

# Les aventures ordinaires de la modernité

Denis Lorrain

Si jamais je sais ce qu'est l'art, il n'est pas certain que je puisse en dire autant de la *modernité*. S'il s'agit tout simplement de vivre avec son époque — "être de son temps" —, je présume que les artistes sont tout aussi modernes que leurs contemporains. Ni plus, ni moins.

Le seraient-ils moins à cause de leur nature ? Ce serait les identifier aujourd'hui au cliché suranné de l'artiste solitaire au clair de lune, hors du temps et du monde, imbu de tensions intimes. La renaissance florentine nous donne, au contraire, l'image d'artistes extraordinairement actifs et modernes, aussi bien socialement que dans leur art : il n'est qu'à voir avec quel plaisir Vasari (1977) jalonne leurs vies comme une suite d'innovations progressives.

Cependant le premier cliché ne doit pas faire oublier qu'il fut un temps où le romantisme constituait la fine pointe de l'"avant-garde" et de l'engagement. Et Beethoven, auquel ce clair de lune faisait allusion, ne saurait être taxé de conservatisme par rapport à ses contemporains, avec ses hardiesses formelles et harmoniques, ou, par exemple, son enthousiasme pour les nouveaux pianos anglais de Broadwood, dont il appréciait la sonorité plus puissante que celle des instruments viennois (Thompson 1975 : 1665). Quant à la seconde image, elle est loin de la perfection ; car il faut savoir que Vasari ne déroule toute cette progression que pour l'arrêter définitivement sur un art figé et académique, calqué sur celui de Michel-Ange.

Le mot est lancé : *académisme*. En transvasant l'académisme d'une image à l'autre, on peut en modifier diamétralement la portée. L'académisme est cette croyance en un état *achevé* de l'art, donc forcément *passé*, par rapport auquel on ne peut se situer qu'en position inférieure ou d'imitation. C'est une notion essentiellement conservatrice, par conséquent sans doute opposée à celle de *modernité*, mais retenons bien que toutes deux sont toujours *relatives*.

Cependant l'histoire a montré que, hormis l'académisme le plus stérile — dont on ne peut, en effet, que le laisser se perdre avec le temps —, rien ne fige l'évolution des arts.

N'importe quel maniérisme décadent finit toujours par mener quelque part, ou, tout au moins, par provoquer quelque chose : c'est que les artistes remplissent tout de même, par définition, une fonction *créatrice*, ou *fabricatrice*, et que, de la sorte, leur existence révèle nécessairement une notion de la valeur du présent par rapport au passé. Et une telle idée, à son tour, implique forcément une certaine *tension vers l'avenir* ; sinon : à quoi bon... ? Comment un artiste pourrait-il s'empêcher, d'ailleurs, d'utiliser les moyens de son temps, de connaître et de jongler avec les idées de son époque, de les intégrer à son travail ? Même s'il navigue parfois dans un univers conservateur, n'est-il pas celui qui, du moins, en *fait* quelque chose ?

Pour ma part, je suis plutôt un homme d'action et du terrain, un *spadassin* des nouvelles technologies... Le métier que j'exerce à l'IRCAM consiste à créer, ou à aider d'autres compositeurs à créer des oeuvres musicales, et tout particulièrement avec un arsenal électronique et informatique dont on doit bien dire qu'il est *moderne*, sinon carrément expérimental et prototypique. C'est le parti pris de cet Institut, qui risquerait même d'être excessif si l'on n'y prenait garde. Mais nous sommes nombreux à vivre ces innovations comme un simple cheminement, et non pas comme une évolution à caractère progressiste : nous constatons que les nouvelles possibilités se joignent et s'ajoutent aux dispositifs et aux concepts hérités de technologies plus anciennes. Et si l'on note éventuellement des *renouveaux*, ils vont dans le sens d'un *épurement* de l'essentiel, au détriment de certaines imperfections tout-à-fait contingentes —qui existent toujours, sans être forcément nocives, et dont on finit aussi par prendre l'habitude.

Dans la pratique de cette fonction, je m'efforce de réaliser ce que disait le designer Bruno Munari de son propre métier : "Il fait face avec humilité et compétence à toutes les tâches que la société lui impose, parce qu'il connaît son métier, les techniques et les moyens qui conviennent le mieux à la solution de chaque problème. Finalement, il répond aux besoins humains des gens qui l'entourent, il les aide à satisfaire leurs besoins matériels et psychologiques indépendamment des préjugés de style séculaires" (Barzini 1973 : 241).

J'exerce un nouveau métier, avec des moyens et sur des matériaux musicaux nouveaux... Est-ce que tout cela constitue pour autant une modernité ? Ce n'est pas forcément suffisant. Si les enfants et les conducteurs de métro vivent aujourd'hui entourés d'ordinateurs, les musiciens n'ont pas à tirer gloire de faire de même. C'est bien le contraire qui serait étonnant dans une activité créatrice —même si l'on n'entend ce terme que dans le sens simple et concret de fabrication artisanale.

Des données nouvelles donnent-elles naissance à de nouvelles musiques, à de nouveaux concepts musicaux ? Il est vrai que la probabilité d'éclosion de nouvelles conceptions est considérablement accrue par l'environnement de nouvelles techniques, mais il n'y a là rien de *nécessaire* ; on vérifie simplement, dans des cas relativement exceptionnels, qu'une sorte

d'adéquation réussit à s'affirmer entre matériaux et concepts. Bien que nous soyons trop impliqués dans le *faire* pour évaluer correctement la portée de ces réussites, nous croyons encore ici à une continuité de l'évolution : les productions les plus subtiles reposent toujours sur des formes et des relations fondamentales comme *opposition, similitude, superposition, succession*, etc.

La notion de modernité est donc essentiellement relative. Je l'opposerais à la notion symétrique d'académisme. En rappelant qu'Horace et Tacite traitaient déjà de ces thèmes, j'insisterai sur la permanence de ces tendances, de ces mouvements : rappelons nous, par exemple, la fameuse *Querelle des anciens et des modernes* du XVII<sup>ème</sup> siècle. De ce point de vue, il est relativement secondaire que des termes apparentés aient été déposés sur certains points précis de l'histoire, tels "l'époque moderne", ou le "modernisme" du premier quart de notre siècle, "post-modernisme", etc. La modernité serait le propre d'un esprit novateur, ou sensible, fureteur, ou simplement mal à l'aise ou insatisfait, qui ne peut vraisemblablement pas éluder les technologies nouvelles de son époque, mais qui en est indépendant jusqu'à un certain point, et qui n'en est pas, du moins, une *conséquence* simple. Corollairement, la *non-modernité* la plus pernicieuse est celle d'une mentalité académique affublée d'une enveloppe de technologies nouvelles : elle est beaucoup plus courante que ne le conçoivent tous les bavards et glosateurs.

\*  
\* \*

Un esprit moderne, aujourd'hui, peut éventuellement recourir aux ordinateurs pour des tâches plus ou moins cruciales de son activité créatrice. Je centrerai ici mon propos sur la musique, en citant Olivier Revault d'Allonnes (*L'arc* 1972 : 22) : "Utiliser des ordinateurs pour les utiliser n'a rien d'intéressant ni de significatif. Les utiliser parce qu'ils sont là et peuvent être des instruments de composition, c'est le devoir du musicien, s'il se trouve dans une telle situation."

S'il ne se justifie pas pour lui-même, le recours à l'ordinateur se résume à l'utilisation d'un outil, d'une technique de travail dont les résultats ne dépasseront jamais les virtualités incarnées par la programmation. Cependant, l'ordinateur permet de manipuler des données, et d'effectuer des opérations *quantitativement* inaccessibles aux capacités mentales ou physiques du compositeur, et provoque une certaine *objectivisation* des processus compositionnels, en fournissant une alternative aux intuitions et aux choix subjectifs qui guident ordinairement l'artiste à l'intérieur du domaine ouvert par le système qu'il élabore. Mais, de nouveau, après la programmation, toute liberté subjective est encore possible en face des résultats obtenus : le

compositeur peut aussi bien exercer des choix définitifs et des mises au point plus ou moins radicales parmi toutes les musiques rendues possibles par son programme, ou prendre le parti d'accepter intégralement des résultats bruts.

Cependant la programmation appelle, par cette objectivisation même, un effort nouveau de description fine et parfaitement détaillée des processus et de leurs fondements. Il n'est pas inutile d'utiliser une métaphore anthropomorphique pour insister sur le fait que la *naïveté* irréductible de l'ordinateur projette brusquement son utilisateur dans un univers où rien n'est présupposé, paradoxalement donc rien n'est laissé au hasard, où tout relève de sa stricte responsabilité, où aucun détail ne peut être laissé à l'écart. Si les ordinateurs nous ont appris quelque chose, depuis près de trente ans que les musiciens les utilisent, c'est l'extraordinaire complexité de tous les phénomènes sonores et, *a fortiori*, musicaux. Ce sont des machines qui rendent bien exactement ce qu'on leur demande, oui, mais hélas rien de plus !

Et finalement, à l'intérieur de la complexité de la programmation, la question se pose de savoir quels sont les caractéristiques qui ne seraient qu'individuelles ou particulières, et, au contraire, quelles sont les règles investies d'une généralité significative. La programmation oblige à la formulation précise de schèmes mentaux et de processus compositionnels qui demeureraient autrement mal définis et informulés, et motive la recherche et la mise à nu des éléments essentiels de l'acte compositionnel.

Dans ce type d'approche, la démarche globale de la pensée créatrice se situe, pour une large part, *au-dessus* des technologies qu'elle met en oeuvre. Cela est indéniable si l'on admet que les formalismes musicaux sont aussi anciens que la musique elle-même, qu'ils représentent la cristallisation de pensées musicales inscrites dans le cadre d'esthétiques précises, à des époques et dans des mentalités données, mais jusqu'à un certain point indépendantes de l'appareil technologique —de la lutherie— utilisée pour l'exécution musicale. Cela signifie en outre qu'il n'est pas possible en ce domaine de croire en des *progrès* concrets, liés par exemple à l'apparition de formalisations ou de concepts de plus en plus perfectionnés ; tandis que, dans le domaine primordialement technique de la lutherie ou, aujourd'hui, de la synthèse sonore, une telle progression existe.

Mais on peut remarquer, à l'opposé, que l'informatique possède un potentiel supérieur à celui de la simple réalisation concrète de formalismes conçus indépendamment d'elle, à celui d'un simple outil. Dans le domaine de la synthèse sonore, l'ordinateur peut, par exemple, provoquer une modification radicale de toutes nos conceptions musicales. D'autre part, les véritables *recherches* de pointe dans le domaine de la science informatique —qui font qu'elle est fondamentalement plus qu'une *technique*, même si ce fait n'est pas apparent dans ses applications courantes— permettent d'entrevoir des approches plus fondamentales des processus musicaux et créatifs. L'informatique peut donc représenter autre chose qu'un simple

moyen commode de concrétiser des formalismes, et déboucher sur des conceptions musicales originales —et ceci, non seulement pour des raisons *quantitatives*.

Je n'insisterai pas sur l'absurdité des réticences d'une partie du public à l'égard de l'emploi de l'ordinateur dans les domaines artistiques, et de ce qu'on dirait être un *art de machines*. L'attitude des musiciens traditionalistes en ce domaine est fixée sur une délimitation passéiste de la technologie. Il est évident qu'il ne s'agit pas de *soumettre* l'art à la machine : c'est, historiquement, la musique qui est prête à utiliser certains moyens. On assiste, en réalité, au retour à un certain équilibre entre l'art et la technique, tel qu'il prévalait avant leur divorce du XVIII<sup>ème</sup> siècle, au moment où la technologie est devenue affaire exclusive de rentabilité, tandis que les artistes prenaient, à l'opposé, la direction du romantisme. Derrière le refus catégorique de la conjugaison naturelle de la pensée musicale et de la technologie qu'elle engendre ou met en oeuvre, se dresse la crainte inspirée par la puissance mythique de la technologie contemporaine —qui n'est pas atténuée, il faut l'avouer, par la *technicité* de surface dont se parent aujourd'hui de nombreuses manifestations musicales.

Nous voyons bien que l'ordinateur n'est pas seulement un outil neutre, et que son utilisation porte à conséquences. Il confronte le musicien avec la technologie et, par conséquent, avec l'ensemble de l'appareil scientifique contemporain, logique et mathématique, nécessaire à son contrôle. Le compositeur constate une évolution de son rôle vers une fonction de plus en plus indirecte et abstraite, par le fait que se glisse, entre sa démarche compositionnelle et la réalisation ultime de son oeuvre, un ensemble de processus intermédiaires inévitables, dont la lourdeur n'est pas sans être menaçante.

De ce fait, et mis à part le danger trivial de l'utilisation gratuite de la technologie pour elle-même, on peut se demander en effet si la technologie est *neutre*, si elle n'est jamais qu'un simple moyen qu'on a le loisir d'utiliser en toute liberté, ou si elle n'implique pas certaines conséquences musicales profondes, poussant la musique dans le sens de conceptions particulières. Dans cette optique, les deux modes courants d'intégration de la technologie à la musique suggèrent des évaluations différentes. Liée principalement aux techniques de synthèse sonore en temps réel et à leurs logiciels de contrôle impliquant l'*assistance à la composition*, l'attitude qui consiste à favoriser le dialogue aisé entre le compositeur et l'ordinateur, le *feed-back* sonore immédiat, etc., recèle probablement deux écueils opposés : d'une part, à long terme, et à cause même de l'apparente facilité manipulative procurée au créateur, le risque d'une *manipulation* du créateur par la technologie —car il y aura toujours certains partis pris musicaux inhérents à de tels systèmes, sans parler de leurs limitations techniques—, et d'autre part celui de la consécration de la technologie en tant que simple *medium* de réalisation de conceptions musicales figées dans le traditionalisme. Au contraire, l'attitude plus classique basée sur la *dépendance* du recours à la technologie, à titre de

conséquence d'une formalisation préalable et d'une pensée musicale *a priori*, semble procurer deux avantages opposés : d'une part une plus grande chance d'imposer éventuellement la pensée sur la technologie, plutôt que le contraire, et d'autre part de favoriser une adaptation graduelle de la pensée musicale.

Mais ces dangers ne sont pas inéluctables, ni ces avantages acquis avec certitude. Il est nécessaire de rechercher une symbiose profonde entre la pensée musicale et la technologie, qui ne saurait être conçue sans un échange réciproque, sans l'établissement d'une cohérence fondamentale entre ces deux entités qui doivent être conjuguées plutôt qu'opposées ou réduites l'une au service de l'autre. "Le rapport entre l'art et la technologie n'est pas seulement que la technologie fonctionne en tant qu'aide apportée à l'art, mais aussi que tous deux partagent un fonds commun avec la science dans une vision du monde donné" (Lesche 1971 : 45). Il faut à la fois éviter l'obnubilation par la technologie, et explorer les conséquences musicales de ses virtualités. Il va sans dire que cette exploration n'est pas forcément liée à des progrès technologiques précis, mais plutôt à une évolution nécessaire de nos conceptions. Par exemple, l'histoire de l'orchestration occidentale depuis l'époque classique n'est pas liée primordialement à des perfectionnements de la lutherie, mais davantage à une évolution de la *combinatoire* réalisée avec une technologie relativement stationnaire. Sans se borner à la réalisation technique de musiques quelconques, il est possible de tendre vers la conception de musiques *englobant* la technologie, de musiques qui ne sauraient exister sans elle : la technologie *intégrée à l'imagination*, plutôt que plaquée sur des structures mentales anciennes.

Cet idéal n'est guère sécurisant. Il projette le compositeur dans l'inconnu : tout s'évanouit ; que fera-t-il avec les moyens dont il dispose ? Puisque ces moyens sont, en principe, capables de *tout*, plus *rien* ne constitue un appui sûr. Il est impossible de concevoir alors la composition musicale comme une combinatoire de matériaux sonores arrêtés, conventionnels ou prédéfinis. Le matériau sonore : quel est-il, puisque tout est possible ? Tout est à repenser.

\*  
\* \*

Dans ce contexte illimité, il n'y a, à l'évidence, pas d'autre définition possible de la musique que celle de Varèse, prise dans toute sa généralité : "du son organisé". Mais voilà que cette définition laisse ouvertes quantité de questions subsidiaires. Fondamentalement : cette organisation doit-elle être oeuvre humaine consciente, et motivée pour elle-même ? A partir de quelle prégnance, de quel degré de corrélation peut-on parler d'organisation ? Et qu'est-ce

que nous organiserions, après tout : quelles sont les caractéristiques sonores sur lesquelles nous aurons prise si, par exemple dans le domaine de la composition directe, toutes les notions classiques de hauteur, timbre, durée, rythme, etc., sont dissoutes ? Suffit-il de limiter l'organisation à la combinaison et la transposition d'entités sonores autonomes ? Et ainsi de suite... Il ne s'agit évidemment pas de légiférer là-dessus, mais de constater qu'ici encore, tout est possible. Et dans l'effort d'organisation impliqué par cette définition, l'instinct seul n'a jamais suffi. Selon les conceptions esthétiques à travers lesquelles ils ont évolué dans l'histoire, les artistes ont, tour à tour, évité, dépassé, soutenu, complété, exalté, etc., au moyen d'un certain appareil conceptuel, cette étincelle créatrice, cette *inspiration* précaire qui est à l'origine de toute créativité.

Alors que s'étend devant lui un horizon musical extraordinairement vaste, le compositeur doit se donner à lui-même les bases théoriques, formelles, en quelque sorte le *cadre* dans lequel se déroulera son aventure. Dans une telle situation, la réflexion théorique est la *condition* de la pratique musicale. Tout nous enseigne, ne serait-ce que la vie quotidienne, que la seule façon d'assumer une liberté est de se doter soi-même des ressources indispensables à l'action ; et ce qui caractérise le créateur, c'est justement cette *volonté d'agir, librement*.

Il n'y a pas lieu d'espérer, ni même de souhaiter, que se dégage de ce dilemme une espèce de nouvelle théorie musicale universelle. Car le créateur est confronté à l'action. Son effort n'est pas verbal, musicologique, historique ou *a posteriori*. Il cherche à faire fonctionner des systèmes "pour construire la musique qui *peut* se faire — dont fait partie la musique qui *va* se faire" (Revault d'Allonnes, *L'arc* 1972 : 20). C'est *parce qu'il* a décidé d'agir qu'il a élaboré un certain système, dont la raison d'être est d'étayer l'action, de servir un certain objectif.

L'harmonie tonale classique, par exemple, est un tel système ; ses règles ont été fixées graduellement, mais simultanément toujours dépassées, parce que les postulats fondamentaux et les intentions finales des compositeurs évoluaient sans cesse, et n'ont sans doute jamais été deux fois les mêmes exactement. Mais, dans son cadre d'application, ce système ne sert pas d'autre but : clarifier les tenants et les aboutissants des choix subjectifs, c'est-à-dire, finalement : servir de support à leur affirmation.

Nous savons que c'est bien le propre de tout système d'être dépassé par les événements. Le maniérisme de certaines époques, l'exaltation de la nouveauté, la recherche éperdue d'originalités, s'établissent faute d'une stabilité suffisante pour permettre l'éclosion de systèmes, de formes et de techniques, d'appareils conceptuels assez puissants pour véhiculer les postulats et les intentions ne fut-ce que d'une génération de créateurs. Il est douteux que s'établisse jamais un nouveau classicisme dans nos civilisations ; à la rigueur peut-on distinguer des styles, des genres, ou des modes diverses. Notre époque est musicalement tout

à fait instable et agitée, mais aussi riche et féconde, d'une manière directement proportionnelle à la liberté qu'elle nous offre.

Dans le déroulement de l'histoire, tout est passager, et d'autant plus que le cours en est rapide. Il ne demeure, constante, qu'une certaine *volonté de créer*. Et cette volonté, elle, est toujours éminemment belle et respectable. L'engagement personnel qu'elle consacre, de l'homme face au monde et à la vie, est sans doute la seule originalité de l'espèce humaine ; en elle réside, par delà les questions de beauté et de goût —individuels ou collectifs—, la base solide de tout art.

L'art est en ce sens un défi métaphysique, à la fois courageux et désespéré, l'affirmation d'une volonté d'action gratuite. C'est dans cet optimisme désabusé que se trouve son ressort : "Or le monde, il faut le penser. Le monde exige qu'on le pense. Dès que l'on met l'esprit en présence du monde, instinctivement il le pèse et le mesure. C'est sa loi et sa raison d'être. Il chiffre. Par ces opérations, le monde change de nature et devient simplement un nombre. Il est pensé. Et nous l'avons pensé pour le détruire, sinon il aurait bêtement détruit notre pensée. Or, c'est tout ce que nous avons, notre pensée. Oui, tout. Et, si j'y vois clair, ce n'est rien" (Bosco 1979 : 336).

D'appréhender l'univers par la pensée, n'est-ce pas notre *pouvoir* essentiel ? Par là nous tentons de le démonter et de le démontrer, par là nous pouvons nous tourner vers l'avenir. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : concevoir des musiques *à faire*, somme toute modestement. Que pouvons-nous d'autre ?



**Bibliographie**  
ouvrages cités ou mentionnés

ARC (*L'*), 1972 : Aix en Provence (numéro 51, consacré à Xenakis).

BARZINI, Luigi, 1973 : *De César à la mafia*, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, Paris, Gallimard.

BOSCO, Henri, 1979 : *L'antiquaire*, Paris, Gallimard (collection Folio n° 1082).

LESCHE, Carl, 1971 : "Weltanschauung, science, technologie, et art", *Musique et technologie*, Paris, Richard-Masse, pp. 37-55 (*La revue musicale*, n° 268-269).

THOMPSON, Oscar, 1975 : *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, London, J.M. Dent and Sons Ltd.

VASARI, Giorgio, 1977 : *The Lives of the Artists*, a selection translated by George Bull, Penguin Books, Penguin Classics.