

Vous avez dit musique nouvelle?

Stéphane Lelong, *Nouvelle Musique*, Paris, Éditions Balland, 1996, 416 p.

Michel Gonneville

Volume 9, numéro 1, 1998

L'air du temps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902218ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902218ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gonneville, M. (1998). Compte rendu de [Vous avez dit musique nouvelle? / Stéphane Lelong, *Nouvelle Musique*, Paris, Éditions Balland, 1996, 416 p.] *Circuit*, 9(1), 53–58. <https://doi.org/10.7202/902218ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Vous avez dit musique nouvelle ?

Michel Gonnevill

Stéphane Lelong, *Nouvelle Musique*, Paris, Éditions Balland, 1996, 416 p.

Depuis quelques années déjà, la France règle ses comptes avec son avant-garde. Elle n'est pas la seule à procéder à cet examen critique de l'Art savant se déroulant sur fond de crise « mondialisationniste » un peu partout dans le vieil Occident, mais elle s'y est très bien appliquée jusqu'à maintenant. La littérature (le Nouveau roman, s'entend), les arts visuels (*via*, entre autres, le brûlot de Rainer Rochlitz, *Subvention et subversion*) et le cinéma (avec Godard comme bouc émissaire) y sont passés, comme la musique. Dans ce dernier domaine, on a eu récemment droit au *Requiem pour une avant-garde* de Benoît Duteurtre, qui réinterprétait l'histoire musicale récente avec, comme assise, le fameux problème de la rupture, du fossé qui se serait créé et élargi tout au long du siècle entre le compositeur contemporain et le public. Les ombres du « père-toujours-à-abattre » (Boulez, bien sûr) et de ses avatars idéologiques planaient évidemment au-dessus de ce discours, mais l'auteur cherchait aussi à pointer vers des percées par lesquelles les lumières d'une autre musique, multiple comme le monde, se faisaient entendre.

Voilà qu'un autre Français apporte sa contribution au volet « reconstruction » de la critique en cours. Mais Stéphane Lelong, au lieu de théoriser longuement, a choisi de donner la parole à ceux-là qui la font, cette « Nouvelle Musique ». Heureusement, car dans la brève introduction qui ne nous permet de connaître de lui que sa passion pour son sujet et d'apprendre qu'il est producteur de concerts de Nouvelle Musique, l'auteur a aussi vite fait de diviser la musique « savante » d'aujourd'hui en deux grands courants : les courants « tonal » et « atonal » (les guillemets sont de l'auteur). Le premier est « volontiers consonant, pulsé et mélodique, se situant dans une lignée plus expressive, et généralement appelé Nouvelle Musique » ; le second, « caractérisé par l'utilisation quasi systématique des sauts de registre, de la dissymétrie rythmique et des dissonances », est « appelé aussi musique contemporaine » et « représenté en France par Pierre Boulez ». Après ce nuancé tableau, dessiné à la pelle comme on le voit, les vingt-quatre entrevues qui composent ce livre montreront un paysage beaucoup plus fin d'au moins une partie de la réalité de la création

musicale actuelle. En hors-d'œuvre, on trouvera aussi, pour chaque compositeur, une photo, quelques lignes biographiques, un catalogue d'« œuvres essentielles » et une aussi succincte « sélection de CD », avec en prime, pour quinze d'entre eux, un court extrait de leur musique (entre deux et sept minutes) enregistré sur un DC accompagnant le livre. La brève préface du président de la compagnie Argo/Decca, Andrew Cornall, un autre passionné de la cause et qui est responsable de ce petit cadeau, tape sur le même clou du « ghetto historique » où « certains dogmes esthétiques et intellectuels ont pratiquement consigné la musique classique contemporaine » et « où le rejet par audience [sic] a été son seul succès ».

Mais qui sont donc ces compositeurs dont on voudrait nous faire croire qu'« ils reconnaissent le besoin pour la Nouvelle Musique de parler à la plus large audience possible » ? L'énumération en vaut la peine : John Adams (USA, 1947) ; Louis Andriessen (Pays-Bas, 1939) ; Nicolas Bacri (France, 1961) ; Robert Beaser, (USA, 1954) ; Gavin Bryars (Royaume-Uni, 1943) ; Guillaume Connesson (France, 1970) ; Michael Daugherty (USA, 1954) ; Thierry Escaich (France, 1965) ; Graham Fitkin (Royaume-Uni, 1963) ; Anthony Girard (France, 1959) ; Philip Glass (USA, 1937) ; Michael Gordon (USA, années 50) ; Scott Johnson (USA, années 50) ; Aaron Kernis (USA, 1960) ; David Lang (USA, 1957) ; Steve Martland (Royaume-Uni, 1959) ; Robert Moran (USA, 1937) ; Steve Reich (USA, 1936) ; Terry Riley (USA, 1935) ; Michael Torke (USA, 1961) ; Mark-Anthony Turnage (Royaume-Uni, 1960) ; Julia Wolfe (USA, 1958) ; Pascal Zavaro (France, 1959) ; Jean-François Zygel (France, 1960). Au total, quatre sexagénaires, trois quinquagénaires, trois quadragénaires, onze compositeurs dans la trentaine et un jeune de 27 ans. La Nouvelle Musique n'est donc pas l'affaire d'une seule génération. Par contre, plus de la moitié des compositeurs interviewés (treize pour être précis) viennent des États-Unis, pour six Français, quatre Anglais et un Néerlandais. Il semble qu'en cela comme en d'autres domaines, le regard français ait encore besoin de se tourner vers les États-Unis pour trouver ses réponses, Murail et Grisey étant probablement encore beaucoup trop « intellectuels » ou « élitistes » pour Lelong... Et pourtant, il faut reconnaître que plusieurs de ces créateurs ont connu, ou connaissent encore, des périodes pures et dures, voire conceptuelles (on pense au premier Reich, même au premier Glass) et les exemples de David Lang ou de Louis Andriessen entendus sur le DC ne seraient pas précisément accessibles (le maître-mot !) au même public que les plus traditionnalistes Michael Torke ou Robert Beaser. Qu'en est-il donc, alors, du « besoin » de la « large audience » que l'on voudrait voir satisfaire par une Nouvelle Musique si diverse ?

Évidemment, je pourrais composer des pièces destinées à une audience plus large, mais je ne le ferai pas, parce que je ne voudrais pas écrire une musique de confort qui ne provoquerait pas l'auditeur.

(Graham Fitkin, pp. 136-137)

Dans les entrevues, tous les compositeurs, rencontrés dans un contexte convivial, se voient poser à peu près les mêmes questions : d'abord sur leurs origines (parents musiciens ou non, débuts en musique, premiers souvenirs musicaux, premiers essais en composition), et sur les influences (de professeurs, de compositeurs, d'autres musiques – pop, jazz, traditionnelles – ou d'autres arts). Puis suivent les questions plus individualisées sur les œuvres, les collaborations (film, opéra, théâtre, ballet), les inspirations, les projets et les autres réalisations ou activités (fondation de groupes de musiciens ou de festival pour onze des compositeurs, enseignement pour (seulement !) six d'entre eux). Déjà là, une foule de renseignements et d'anecdotes nous rendent chacun d'eux très présents et humains.

Avant les questions conclusives plus « légères » (leurs compositeurs contemporains préférés, les derniers DC achetés, les lieux et horaires habituels de travail, l'utilisation ou non de l'ordinateur, les loisirs – boîtes de nuit, partys rave, etc... –), il y a un bloc plus sérieux tournant autour de la définition de la Nouvelle Musique, du rôle social et de l'influence du compositeur et de la signification spirituelle de l'acte de composer.

C'est alors que l'on voyage entre le superficiel et complètement acritique Daugherty et le très sensible et nuancé Kernis, entre le lapidaire Lang et l'anti-bourgeois viscéral Martland, entre le groupe Phoenix à forte teneur conservatrice formé par les Français Zygel, l'organiste Escaich et le percussionniste Zavano (ce dernier est pourtant passé par l'Intercontemporain...) au festival *Bang on a Can* lancé par les irrespectueux Américains Gordon, Lang et Wolfe, entre la Sainte Tétralogie (Mélodie, Rythme, Harmonie, Thématique) d'Escaich et le plaisir de « jouer de la guitare à fond la gamelle et de faire chier un peu le monde » de Johnson.

En parcourant les réponses à ces questions plus profondes, les propos de plusieurs mériteraient d'être cités et commentés. Nicolas Bacri, par exemple, comprend l'enracinement profond du « phénomène Darmstadt » dans la problématique de l'après-guerre et, tout formé à cette école qu'il ait été, ne peut que se sentir étranger à cet état d'esprit. Scott Johnson comprend « que les intellectuels éprouvent le besoin de se retirer », mais estime que « cela a pour effet d'écarter du débat public toute idée de raffinement, et de laisser ce débat entre les mains des brutes qu'ils espéraient éviter ».

S'ils croient à une certaine fonction sociale du compositeur, la plupart des interviewés, même les plus connus, ne se font cependant pas d'illusion quant à leur influence réelle sur la société.

Je crois que le rock and roll a un grand impact sur la société, que le rap a un grand impact, mais pas la musique que je fais, parce qu'elle ne concerne pas assez de gens. C'est une question de proportion. [...] Si j'ai contribué à mettre

bas ce mur [entre les « musiciens classiques » et les « musiciens populaires »], à restaurer un dialogue qui a sans doute été de tout temps,[...] je me serais au moins rendu utile à quelque chose.

(Steve Reich, pp. 312-313)

Michael Torke, qui voudrait bien « voir cette influence renaître », compte sur « l'effet Hygrade » et estime que : « plus notre musique circule, plus on nous presse d'écrire, plus les gens deviendront exigeants. À partir de là, ils seront influencés. La musique sérieuse a perdu son autorité. Bien sûr, ce n'est la faute de personne, mais la nôtre, aux compositeurs ! » (Michel Torke, p. 348)

Des compositeurs de cette Nouvelle Musique se connaissent les uns les autres, connaissent les musiques de certains des autres, ont été les élèves ou maîtres les uns des autres et différents liens d'influence se sont même tissés entre eux. Mais, en fait, devant une telle diversité d'opinion et d'attitudes, on serait bien en peine de définir un tant soit peu sérieusement et de manière unitaire la Nouvelle Musique, abusivement qualifiée, en quatrième de couverture, de « l'un des courants les plus novateurs de ces vingt dernières années ». Éclectisme, multiplicité, pluralisme : on a déjà tout dit sur le sujet, on l'a répété, et pour d'autres arts aussi. On pourrait aussi risquer une autre interprétation : que la multiplicité créatrice actuelle remplit peu à peu le fossé creusé par les avant-gardes pures et dures d'il y a quelques décennies ; installe les chaînons manquants depuis la rupture ; rétablit les ponts entre les « tabularasistes » décriés et la musique classique traditionnelle, les musiques du monde, le pop, le jazz ; construit en fait les degrés intermédiaires entre les étages auparavant (et apparemment) séparés de l'histoire et du paysage musical, et pourrait ainsi permettre dans un proche futur que l'on ne trouve plus si étrange ou déconnecté ce qui a jadis été jugé si « anti-naturel ». Car, les acteurs de cette multiplicité créatrice reconnaissent beaucoup plus souvent que l'on ne croit leurs dettes envers l'avant-garde. Plusieurs des compositeurs interviewés ont écouté, ont été viscéralement habités par les musiques des plus radicaux de leurs confrères, fût-ce dans un *melting pot* où nageaient également les Beatles, Frank Sinatra, Miles Davis et la musique balinaise. À des degrés divers, la Nouvelle Musique a souvent incorporé une partie de l'esprit, le son, le geste, la « physicalité », certaines tournures ou effets, sinon les techniques des « extrémistes » qu'on voudrait lui opposer. Elle ne tape pas avec une si grande unanimité sur le dos de ses « pères ». Ce sont plutôt certains exégètes de cette « période de transition » qui pourront démagogiquement continuer à réduire le paysage à quelque opposition simpliste.

Pour ma part, autant j'ai pu saluer l'ouverture actuelle de la création musicale parce que j'en attends toujours et en reçois régulièrement la révélation de quelques nouveaux jardins, plaisirs, personnalités, œuvres d'envergure et profondes, autant je pourrai me sentir irrité par l'argumentation populiste,

traditionnaliste ou revancharde de ceux qui, par ignorance, paresse, peur, principe, incapacité de comprendre ou de sentir, veulent tirer profit de cette opposition. Je comprends Stéphane Lelong de vouloir donner à des musiques « pas assez connues » en France un espace où elles puissent se manifester. Mais je me raidirai toujours lorsqu'on cherchera à nier le plaisir que peuvent procurer, à moi et à d'autres, un bon Boulez, un bon Stockhausen, Ligeti, Berio ou Xenakis, Tremblay ou Garant, tous ceux-là qui me sont devenus une « seconde nature », ou que l'on voudra dévaloriser leurs extraordinaires explorations, sous prétexte de ventes de billets insuffisantes.

Et pourquoi se raidir quand, de toute façon, la réaction est en branle et que sa force est d'autant plus grande que le pendule avait été bien éloigné de son point d'inertie, les dogmes nécessaires des avant-gardes ne recevant que les contrecoups bien mérités de leurs excès ? Tout simplement parce que la réaction peut cautionner tant d'autres choses...

Malgré toute l'impatience que je peux manifester face au débat sous-jacent à une telle initiative de publication ou à une telle publication, je ne peux paradoxalement que recommander la lecture de ce livre, car les entrevues qu'il contient constituent un portrait exemplaire et vivant d'une tranche de la créativité musicale en action aujourd'hui. Mais il faudra prolonger le tout par de la musique, beaucoup de musique, car les bribes que l'on nous offre en échantillon sont évidemment loin de rendre justice à la multiplicité même de la production musicale de chacune des personnalités que leurs déclarations nous auront permis de découvrir. Après cela, chacun élaguera... selon son âge, sa culture ou la substance qu'il cherche.

