gagnaient l'Occident⁵.

La postmodernité ou les esthétiques imaginées directement par l'industrie disquaire

Ces années 2000 ont vu l'avènement d'une activité singulière et innovatrice de l'industrie du disque. Ce processus, d'apparence festive, enthousiasmante, libératrice, constituait l'une des émergences les plus évidentes, car à grande échelle, quant au monde de la musique des années 2000. Il ressemblait à un âge d'or. Il s'agissait de l'émergence d'une esthétique ressemblant au postmodernisme des années 1980, prônant pluralité, « liberté ». Mais cette esthétique semblait désormais universelle. Car elle était cette fois d'origine industrielle. Elle fêtait – et fête encore de façon moins fervente – la mondialisation comme on eût fêté la chute des frontières, les auto-retrouvailles de la planète désormais unie. Mais la chute des frontières profitait, en premier lieu, on le sait aujourd'hui, au capital. Un pas de plus était franchi, désormais, dans la marchandisation de l'art (dont il question dans tout cet ouvrage, phénomène réellement omni-artistique), dans ce que Fredric Jameson nomme *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*⁶. Mais c'était au-

⁴ « L'effet pervers réside dans le fait que l'on arrive à considérer implicitement les artistes non occidentaux comme des *invités* avec qui il faudrait être poli, et non comme des acteurs à part entière de la scène culturelle. » *Ibid.*, p. 30.

⁵ « Rares sont les artistes provenant de pays "périphériques" ayant réussi à intégrer le système central de l'art contemporain en continuant à résider dans leur pays d'origine. » *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Op. cit.*, Paris, Les Beaux-Arts, 2007.

delà du constat de Jameson, et un pas de plus : les artistes n'avaient plus besoin d'être *postmodernistes*, c'est la société, convaincue – l'industrie notamment – qui était désormais postmoderne dans son ensemble, ce qu'internet, alors en pleine explosion, symbolisait très bien. Judith Lochhead le remarquait aussi⁷.

Mais une esthétique industrielle était-elle possible ? Oui si « la culture et l'économie ne font désormais plus qu'une », comme le remarquait John Seabrook dès 2000⁸. De fait, ce phénomène était sinon nouveau, du moins définitivement clair. Il consistait en la possibilité, désormais, pour les maisons de disque, d'inventer leur propre esthétique, pour ainsi dire indépendamment des compositeurs. Il s'agissait de produire non pas de nouvelles œuvres mais de nouveaux arrangements. Les arrangeurs coûtent moins cher, ils sont plus anonymes (donc plus manipulables) et leurs entreprises sont moins risquées (puisque l'œuvre souche qu'ils modifient est déjà connue, évaluée par la firme en amont).

Le CD *Mozart l'égyptien* (1998) se vendit à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. On en fabriqua donc une suite. Ce fut, titré à dessein comme dans l'industrie cinématographique : *Mozart l'Égyptien 2* (2005). Le style était résolument postmoderne : *hybrideur* de Mozart et d'une musique traditionnelle arabe stéréotypée. Comme le formulent Michael Hardt et Toni Negri : « Le postmodernisme est de fait la logique par laquelle le capital opère [...], car il constitue une excellente description des schémas capitalistes idéaux de la consommation de biens, à travers des notions telles que la différence, la multiplicité des cultures, le mélange et la diversité⁹ ». Mais ici, encore une fois, c'était davantage que le postmodernisme : la postmodernité où le capital agissait désormais à découvert, sans le truchement du compositeur. Insistons. Ce n'étaient plus ces hybridations imaginées, dans les années 1980, par les compositeurs *postmodernistes* dans leurs œuvres propres. C'étaient celles d'une époque non plus partiellement postmoderniste mais postmoderne. Il s'agissait donc finalement de celles des « producteurs », soit des acteurs financiers de ladite époque. « Ce que le postmoderne nomme hybridation

⁷ Voir *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 4.

⁸ *Nobrow [indistinction], the culture of marketing, the marketing of culture*, Knopf, New York, 2000, p. 18.

⁹ *Empire*, Paris, UGE (10/18), 2004, p. 196.

consiste à greffer sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme des "spécificités" la plupart du temps caricaturales, comme on parfume avec différents flavors synthétiques les sucreries industrielles¹⁰. » Qui était l'auteur de cette nouvelle musique ? Mozart ? La tradition arabe ? L'arrangeur Hugues de Courson, dont le nom ne figure qu'en petit sur la couverture ? L'auteur semblait finalement la firme elle-même, *Virgin Classic*. Le traitement de Mozart y était légèrement irrespectueux¹¹. Ce n'était donc plus tant la sacralité de l'art, de la culture, de la musique savante du passé qui transparaisait. Ceci était une nouveauté, par rapport à la fin du XX^{ème} siècle¹². Ce qui semblait célébré, désormais, semblait un âge d'or de « liberté », ou disons plutôt de libéralisme esthétique.

Depuis cette nouvelle « libération », les firmes utilisent les arrangeurs mais aussi, plus simplement encore, les instrumentistes. Des « disques d'interprètes » ont donc fleuri. Là encore, on fêtait – et on fête encore à la fin des années 2010 – la nouvelle « liberté esthétique » notamment permise par l'abandon relatif du terrain par les avant-gardes. La firme Naïve, à travers le violoniste virtuose Laurent Korcia, dans le CD *Doubles jeux* (2006), proposait la Sonate de Debussy (1916-17), mais aussi un arrangement du grand thème des *Parapluies de Cherbourg* (comédie musicale entièrement chantée de Jacques Demy, 1964), le *Minor swing* de Jango Reinhardt et Stéphane Grappelli, ou encore une version de la mélodie de Massenet *Élégie* (1875), interprétée par Jean-Louis Auber, ex-chanteur du plus célèbre groupe de rock français (Téléphone). Musique savante, jazz, pop, le mélange esthétique y était souhaité maximal, il célébrait une « ouverture d'esprit » qui aboutit, de façon corollaire, à une ouverture du marché. Mais là encore, les œuvres interprétées n'étaient jamais contemporaines. Seuls les arrangements étaient de leur temps. L'industrie culturelle s'apercevait que les œuvres déjà écrites étaient en nombre suffisant pour

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 22.

¹¹ Par exemple, la plage 4, qui hybride le Concerto pour flûte, finit par tordre la mélodie mozartienne en y faisant figurer des secondes augmentées, truismes mélodiques arabisants.

¹² Dans un autre texte, on tentait de montrer que la fin du XX^{ème} siècle, matérialiste en apparence, dissimulait encore ce qui ressemblait à un polythéisme, culte aux « grands génies », multiples, de notre « culture ». Voir « L'œuvre esthétique comme limite de l'œuvre. Une œuvre éthique ? », in *Les limites de l'œuvre*, sous la direction de M. Michel Guérin et P. Navarro, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 245-253.

produire une infinité d'exégèses « en liberté », en fait de *produits dérivés*.

Le spectacle *Best of Mozart* (créé le premier juin 2008 au Théâtre Tambour Royal à Paris), à ce titre, était emblématique. Point n'était plus besoin que Mozart (ou un compositeur contemporain) ne produisît de nouvelle œuvre scénique. On *compilait* un spectacle avec les « meilleurs airs » du Salzbourgeois. Au passage, l'irrévérence était décidément nouvelle. Car on ne produit de *Best of* que lorsqu'un groupe pop est daté, sur la fin, cerné : *circonscrit* par la culture. La culture, à travers son industrie, entendait donc enfin clairement supplanter l'art, en quelque sorte, vivre, curieusement, à la fois sur lui et sans lui.

Le choix du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, celui de programmer la *Clémence de Titus* encore en 2011, nous rappelait, à l'opposé, le vieux culte plus aveugle propre au XX^{ème} siècle : tout ce qu'écrivait Mozart était précieux, même cet opéra écrit en trois semaines au mois d'août 1791, mineur en rapport des quatre chefs-d'œuvre scéniques (les trois opéras sur des livrets de Da Ponte et *Die Zauberflöte*). Dans ce dernier cas, Mozart compte. Il reste une icône. Dans l'autre cas, l'icône est plutôt notre nouvel esprit *fun*, éventuellement mercantile, greffé sur Mozart comme à d'autres moments sur quelqu'un d'autre, au gré du marché. Que devenaient alors les compositeurs contemporains ?

Nouveaux paradigmes synthétiques de la musique savante

Or, force est de constater que la musique savante n'échappait pas à la fascination pour l'entropie (l'inexorable mélange), pour l'hybridation, plus généralement pour la *synthèse*. Pour filer une métaphore hégélienne, le temps semblait moins celui des fortes thèses modernistes, ni des franches antithèses postmodernistes, que des vastes synthèses postmodernes. Si l'on veut, le modernisme tentait d'aller de l'avant, le postmodernisme en arrière (selon une analyse grossière), et la postmodernité galopante, libérée, des années 2000, empruntait désormais les chemins de traverse. Elle concevait moins le temps – moins l'avant et l'après – qu'une mise à plat générale, une mise en surface. La géographie, en somme, primait désormais sur l'histoire. Une sorte de *géographisme*

avait supplanté l'historicisme certes contestable¹³. L'an 2000, s'il avait eu lieu, valait alors en tant qu'écrasement eschatologique. Fin de l'histoire¹⁴ ? C'était peut-être au moins l'*alourdissement* considérable de l'histoire, comme lestée par le nouveau millénaire avenant. Le grand récit historique semblait alors d'autant plus difficile à relever que le grand récit géographique de la globalisation, lui, saturait l'air du temps. Le grand spectacle de la mondialisation, relayé par cet internet alors nouveau dans sa massive popularisation, semblait donc s'imposer jusqu'à l'esprit des artistes (dont des musiciens). Or d'après Al Foster, de ce « spectacle, [les artistes étaient] moins les critiques que les surfers¹⁵ ».

Les synthèses fourmillaient. Elles aboutissaient à ce qu'on pourrait appeler un *centrisme* esthétique assez généralisé, en tout cas émergent. Pour préciser la topique hégélienne ci-dessus, nombre de musiciens, en gros depuis le nouveau siècle, ne cherchaient plus la thèse moderniste atonale, ni l'antithèse postmoderniste néotonale, mais la synthèse postmoderne qui consistait, de façon funambule, à écrire ni de façon tonale, ni atonale : sur le fil, entre les deux.

Parfois, on aboutissait même à des juxtapositions curieuses. On se souvient de l'hypermodernisme du musicien anglais Brian Ferneyhough, manifesté durant les années 1980 en réaction implicite au postmodernisme. Or, dans *In nomine a tre* (2001), le Britannique commence par faire entendre une monodie modale (autrefois strictement impossible dans son esthétique), puis soudain une polyphonie strictement atonale. En d'autres termes, Ferneyhough se livrait à une synthèse hâtive, sommaire (une juxtaposition). Il osait coller un idiome tonal à son ancienne manière propre, opposée, atonale. Dans la musique savante aussi, semblait donc poindre un âge d'or esthétique, celui d'un « tout est possible ». Pour filer un parallèle avec les arts plastiques, il y avait là une révision du modernisme¹⁶, mais cette fois aussi du

¹³ Karl Popper, par exemple, critiquait l'historicisme (donc le modernisme et typiquement celui d'un Schönberg), en montrant qu'il croyait au destin donc à la magie. *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, 1956, 1988 pour l'édition de poche, p. 200.

¹⁴ C'était au moins la thèse, dès la chute du Rideau de Fer, de Fukuyama. Voir *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

¹⁵ *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 38.

¹⁶ C'est là ce que décrit Rancière dans certains « archivages » (ou « inventaires » opérés notamment sur l'art moderniste, typiques alors des arts plastiques postmodernes. Voir note suivante.

postmodernisme, dans la même œuvre, de façon paradoxale.

Le *Concerto hambourgeois*, achevé en 2003, l'une des dernières œuvres de Ligeti, se livre également à une synthèse, mais plus organique. Le langage est globalement modal (donc si l'on veut dans la lignée du dernier style du Hongrois, initié durant les années 1980, teinté de postmodernisme). Mais le cor solo, utilisant ses harmoniques naturelles, joue subtilement « faux » et inocule ainsi une malicieuse et minimale atonalité, ainsi qu'une truculence braillarde qui rappelle un primitivisme d'origine moderniste (stravinskienne). Ligeti, lui aussi, mieux encore que Ferneyhough, a moins inventé le XXI^{ème} siècle ici que synthétisé le XX^{ème}. C'est pourtant une démarche émergente du XXI^{ème} siècle, qui rappelle les processus d'*inventaires* propres aux Arts plastiques (déjà développés durant les années 1990 et que Jacques Rancière remarque en 2004 dans *Malaise dans l'esthétique*)¹⁷. Gardons nous d'y voir une stagnation. Il y a là une invention transversale, trans-esthétique, dont il faudra examiner un jour si elle suit le mot d'ordre de l'industrie culturelle (« tout est possible aujourd'hui ») ou si elle justifie ce dernier, en amont, et dans ce cas pourquoi ?

Nouvelles synthèses entre mondes savant et populaire.

Le mélange du savant et du populaire, quoi de plus banal ? Mais depuis l'après guerre, la musique contemporaine avait pris du retard dans cet exercice. On s'en aperçut *a posteriori*, c'est-à-dire quand elle commença à combler ce fossé. Les arts plastiques, dès les années 1960, souhaitaient « se rapprocher de la vie quotidienne », de la politique (1968 venait à grands pas). Ils entendaient relier art de galerie et art de rue. Les expériences américaines de la *beat génération* avaient quelque chose de populaire. Mais la musique contemporaine, en Europe, ne s'était pas tant « compromise », elle, mis à part quelques assouplissements du langage, surtout à partir de 1965, aboutissant au retour des cordes, de l'orchestre dans sa profondeur romantique¹⁸, à certaines rares alliances

¹⁷ *Op. cit.*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

¹⁸ C'est l'époque où l'orchestre, non pas comme réservoir de timbre ou puissance, mais en tant que *résonance* est redécouvert par l'ensemble des avant-gardes. *Lontano* (1967) de Ligeti ouvre la porte au fameux *Sinfonia* (1968) de Berio, ou la même année au

entre musique électroacoustique et musique pop¹⁹. Finalement, le rapport de Pierre-Michel Menger, en 1980, témoigne du retrait persistant du « marché » de la musique contemporaine²⁰. En est un symptôme le longtemps inamovible protocole de concert « classique ». Dès lors, jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, les caprices fantaisistes du pianiste autrichien Friedrich Gulda tranchaient à bon compte²¹. Or, après 2000, les compromissions n'étaient plus à craindre puisque les valeurs s'égalisaient. La tolérance esthétique s'affichait infinie. Comme le résuma Nicolas Bourriaud, « dans un univers postmoderne, tout se vaut²² ». Ou encore : « La globalisation entraîne la neutralisation des espaces²³ », et des esthétiques, ajouterait-on volontiers. C'est encore « l'indistinction » (« nobrow ») évoquée par John Seabrook²⁴.

Or gardons-nous de penser que cette neutralisation est entièrement d'origine consumériste. Il y a certainement dans cette tendance eschatologique à la

Livre pour cordes de Boulez (qui rompt avec huit années de silence orchestral). « O king », extrait de *Sinfonia*, est justement célèbre pour ses résonances et les contaminations de celles-ci d'une zone à l'autre de l'orchestre. Hugues Dufourt raconte que ce nouveau souci de l'« espace », dans l'orchestre, fut un « recours face à la crise des années 68-70. [...] Crise du langage musical » (« Timbre et espace », *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, I.R.C.A.M., Christian Bourgois, 1991, p. 272).

¹⁹ *La Messe pour le temps présent* (1968), de Pierre Henry et Michel Colombier, en témoigne tout particulièrement, comme d'ailleurs son titre l'indique, en un sens.

²⁰ Dans ce rapport impitoyable figure notamment ce témoignage anonyme d'un « Compositeur né en 1945 » : « ce qui m'ennuie dans ma position de compositeur, c'est que les concerts de musique contemporaine comme ceux de l'Itinéraire n'intéressent que les gens du métier. Les ¾ de la salle sont constitués de gens que vous connaissez, des compositeurs, des interprètes, c'est la société autophage, ce sont des circuits fermés ; ce qui est regrettable, c'est que cette musique n'est pas... en fait une certaine esthétique n'est pas essentielle, les gens n'en ont pas besoin. [...] Je me sens agacé par cette tribu de gens qui s'entendent, qui n'ont pas la franchise de dire que la musique qu'ils entendent de leurs collègues ne leur plaît pas, parce que chacun n'aime que sa musique dans cette sorte de communauté d'autoconsommation ». Pierre-Michel Menger, *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*, Paris, La documentation Française, 1980, p. 101.

²¹ C'est l'un des rares pianistes « classiques » (universellement reconnus) à avoir osé donner un récital vêtu d'une chemise à fleur. Ce simple fait, bénin, choque à excellent compte (c'est dire son utilité historique). Le fait que le pianiste ait composé des variations sur *Light my fire* des Doors, ou qu'il ait régulièrement introduit des improvisations jazz entre ses parties de récital, paraît presque alors moins audacieux.

²² *Op. cit.*, p. 97.

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ *Op. cit.*

« fusion finale » quelque chose de plus mystérieusement nécessaire, de plus historique qui, peut-être, dépasse l'économie et la mondialisation financière, n'en déplaise aux exégètes de Marx. Il y a probablement une raison, une stratégie, au-delà d'une simple lassitude, pour que philosophie, politique, esthétique s'avouent battus (comme le déplore Alain Badiou)²⁵ et n'existent plus guère, en tout cas, en tant qu'*organes de résistance*, permettant alors à la fatale entropie de neutraliser les espaces, comme à son habitude, mais aujourd'hui de façon infiniment plus rapide, comme dans une progression exponentielle en phase terminale. De fait, le fantasme d'une *fin* participe de l'air du temps, peut-être initiée par un pessimisme d'origine écologique et généralisé, aboutissant à une mise à distance du monde, peut-être plus saine, plus utile qu'on ne le croit.

Mais voici un exemple d'hybridation des musiques savante et populaire. Franck Bedrossian, Raphaël Cendo, Yann Robin et le Russe Dmitri Kourliandski constituent la nouvelle génération de compositeurs savants qui, depuis les années 2000, s'intéressent aux sons saturés. C'est pour le monde de la musique contemporaine une nouveauté certaine, même si le résultat sonore ne semble pas si neuf puisqu'il est, en un sens, attendu, imaginé, fantasmé au sein de l'horizon d'attente du public²⁶ depuis longtemps. Il ne s'agit pourtant pas d'employer des guitares électriques. Les sons saturés, ici, sont souvent ceux des bois de l'orchestre. Mais il est clair, pour l'oreille, que le rock est déjà passé par là (ce que Bastien Gallet appelle une force²⁷ mais qui est aussi une limite), voire que le primitivisme du *Sacre du printemps* (1913) ne fait que rencontrer un nouvel épigone. Mais peut-être

²⁵ « Tout le problème est de savoir aujourd'hui ce que c'est qu'un art non impérial, c'est bien une question qui est indiscernablement une question politique et une question esthétique. Une des raisons de la difficulté de l'art aujourd'hui est l'extraordinaire faiblesse de l'invention politique contemporaine. L'espace général de résignation dans lequel l'humanité est installée à cet égard, l'absence de projets, de sorte que l'art est toujours tenté de porter un retrait plutôt qu'un projet – cela reflète la situation d'ensemble. » Alain Badiou, *Utopia 3. La question de l'art au 3^e millénaire*, Sammeron, GERMS, 2002, p. 27 (discussion).

²⁶ On reprend ici le concept de Jauss développé dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris, Gallimard, 1978).

²⁷ « La force de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo, est d'avoir opéré la remédiation dans l'écriture instrumentale contemporaine du bruit assourdissant de la pop music [...]. Bastien Gallet, « Franck Bedrossian et le problème du son-événement », in Franck Bedrossian, *De l'excès du son*, Paris, Ensemble 2e2m, 2008, p. 42.

s'agissait-il moins d'inventer que de *réaliser* de vieilles idées, idées d'ailleurs fusionnelles. *Transmissions* (2001, pour basson et dispositif électronique) engendre une atmosphère scabreuse, obscène. Certes le fait qu'un art choque, en général, semble rien moins que nouveau. C'est là le problème des saturationnistes, indiscutablement *réalisateurs* audacieux mais dans le même temps à la traîne du point de vue de l'esthétique, comme leur époque, tels de curieux néo-modernistes qu'on eût davantage imaginé prospérer durant les années 1960, juste avant que le rock lui-même ne pense à l'outrage – effectivement intéressant – de la saturation.

Les nouvelles hybridations entre monde savant et populaire se font aussi par le truchement des D.J. et autres plasticiens « turntablists ». Là aussi, c'est un retard qui se comble peu à peu, cette fois institutionnel. Les salles de concert étaient autrefois dédiées à telle ou telle esthétique (savante ou populaire). Aujourd'hui cette dichotomie se nuance très lentement, non pas par pure « ouverture d'esprit » des programmeurs, mais aussi selon la marchandisation postmoderne évoquée ci-dessus. Le Grand Théâtre de Provence, typiquement postmoderne, lui (ouvert en 2007), programme musiques savante et populaire (certes populaire « sage ») mais parce qu'il collecte peu de subventions et doit remplir ses caisses. En tout état de cause, l'exemple du D.J. erikm, qui remixait du Grisey et du Varèse en temps réel, à la Cité de la Musique, en 2006, était alors, selon nous, émergent. Là encore, cependant, quoi de plus normal ? Car il s'agissait bien, en principe, d'une démarche savante, raffinée, au moins selon les canons esthétiques des arts plastiques dont erikm se réclame d'ailleurs. Mais même à la fin du XX^{ème} siècle, le poids institutionnel qui écrasait des lieux comme l'I.R.C.A.M. ou la Cité de la Musique, était encore tel que ces mélanges bénins, alors, étaient jugés inutiles, de mauvais goût. Erikm raconte d'ailleurs que les musiciens de l'Ensemble Intercontemporain, qu'il remixait, étaient venus, pour certains, en pantalon de cuir noir, sentant bien que quelque chose de nouveau – de scabreux – se passait et qu'il s'agissait de s'harmoniser (maladroitement) avec.

De multiples œuvres savantes des années 2000 mélangent langage contemporain et son pop. De fait, la nouvelle hybridation réelle, fusionnelle, emprunte, du pop, non pas le langage (tonal, bien connu), ni le rythme (dont les postmodernistes anglo-saxons s'étaient déjà emparés durant les années 1980, voire

avant eux leurs ancêtres répétitifs des années 1960). Elle pille désormais ce qu'il a de plus personnel, ses textures, son son. Dans son opéra *The second woman* (2011), Frédéric Verrières alterne ou mêle chant et formation de chambre classiques et chant pop (avec son accompagnement électrifié), de façon fluide, continue, organique : c'est là la nouveauté historique. Les deux colorateurs répondent aux accents plus crus de Jeanne Cherhal, chanteuse-bricoleuse typique des années 2000 et du renouveau féminin de la chanson française (bien incarné par les célèbres Camille et Anaïs). L'enjeu ici n'est plus de piller la source populaire, comme le faisaient Stravinsky et Bartók, pour finalement jouir de son butin dans son quant à soi, mais bien de préparer une fusion future, une synthèse réelle de deux mondes qui, à terme, n'en feront sans doute plus qu'un.

On évoquait ci-dessus un non-lieu (celui de cet an 2000 dont il n'eût pas été certain qu'il eût réellement lieu). Les arts, eux, l'ont pourtant illustré partiellement, appelé de leurs vœux alors même qu'il était déjà derrière eux. Ces illustrations ont souvent pris la forme de caricatures futuristes, à dessein naïves ou amusantes : populaires. Les baskets apparues sur le marché autour de l'an 2000, avec leurs couleurs en dégradés futuristes, bleutés, partiellement translucides, ressemblaient à des vaisseaux spatiaux « faits d'une matière inconnue ». Elles symbolisent cette maigre réalisation, ici sur le terrain du design, d'un fantasme de science-fiction éternellement inassouvi, toujours ajourné. En musique, on en trouvait un équivalent avec le retour parfois caricatural de la résonance, de la profondeur du son, d'effet « space » : qui évoque le cosmos. Ce retour précéda d'ailleurs légèrement l'an 2000 et continua par la suite. Là encore, l'effet semblait facile, rêveur, astronomique et concernait pourtant la musique savante. Le Chinois Tan Dun, dans son *Water concerto* (1999), nous faisait entendre des instruments de facture nouvelle, certes, mais surtout, pour certains, très résonants (inspirés sans doute de quelques chants de baleine). Si l'on ajoutait le protocole particulier de concert (qui se libérait peu à peu, comme on l'évoquait plus haut), les musiciens plongés dans une pénombre bleue, on aboutissait finalement à un effet non pas seulement aqueux, mais mieux : cosmique. Même Boulez, dès l'amorce d'*Anthèmes 2* (1997), pour violon et électronique, s'autorisait un effet d'écho abyssal (inédit chez lui) qui évoquait un univers de science-fiction. L'atmosphère engendrée, jugée vulgaire par les

puristes, lui a d'ailleurs été reprochée en son temps. Or, par la suite, cet effectif précis (un instrument à corde soliste associé à un dispositif électronique – comprenant un effet d'écho) résonna encore durant les années 2000, toujours rêveur, romantique par sa texture (donc populaire), tel un naïf hommage désespéré à cet an 2000 si vite passé sans laisser la moindre trace. Citons, *Partita I*, de Philippe Manoury, pour alto et électronique (2006), ou *Double bind* pour violon et électronique (2006-7) de la très émergente compositrice coréenne Unsuk Chin. Ces deux œuvres, naturellement, ne boudaient pas non plus quelques passages de résonances électroniques vertigineuses. Pourquoi se seraient-elles montrées plus royalistes que le roi (plus sèches que l'œuvre « space » de Boulez) ?

Le fait que, du point de vue des compositeurs, des programmeurs culturels, l'on ne craigne plus aucune vulgarité (postmodernité oblige), voire qu'on recherche celle-ci avec malice, hédonisme galopant, « sans complexe », permettait aussi de se rapprocher du thème – encore populaire – de l'enfance²⁸. Les livrets d'opéra, à ce titre, se permettaient désormais une dramaturgie simple voire naïve, efficace. Ils s'inspiraient même parfois de contes populaires. Il n'est qu'à se souvenir de Lachenmann (ici précurseur) et de sa *Petite fille aux allumettes* (1996), puis chronologiquement du *Wintermärchen* de Philippe Boesmans (2003-4, d'après Shakespeare), d'*Alice in wonderland* (2004-7) d'Unsuk Chin, de *Das Märchen* (2006-8), d'Emmanuel Nunes. Certes ces démarches, on s'en doute, n'auraient pu facilement être taxées de béotiennes : l'opéra de Nunes est d'après Goethe, celui de Boesmans d'après Shakespeare, *Alice au pays des merveilles* – on le dit – ne s'adresse pas aux enfants et le conte d'Andersen choisi par Lachenmann est une cruelle satire politique. Mais les contes pour enfants ont toujours eu des paratextes multiples, d'une part, et d'autre part, si Pierre Boulez avait écrit un *Vilain petit canard* (ce qui eût été étonnant mais donc pas impossible à l'époque), il y aurait eu là de toute façon un fait singulier, en regard de l'esprit plus cérémonieux du siècle précédent. Les arts plastiques, certes, avaient déjà montré la voie durant les années, après *Inflatable rabbit* (1986) de Koons puis les divers nounours de Mike Kelley ou Mac Carthy. C'était peut-être là l'une des formes de

²⁸ Pour une documentation beaucoup plus complète à ce sujet, voir Jacques Amblard et Emmanuelle Aymès, *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000*, Aix-en-Provence, PUP, 2017.

l'esthétique du jeu dont parlait Jacques Rancière²⁹.

La valorisation de l'enfance sembla fatale car relative. Quand il était désormais prouvé que l'adulte, totalement inconséquent, puéril, détruisait la planète, l'enfant faisait alors figure de sage, au moins par défaut. Par ailleurs, ce dernier, depuis la seconde guerre mondiale, n'a fait que renforcer peu à peu son *auctoritas*. La thèse de Françoise Dolto, en 1939, puis le développement après-guerre de ses travaux, montraient la considération croissante d'une société pour la philosophie innée (la métaphysique) de ses progénitures. « C'est un scandale pour l'adulte que l'être humain à l'état d'enfance soit son égal³⁰ », voire son supérieur depuis le nouveau millénaire. Par ailleurs, la pose enfantine était peut-être celle de l'artiste, du musicien notamment, qui affirmait ainsi son irresponsabilité politique, dans une société qui démissionnait précisément à formuler des grands récits collectifs³¹ et avait tendance à laisser à l'art, désormais, le monopole encombrant de sa conscience. L'art se devait sans doute de refuser cet écrasant cadeau et se dire innocent. En tout état de cause, les « petites esthétiques » (ou « esthétiques du petit »), durant les années 2000, n'émergeaient pas seulement en musique mais, davantage même, dans une partie significative de l'ensemble des arts³².

Quant aux années 2010 ? Les tendances amorcées durant la décennie précédente n'ont sans doute fait que s'y assoir. Une nouvelle émergence, certes augurée plus tôt, était peut-être l'utilisation de l'image, voire de l'écran ou de l'installation, par les jeunes musiciens, conscients de l'importance de s'imposer sur Youtube, donc d'avoir quelque signature vidéo. On prenait conscience de l'importance de la communication, donc de l'affiche, supplantant désormais la politique, mais

²⁹ *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

³⁰ Dolto écrit encore : « Nous avons un mythe de progression du fœtus, de la naissance à l'âge adulte, qui fait que nous identifions l'évolution du corps à celle de l'intelligence. Or, l'intelligence symbolique est étale de la conception à la mort. » *La cause des enfants*, Paris, Laffont, 1985, p. 13.

³¹ Alain Badiou ironise justement à ce sujet : « Il faut vivre dans notre village planétaire, laisser faire la nature, affirmer partout des droits naturels. Car les choses ont une nature qu'il faut respecter. [...] L'économie de marché, par exemple, est naturelle, on doit trouver son équilibre, entre quelques riches malheureusement inévitables et des pauvres malheureusement innombrables. » *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 249. Mais certes, répondrait Nicolas Bourriaud : « Comment prendre la Bastille si elle est invisible et protéiforme ? » (*op. cit.*, p. 66).

³² Revoir note 28.

aussi les arts, en quelque sorte. L'aspect visuel commençait donc à se généraliser, notamment chez Steen-Andersen, Adamek, voire des compositeurs de la génération précédente, comme Aperghis ou Dusapin. Y avait-il là une contre-attaque, quand les arts plastiques, eux, s'étaient déjà emparés du son avec plus d'une décennie d'avance ? Ce sera l'objet d'un autre texte de le préciser.