



HAL
open science

Émotions et musiques du XXI ème siècle

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Émotions et musiques du XXI ème siècle. 2019. hal-02307770v2

HAL Id: hal-02307770

<https://hal.science/hal-02307770v2>

Preprint submitted on 15 Oct 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.

Émotions et musiques du XXI^{ème} siècle

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : La musique est traditionnellement dit « art des émotions ». C'est qu'elle peut, davantage que les autres arts, non seulement qualifier ces dernières, mais les quantifier parfois, par le truchement, notamment, des modes musicaux. On envisage cette méfiance envers les émotions musicales au début du XXe siècle, à cause du scientisme alors en vogue et, surtout en France, pour lutter contre les reliquats du romantisme, jugé principalement allemand, donc ennemi, en 1914. On remarque que la postmodernité a balayé ces méfiances. Sa marchandisation, corrélée, a même élu l'affect comme carte d'identité de l'art, pour des raisons de manipulation des masses (affectives). L'art des années 2000, la musique en particulier, peut désormais piocher dans un réservoir d'évocations émotionnelles diverses, toutes issues du modernisme, voire du romantisme, mais désormais articulées sans complexe quand elles étaient traditionnellement opposées et imperméables.

Ce texte fut rédigé en 2012, puis publié dans *Les émotions questionnées par les arts récents*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 77-91. Ceci en est une version complétée (octobre).

Que n'a-t-on écrit au sujet de la musique en tant qu'art des émotions ? Or il s'agit ici plus précisément des affects dans les pièces des années 2000 et ultérieures. Ce sujet, sans tisser l'ensemble, donnera ses propos clés à cet article. Il reste le point fuyant (difficile à préciser, à ce jour peu ou pas abordé dans la littérature musicologique) que ce texte n'atteindra qu'à la fin. On s'appuiera tout d'abord sur certains déchirements qui ont lieu au siècle précédent. Mais, encore au préalable, commençons par quelques remarques préliminaires, situant la musique dans un rapport original aux affects car dans un rapport éventuellement « quantitatif », objectif, du moins dans le cadre – jugé plus ou moins obsolète selon les esthétiques historiques, notamment au XX^{ème} siècle – de la musique modale.

Musique et émotions en rapport objectivé et parfois quantifié

Schopenhauer rappelle qu'« on a toujours appelé la musique la langue du sentiment et de la passion¹ ». C'est aujourd'hui un poncif. Le titre de cet ouvrage, par exemple, *Henri Duparc, musicien de l'émotion*², est alors peu spécifique. Celui de ce roman publié aux éditions Arlequin enfonce le lieu commun : *La musique est dans mon cœur*³. Le type d'émotion engendré définit parfois jusqu'au genre musical. L'opéra *buffa* se distingue ainsi du *seria*, comme les affects liés au rire se distinguent des émotions tragiques. Toutefois, tous les arts peuvent se targuer d'engendrer des affects *qualifiables*. Or, la musique tonale, mieux, non seulement les qualifie mais les *quantifie* à travers les modes.

Voilà une exclusivité de la musique dont Eisenstein aurait eu avantage à doter le cinéma, lui qui cherchait une objectivation scientifique des émotions cinématographiques. La caractérisation affective des modes musicaux est discutée depuis l'Antiquité grecque. Mais ce n'est encore là que *qualification*. Aristote parle pour ce mode-ci d'« enthousiasme⁴ », Platon, pour celui-là, de « mollesse⁵ ». Or, cette musique modale, qui recouvre l'ensemble de la musique savante occidentale de l'Antiquité au début du XVII^{ème} siècle, prévoit un « spectre des émotions » singulièrement gradué, à six raies. Cette graduation continue des affects les réduit à un seul principe, à une quantité d'énergie mesurable sur une base au sens algébrique. Les musiciens admettent cette échelle continue, progressive en « niveau d'énergie », qui décline les modes phrygien, éolien, dorien (modes « de moins en moins mineurs » mais tous à III^{ème} degré bas), myxolydien, ionien et lydien (modes « de plus en plus majeurs », tous à III^{ème} degré haut). Aux deux extrémités de l'échelle à six degrés, on a pu surnommer les modes phrygien et lydien respectivement « super mineur » et « super majeur⁶ ».

Plus tard, la musique tonale propre aux styles baroque, classique puis romantique enchaîne les fameuses dominante/tonique comme autant, dit le solfège, de « tensions/détentes ». Derrière cette typologie binaire usée jusqu'à la corde se cache une nouvelle diachronie émotive des

¹ *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Burdeau, Paris, PUF, 1966, 332. Plus loin (334) : « la musique ne peint pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaité ou calme d'esprit. Elle peint la *joie même*, l'affliction même, et tout ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire [...] ».

² *Op. cit.*, Paris, Séguier, 2001, Carré musique.

³ Claire Evans, *op. cit.*, 1983.

⁴ Aristote pense le mode phrygien « enthousiaste ». *Problèmes*, XIX, 48.

⁵ Socrate fustige les modes ioniens et lydiens, aux « harmonies molles et propices aux banquets ». Platon, *La république*, III, 398 e.

⁶ De notre expérience d'élève, tels étaient au moins les termes du compositeur Jean-Claude Henry durant ses cours de contrepoint au Conservatoire de Paris.

plus sophistiquées, que l'on pourrait schématiser – très mal – par d'incessantes émotions/repos⁷ agencées de façon profondément organique et aboutie. La révolution de la musique atonale aurait alors prétendu – un peu trop hâtivement au goût de Lévi-Strauss⁸ – dépasser ces agencements exclusifs de l'art musical, patiemment construits de façon collective par la polyphonie savante depuis le bas Moyen Âge. C'est ce que le public aurait mal admis, encore très attaché aux « émotions romantiques » que la musique lui préparait depuis sept siècles et qu'il n'a eu que peu de temps pour assouvir, compte tenu de leur importance historique, de leur puissance hypnotique résumée et concentrée par Wagner.

Les temps modernes et la pose anti-romantique

La modernité n'a pas supprimé toute expression de l'affect mais en a exploré d'autres. Le prétendu « mépris des émotions » était souvent plus une *pose* de l'art, au début du XX^{ème} siècle, que son réel paradigme. Cette pose pouvait provenir d'un positivisme qui semblait rejeter l'affect subjectif comme ennemi de la science. Auguste Comte, dans son *Cours de philosophie positive* constate que « tout état de passion très prononcé, c'est-à-dire précisément celui qu'il serait le plus essentiel d'examiner, est nécessairement incompatible avec l'état d'observation [l'état dans lequel doit demeurer le scientifique]⁹ ». Or, l'homme positif, notamment l'artiste du début du XX^{ème} siècle, souhaite poser au scientifique, cet être sans passions, qui est le « progrès », qui ne porte pas encore la responsabilité de l'explosion des deux bombes atomiques en août 1945. On ne se flatte plus aujourd'hui, comme Varèse à l'époque, que la musique fût « l'art-science¹⁰ ». Même Ravel, dans le populaire *Boléro* (1928), prétend écrire une « non-musique », soit un mécanisme qui se soucie prétendument peu de son agencement émotif. Les néoclassiques, aussi, sacrifient à ce machinisme typique des années 1920. Ils célèbrent

⁷ Ce schéma très imparfait n'octroie pas à l'accord de tonique le pouvoir d'engendrer quelque émotion que ce soit, ce qui semble évidemment caduque. Mais il donne au moins l'idée du dynamisme sensitif que le temps musical pourrait savamment agencer de façon exclusive. Selon ce schéma grossier, Wagner, à travers la mélodie continue – soit la modulation continue et la multiplication des dominantes et donc des notes attractives – aurait ainsi poussé cette musique tonale vers un paroxysme émotionnel. De dominante/tonique on passerait à dominante/dominante et donc non plus à tension/détente ou émotion/repos mais à tension/tension ou encore à émotion/émotion.

⁸ L'anthropologue constatait que la pensée sérielle souhaitait naïvement conclure à l'équivalence des douze demi-tons, ce qui eût été possible dans un système mathématique et non socio-physico-culturel. Cette erreur, le structuralisme lui-même ne l'eût pas commise. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 29-30.

⁹ *Op. cit.*, Paris, Bachelier, 1830, 29.

¹⁰ Cité par Fernand Ouellette (*Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, 37).

technologie et industrie, Honegger dans *Pacific 231* (1923) ou Prokofiev dans *Le pas d'acier* (1927)¹¹.

Les émotions du romantisme sont supposées procéder d'un « sentimentalisme » populaire et coupable. « L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte vraiment que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental¹² », écrit Cocteau. De plus, les émotions musicales propres au XIX^{ème} siècle sont particulièrement suspectes pour les ennemis politiques de l'Allemagne, la grande romantique, symbolisée par le « vieil enchanteur » Wagner finalement stigmatisé par Nietzsche¹³. Combattre les excès d'effusions émotives, c'est donc aussi, en France surtout, mettre des barrières au pangermanisme. Mais ceci reste une pose, une *pudeur* peut-être particulièrement propre, au début du XX^{ème} siècle, aux classes éduquées d'où sont issus la majorité des artistes. C'est ce déni bourgeois, ce refoulement profond, qui accessoirement rend l'œuvre de Freud, à l'époque, si pertinente. Quand Stravinsky prétend que « la musique par son essence, est impuissante à *exprimer* quoi que ce soit¹⁴ », il y a là un mensonge des classes supérieures que le Russe contredit ailleurs¹⁵. Il prétend de façon parnassienne que des émotions typiquement musicales existent, coupées de toute vulgarité en somme, position de Hanslick¹⁶ dès 1854, de Schönberg¹⁷, en fait de l'ensemble des avant-gardes, qui parlent des émotions propres à leurs arts respectifs. Alors, rêve Stravinsky, naît « une émotion d'un caractère tout à fait spécial¹⁸ ». Mais ces distinctions pourraient bien procéder d'un discours de classe, d'une méfiance scientifique envers la jouissance vulgaire, le « scientifique » (artiste compris), à l'époque, représentant la classe bourgeoise. Le peuple, en tant qu'ignorant la science, donc potentiellement arriéré, ennemi du progrès, n'a jamais été plus suspect, peut-être, que durant les temps modernes. C'est en un sens ce que

¹¹ sans parler de la célèbre *Fonderie d'acier* (1927) de Mossolov, peut-être moins rattachable au néoclassicisme.

¹² *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979, 47.

¹³ Citons par exemple, parmi d'autres condamnations qui occupent deux ouvrages : « Il n'est, dans les choses de l'esprit, rien de las, d'exténué, rien qui représente un danger mortel et dénigre le monde, que Wagner ne défende en secret. C'est le plus sombre obscurantisme qu'il cache dans les voiles lumineux de l'Idéal. Il flatte tous les instincts nihilistes (bouddhistes) et les travestit en musique ». *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard – folio essais, 1974, 47.

¹⁴ *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1962, 63.

¹⁵ Stravinsky « ne niera pas », rappelle Jean-Jacques Nattiez, « que dans le *Sacre* il a voulu "exprimer la montée de la nature qui se renouvelle" ». *Sémiologie de la musique*, Paris, 10/18, 1975, 132.

¹⁶ *Du beau dans la musique* contient ce célèbre jugement : « La beauté d'une œuvre musicale est *spécifique à la musique*, c'est-à-dire qu'elle réside dans les rapports des sons, sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extramusicales ». Pourtant Hanslick précise : « loin de nous l'idée de dédaigner ces sentiments puissants qu'elle tire de leur sommeil ». Cité par Jean-Jacques Nattiez, *idem*, 131.

¹⁷ « La musique parle dans sa propre langue de matières purement musicales », dit l'Autrichien. Cité par Nattiez, *ibidem*.

¹⁸ *Op. cit.*

montre le film éponyme de Charlie Chaplin, mais cette fois depuis l'autre bord, originalité de taille à l'époque.

Après la Shoah

Or, après la seconde guerre mondiale, la critique savante des émotions charriées par la musique tonale s'est encore accentuée. On a tacitement reproché à cette dernière, au fond, ses associations avec les totalitarismes des années 1930, pour des raisons de propagande et d'autant plus que ceux-ci se considéraient esthètes¹⁹. Il est possible que les affects de la musique tonale soient sortis coupables de s'être associés aux émotions engendrées par la Shoah. Pascal Quignard écrit que « la musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945²⁰ ». Quignard évoque les émotions manipulatrices de la musique tonale, bien sûr. « La musique est un hameçon qui saisit les âmes [et c'est l'émotion qui saisit] et les mène à la mort. Ce fut la douleur des déportés dont le corps se soulevait en dépit d'eux²¹. Plus loin : « Il faut écouter ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraînent dans la chambre. Simon Laks a écrit : "la musique précipitait la fin ". Primo Lévi a écrit : "Au *Lager* la musique entraînait vers le fond²²" ».

Dès lors, une certaine pensée de la complexité, posant à « l'anti-émotivité », peut se formuler politiquement à gauche et au grand jour. Xenakis affirme « qu'il est nécessaire de se considérer comme amnésique et de laisser à l'entrée, ici, les *charges émotionnelles* et qualitatives que nous lèguent les traditions musicales²³ ». Ces charges émotionnelles ne sont-elles pas celles aussi de la guerre ? Boulez fustige ces « fétichistes » qui alignent les poncifs en accusant la musique contemporaine en général de contenir « trop de science, pas de sensibilité (trop d'art, pas de cœur)²⁴ ». Il avoue être allergique aux expressions « humain » ou « à l'échelle humaine²⁵ ». Mais

¹⁹ Staline écrivait lui-même « Le chaos remplace la musique » dans la *Pravda* en janvier 1936, pour fustiger la modernité du *Lady Macbeth du district de Ptsensk* (1934) de Chostakovitch. Goebbels affichait que « la politique est, elle aussi, un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe » (Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, François Maspero, 1980, 273).

²⁰ Plus loin : « Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort ». *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, 215.

²¹ *Idem*, 218.

²² *Ibidem*, 219.

²³ Plus loin : « Il ne faut considérer que les relations abstraites à l'intérieur d'un événement ou entre plusieurs événements sonores et les opérations logiques que l'on pourra leur infliger ». *Kéleütha* (issu de *Preuves*, n° 177, novembre 1965), Paris, L'arche, 1994, 68.

²⁴ *Points de repère*, Paris, Bourgois, 1981, 20.

²⁵ *Idem*, 18.

il s'agit encore d'une pose, défensive, ailleurs démentie²⁶. Le musicien réplique aux attaques incessantes du public, déplorées par Adorno dès la fin des années 1930, à l'interminable procès « d'intellectualisme²⁷ » fait aux avant-gardes. Hans Robert Jauss, durant les années 1970, dans *Pour une esthétique de la réception*²⁸ puis Jean-Marie Schaeffer²⁹ vingt ans plus tard, formuleront enfin la théorie de cet éternel regret d'une perte de la « jouissance » ici, là du « plaisir » engendrés par l'art. Il semble pertinent aux éditions Robert Laffont de publier un *Requiem pour une avant-garde* encore en 1995³⁰.

Or, cette guerre contre un prétendu « intellectualisme », au moins à l'aube du XXI^{ème} siècle, n'a pas ou plus lieu d'être. On a compris sa nature de cache-misère. François Nicolas montre que l'émotion se déclenche justement quand la pensée est présente³¹. Helmut Lachenmann confirme dès 1980 que le « manque d'émotion » cache en fait un manque de pensée³².

²⁶ En octobre 1952, dans une lettre à Henri Pousseur, Boulez écrit : « C'est peut-être cela le plus grave défaut que je me reproche : à force de vouloir analyser et varier, je tombe dans la grisaille et les déclenchements automatiques. Quand j'aurai assez de force pour penser sensiblement ma musique, avec toutes les recherches techniques que j'ai abordées principalement depuis deux ans, alors j'aurai des chances de sortir quelque chose de profondément vrai ». Cité dans Pascal Decroupet et Jean-Louis Leleu, « "Penser sensiblement" la musique : production et description du matériau harmonique dans le troisième mouvement du *Marteau sans maître* », *Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006, 178.

²⁷ « Parmi les reproches qu'ils répètent obstinément, le plus répandu, c'est celui d'intellectualisme : la musique aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille ; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier. L'indigence de ces phrases saute aux yeux²⁷ ». *Philosophie de la nouvelle musique* [1936], Paris, Gallimard, 1962, 21.

²⁸ « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expression esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction », puis Jauss parle de « déprédation profonde que connaît aujourd'hui [jusqu'aux années 70] la notion de jouissance [en art]. *Op. cit.*, Paris, Gallimard, 1978, 125.

²⁹ « La notion de plaisir esthétique, encore centrale chez Kant, est presque totalement absente des différentes moutures de la tradition spéculative de l'art. » *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, 376.

³⁰ « Au sein même du "grand répertoire", la plupart des musiques fondées sur le raffinement expressif et sensuel se sont vues négligées [après la seconde guerre mondiale] », déplore Benoît Duteurtre. *Op. cit.*, Paris, Robert Laffont, 1995, 218.

³¹ « Pour une intellectualité musicale », in *Harmoniques*, n^{os} 8-9, novembre 1991, 236. Et plus loin (241) : « le temps où la science était la norme de toute pensée est dépassé ».

³² « Penser n'empêche de sentir que quand ces deux facultés sont sous-développées. L'écoute est également désarmée sans le secours du sentiment. Mais il n'existe pas seulement un sentiment vide de pensée et une pensée vide de sentiment : plus grave encore, et fort répandue, est l'existence d'un penser vide de pensée et d'un sentir vide de sentiment. [...] L'industrie de la musique de variété vit de la manière dont elle sait tromper nos désirs, tromperie qui ainsi s'étend à nos sentiments et à nos pensées. L'institution culturelle des philharmonies, par le faux usage qu'elle fait de notre tradition, prend à cette imposture une part fatale. » Voir « Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute », in *Harmoniques*, n^{os} 8-9, novembre 1991, 270.

Donc émotion et pensée ne sont pas ennemis comme on l'a cru.

Déplacement des émotions ou nouvelles émotions au XX^{ème} siècle ?

Les émotions propres au romantisme, si chères au public, ne sont certes plus majoritaires dans la musique atonale. Est-ce si regrettable ? Peut-être ces affects musicaux, certes puissants, ne sont-ils que les expressions, bien particulières, de certaines émotions *longues*, persistantes d'un jour à l'autre, voire malades, comme la nostalgie amoureuse. Les affects charriés par la musique du XX^{ème} siècle se sont sans doute déplacés vers d'autres expressions plus intéressantes même si moins évidentes. On pourrait penser qu'ils ont élargi à la fois au-dessus (recherche de subtilité impressionniste) et en dessous (recherche de primitivisme ou d'expressionnisme) la bande passante des émotions romantiques. Ce qu'on peut appeler « l'impressionnisme³³ » musical (terme qu'on réemploiera à profusion dans ce texte et qu'on ne définira plus, au-delà de la note précédente) a développé des textures orchestrales diaphanes, souhaitées fragiles, provoquant de mystérieuses découvertes pour l'auditeur. On pourrait voir dans ces *révélation*s de textures orchestrales insoupçonnées, autant de « petites apocalypses³⁴ », au moins des émotions d'expression nouvelle, contemplatives, dénuées de tensions romantiques. Ces émotions sont rappelées dans le terme d'*effet* orchestral. Ainsi l'impressionnisme fait bien « de l'effet ».

On cherche aussi, à l'opposé, l'émotion primitive. Nous laissons à Schönberg et à Adorno, là peut-être partisan, l'idée que la musique de l'Autrichien ait réellement charrié des affects bruts, issus de l'inconscient³⁵. Mais l'horreur fut effectivement exprimée en musique par les catastrophes mahlériennes³⁶ puis l'expressionnisme³⁷.

³³ Ce terme, au départ abusif puisqu'il est emprunté par la musicologie aux arts picturaux, est d'ailleurs légèrement anachronique, puisqu'il désigne, en gros, le style orchestral français le plus diffus, celui de Debussy dès *Le prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-4) et de Ravel un peu plus tard, qui culmine par exemple dans *Daphnis et Chloé* (1912). Dans l'ensemble, cet impressionnisme désigne mieux le début du XX^{ème} siècle que la fin du XIX^{ème} siècle, comme dans le cas des arts picturaux. Françoise Gervais estime quant à elle, s'il fallait trouver une caractérisation de ce style français en une phrase « que la — ou plutôt LES — mobilités ("mouvances" et "fluctuances") sont l'apanage de l'impressionnisme ». Voir « Qu'est-ce que l'impressionnisme musical », *Revue Internationale de Musique Française*, n°5, juin 1981, 9.

³⁴ « Apocalypse » vaut ici pour son sens étymologique de « révélation ».

³⁵ « Chez lui [Schönberg], l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes. Ils attaquent les tabous de la forme, qui soumettent de tels mouvements à leur censure, les rationalisent et les transposent en images ». *Op. cit.*, 50.

³⁶ Adorno leur consacre un chapitre dans son *Mahler*, Paris, Minuit, 1978.

³⁷ Ceci trouvera peut-être un comble dans le cri d'agonie du *Lulu* (1935) de Berg.

On cherche aussi l'émotion à la *racine*. L'improvisation développée par le jazz puis les formes ouvertes imaginent l'émotion « vraie » comme associée à l'immédiateté, parfois à l'instinct sexuel, ce qu'appuient non seulement les psychologues³⁸, bien entendu, mais aussi Kierkegaard dès 1843³⁹.

Ou l'émotion racine est associée à une musique « naïve », enfantine ou d'amateur. C'est ainsi que l'on peut ré-expliquer l'essor original de Satie, parfois mal compris⁴⁰, puis de Cage et bien plus tard de tout postmodernisme résumé par la profession de foi de Michael Nyman, « composer une musique naïve, innocente et simple d'esprit⁴¹ ». On lisait déjà ce paradigme de « l'émotion simple⁴² » chez Cocteau qui, de fait, allait devenir l'un des emblèmes rétrospectifs de la musique postmoderniste, et notamment l'un des icônes de Phil Glass.

Au tournant des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, émotions articulées, rationalisées ou consuméristes ?

Nous ne reviendrons pas davantage sur le postmodernisme, et sur sa façon d'associer une nouvelle « naïveté » mais aussi un *ostinato* obsessionnel, efficace, rationnel, au substrat des affects romantiques. Dans le chapitre 3 d'un autre texte⁴³, nous avons montré qu'un certain néo-romantisme affectait, dans les textures à nouveau résonantes des pièces les plus atonales (jusqu'à *Anthème 2* de Boulez, 1997), la fin du siècle précédent, ce que remarquait d'ailleurs Takemitsu (à propos des années 1990) : « Si je compare les diverses nouvelles tendances musicales qui apparaissent actuellement avec celles des années 50-60, il me semble qu'un sentiment romantique différent de celui des années 1950 et 1960 (pas forcément quelque chose comme le néo-romantisme) est en train de naître⁴⁴ ». Mais qu'en est-il des tendances des années 2000 ?

³⁸ « Le fait qu'il y ait une musique qui semble asexuelle à un regard superficiel, ne signifie rien pour celui qui a examiné comment cette musique s'empare de tout notre être, sans laisser notre sexualité de côté ». Walter Howard et Irmgard Auras, *Musique et sexualité*, PUF, 1957, 205.

³⁹ « La musique trouve son objet dans la génialité érotico-sensuelle » *Ou bien... ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, 54.

⁴⁰ Il est intéressant de noter à quel point Lucien Rebattet, par ailleurs farouche moderniste, méconnaît les mérites du maître d'Arcueil dans *Une histoire de la musique*, Paris, Laffont, 1969, 755-759.

⁴¹ « Against intellectual complexity in music », *Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, 206.

⁴² « L'esprit nouveau enseigne à se diriger vers la simplicité émotive. » *Op. cit.*, 30.

⁴³ *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.

⁴⁴ Le vieux musicien poursuit alors : « Ce sentiment romantique est très difficilement définissable, mais n'y a-t-il pas un lien profond, par exemple, avec un changement politico-social qui se manifeste récemment dans les pays ex-communistes, partant de la Pologne ? Je pense que ce changement démocratique n'a historiquement jamais existé, parce qu'il n'est pas organisé par les hommes politiques ou les militaires spécialisés, mais qu'il est né en tant qu'expression du peuple et de l'homme. Aujourd'hui, l'humanité n'entre-t-elle pas dans le stade où chacun exprime quelque chose avec sa propre voix ? J'appelle cela pour le moment

La fin des avant-gardes (des « ismes ») permet de comprendre, *a posteriori* et par défaut, ce qui finalement aurait pu les caractériser : une sélection émotive, précisément. L'expressionnisme viennois, par exemple, sans s'interdire les subtilités d'écriture, semblait néanmoins s'engager *pour* un nouveau type d'émotions violentes, le primitivisme *pour* un nouveau genre – sans doute proche – d'émotions crues, l'impressionnisme français au préalable et cette fois de façon plus lointaine voire opposée (de l'autre côté de la « bande passante » des émotions romantiques, pour reprendre une idée précédente), *pour* une nouvelle subtilité des affects musicaux, sans s'interdire certaines vigueurs passagères mais sans doute moins remarquables. En fait, les avant-gardes s'engageaient pour une émotion musicale et là est l'affaire intéressante peut-être. Cet engagement de l'émotion, en effet, cachait peut-être son émotion de l'engagement. Or, la rationalisation émotive de nos temps postmodernes⁴⁵, comme on le verra, aboutit à une nouvelle « réussite des émotions » qui cette fois cache, peut-être, une émotion de la réussite. Peter Bürger pense « qu'Adorno n'a pas vu que les avant-gardes ont tout bonnement conçu l'échec comme faisant partie de leur projet⁴⁶ ». Mais l'échec n'est plus le projet de notre temps et comme de juste les avant-gardes n'existent plus guère, les collectifs dissous, peut-être en partie pour permettre – croit-on ? – les réussites individuelles.

« Une réussite des émotions », du moins comme projet, signifie une rationalisation de ces dernières, presque au sens de l'entreprise, ce que les années 1980 et le postmodernisme (ou la « logique culturelle du capitalisme tardif » selon Jameson)⁴⁷ ont appris à l'ensemble des autres esthétiques par la suite, même potentiellement opposées. La diversité et l'égalitarisme prêchés par notre consumérisme sont ceux de denrées égalisées par leur présence commune sur le même étal marchand. « Il n'y a pas de hiérarchie dans l'émotion », dit-on aujourd'hui, « un beau cabarétiste est aussi beau que Mozart. Dans l'émotion, il y a seulement des retrouvailles avec le genre humain. Il n'y a pas de hiérarchie culturelle des valeurs⁴⁸ ». Le musicien postmoderne, fort de cette sagesse froide, peut piocher dans les divers « ismes mono-émotifs » du passé et les hybrider, les ajouter, les « customiser » en ajoutant

le "romantisme" ». Takemitsu, *Chosakushu*, tome V, Tokyo, Shinchosha, 2000, 162, traduit dans la thèse de Wataru Miyakawa, *L'écriture chez Toru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, Aix-Marseille I, 2009, 35-6.

⁴⁵ Judith Lochhead remarque en 2002 que le terme « postmoderne » est de plus en plus employé pour qualifier le nouveau siècle *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, 4

⁴⁶ Cité par Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999, 91.

⁴⁷ Le titre de l'ouvrage de Fredric Jameson est précisément *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts, 2007.

⁴⁸ Jean-Louis Hourdin, « Ensemble », in *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, 84.

leurs divers pouvoirs de fascination. Le paradoxe est cette non émotivité du postmoderne, rompu à toutes les émotions car vivant dans notre univers de « neuro-marketing » généralisé selon Alain Giffard⁴⁹, mais qui sait mieux que les modernes comment faire naître tel ou tel affect, de tout type, dont il sait chaque fois l'intérêt, même émoussé, et qu'il n'aura de toute façon guère l'idée de s'interdire. Le paradoxe est donc cette nouvelle efficacité émotive grâce à une prise de distance, dans un monde épuisé qui ne s'émeut plus facilement de quoi que ce soit. Il n'est plus besoin de « sels », aujourd'hui, pour ranimer les femmes évanouies. L'expression émue : « Vite ! Des sels ! », n'existe plus. Les musiciens se permettent une nouvelle ductilité, une souplesse, une richesse dans l'articulation d'affects divers et particulièrement concentrés, non plus considérés comme contradictoires entre eux car ils valent pour eux-mêmes puisque non plus indexés à diverses idéologies en amont (à l'heure de la fin des grands récits de la *Condition postmoderne*, depuis 1979)⁵⁰. Les affects autrefois véhiculés et opposés par les grands récits sont libérés et réunis, en quelque sorte.

Un exemple, parmi d'autres, pourrait être l'œuvre de l'Italien Giovanni Verrando (1965). *First born unicorn, remind me what we are fighting for* (2001) affiche un titre anglais qui indique déjà ce réalisme, cette rationalisation mondialisée. L'économie de l'effectif, également typique des années 2000 (flûte amplifiée mais non transformée), évoque encore une rationalisation de la puissance du timbre, à l'aide d'une simple « augmentation électronique » d'un instrument jugé autrefois peu sonore, très facile à obtenir, à peu de frais et sans aucune complexité d'écriture, pour un résultat exactement *impressionnant*. Le fait que l'on soit ici dans un univers ni tonal ni atonal (postmoderne comme synthèse de la thèse moderniste et de l'antithèse postmoderniste) se comprend dans l'utilisation d'un proto-motif de trois notes, do, do à l'octave supérieur, fa# encore supérieur. L'octave do-do est un archétype tonal, le triton do fa# est un truisme d'atonalité. La synthèse elle aussi est économique, rationnelle : en trois notes. Cet univers synthétique étant ainsi campé, toutes les hybridations sont alors possibles, notamment en ce qui concerne les affects engendrés. Certains passages se permettent d'associer minimalisme à impressionnisme, à travers des sons soufflés *pianissimo*, lents : comme des cornes de brume lointaines. On touche à plus de délicatesse et de miniaturisme encore que chez Sciarrino, dans ce cas. Mais tous les contrastes étant désormais possibles, certaines attaques dans le grave (qui étrennent à chaque fois le motif sus-indiqué) déploient une violence expressionniste, voire une saturation (permise par l'amplification) rappelant l'univers néo-primitiviste

⁴⁹ « Sous l'écorce de la fiction : l'Hercule anémié », *Esthétique et société*, sous la direction de Colette Tron, Paris, L'Harmattan, 2009, 142

⁵⁰ Voir Jean-François Lyotard, *op. cit.*, Paris, Minuit, 1979, 8.

de Kourliandsky, de Cendo ou de Bedrossian⁵¹. Dans une autre pièce, *Dulle griet* (2010), l'indistinction (la synthèse sensible) est dans les univers électronique et acoustique. Là encore, un souffle infime, néo-impressionniste : plus subtil et parfois vide que la plupart des occurrences sonores de l'histoire, le cède soudain à la saturation électronique la plus brutalement catastrophique au sens de Mahler, c'est-à-dire néo-expressionniste dans la conception précise des origines viennoises. Rien n'arrête, du point de vue de l'affect, Verrando. C'est à croire que notre époque, peut-être, s'occuperait justement d'émotions avant même que de se soucier d'art, comme si les deux s'identifiaient selon quelque soi-disant évidence.

Or, ceci n'est pas aussi certain qu'on veut bien l'admettre aujourd'hui dans nos contrées. Il n'est pas évident que Mozart, par exemple et en particulier, ait véhiculé des « émotions » intenses de façon courante dans ses œuvres. L'Occident, depuis le romantisme, considère l'émotion avec admiration, sans méfiance, semble-t-il, mais l'Orient, par l'influence de son bouddhisme⁵², pense que la joie n'est pas un affect (contredisant ainsi la pensée occidentale de Spinoza⁵³ à Sartre)⁵⁴ mais un état atteint précisément quand les émotions (sortes d'excitations parasites) cessent complètement. Mozart serait alors, si l'on veut, souvent de cette joie non émotive, à l'opposé de l'ultra-émotivité rationalisée qui tente nombre de nos œuvres actuelles, certes non plus tant accusables d'intellectualisme « inhumain ». Mais le nouveau truisme est alors devenu, en partie à cause de la fausse polémique qui embarrassa le XX^{ème} siècle (mentionnée précédemment), que l'humanité – et notamment son art – se définirait par ses émotions, et *non pas* son intelligence, alors qu'elle pourrait procéder des deux et surtout, de bien autre chose encore (dont la joie mozartienne comme présupposé non réactionnel, donc non affectif).

Notre société postmoderne serait peut-être celle des sensations (fortes), donc de l'art *faisant sensation*. La sensation, en musique, pourrait être engendrée par le *son* plus

⁵¹ Ces trois derniers musiciens, avec leur violence *récurrente* issue de la saturation, affichent justement un « isme » attardé dans notre siècle (le saturationnisme ?) précisément par un choix idéologique de parvenir à inventer une « musique trash », qui en devient néo-expressionniste presque automatiquement (par l'effet du choix émotif = l'émotion du choix).

⁵² Citons par exemple : « Mais celui qui a coupé complètement ceci : le sentiment, l'a déraciné, l'a détruit, atteint au Samadhi de jour et de nuit. » Le *Dhammapada*, verset 250.

⁵³ « Par Joie, j'entendrai donc dans la suite la passion par laquelle l'esprit passe à une perfection plus grande. » Spinoza, *Éthique* (1677), Proposition XI, début.

⁵⁴ Le philosophe va jusqu'à associer joie et désir, à l'inverse même de toute pensée orientale pour laquelle le désir est l'ennemi de toute réalisation : « La joie est une conduite magique qui tend à réaliser par incarnation la possession de l'objet désiré comme totalité instantanée. » Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938-9), Paris, Hermann, 1995, p. 91.

encore que par la musique⁵⁵. Ce serait une affaire physiologique, presque tactile, de vibration par sympathie (du son aux nerfs en quelque sorte). En voici un indice : Makis Solomos se rend compte qu'on serait passé *De la musique au son*⁵⁶ progressivement, au cours du XXe siècle. Pour le résumer par une formule : on serait passé de l'émergence de Varèse à nos « sensationnels » DJ d'aujourd'hui. Et si ce passage était un symptôme d'un autre ? Celui d'une société émotionnelle devenant sensationnelle et donc plus sonore que musicale ?

⁵⁵ Ainsi le Bach *faisant sensation*, par exemple, serait par exemple celui du gros son impressionnant – le plus impressionnant sans doute dans l'œuvre du Cantor de Leipzig – de sa Toccata précisément la plus fameuse (pour orgue, en ré mineur, BWV 565, œuvre de jeunesse – nullement un sommet du point de vue du style du musicien, pourtant sans doute la plus célèbre pièce de tout le répertoire d'orgue, tous compositeurs confondus). Une preuve serait l'utilisation de cette ouverture dans le film violent *Rollerball* (1975), de James Caan. Ce film narre, dans un futur de science-fiction, un sport *sensationnel* prévoyant la mort de ses joueurs.

⁵⁶ *Op. cit.*, Rennes, PUR, 2013.