

De quelle tonalité parlez-vous?

Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995, 271 p.

Jean-Jacques Nattiez

Volume 9, numéro 1, 1998

L'air du temps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902217ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902217ar>

[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

Nattiez, J.-J. (1998). Compte rendu de [De quelle tonalité parlez-vous? / Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995, 271 p.] *Circuit*, 9(1), 47–52. <https://doi.org/10.7202/902217ar>

De quelle tonalité parlez-vous ?

Jean-Jacques Nattiez

Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995, 271 p.

« Aux seuls mots de "musique contemporaine", les visages se rembrunissent, les salles de concert se vident ou ne se remplissent pas, on change de station de radio. Jamais dans l'histoire de la musique un rejet n'a été aussi massif ni aussi durable. Pourquoi ? » À première vue, le réquisitoire de Benoît Duteurtre dont cet extrait de la « quatrième » de couverture donne le ton, pourrait n'être qu'une contribution de plus au débat sur la « rupture » entre la création contemporaine et son public, et une autre manifestation du mouvement de restauration qui s'est emparé de la classe musicale de l'Hexagone, en faveur des exclus du modernisme et de la promotion d'une musique nationale française écoutable, le tout dans la foulée du *backlash* provoqué par l'« excès » de subventions accordées à l'IRCAM et à l'Ensemble Intercontemporain et en réaction à l'omniprésence de Boulez. De ce point de vue, le livre de Duteurtre s'inscrit dans une filiation déjà bien nourrie d'essais ou d'analyses qui dénoncent le rôle et l'influence du nouveau Lully dans le paysage musical français : hier, *Le Paradoxe du musicien* de Pierre-Michel Menger, qui, en 1983, ouvrit en France la voie de la réflexion musicale postmoderne dans une perspective sociologique ; plus récemment, *Le Syndrome de l'opéra*, de Maryvonne de Saint-Pulgent (1991), *La Comédie de la culture* de Michel Schneider (1992) ou *Tant et plus* de François de Closets (1993). Mais le livre de Duteurtre mérite davantage que l'encensement prodigué par les nostalgiques de la tonalité perdue, ou le rejet méprisant de ceux – dont je suis – qui croient à la légitimité de l'*écriture* atonale. Certes, l'ouvrage appartient au genre pamphlétaire, et on pourrait s'amuser à lui répondre sur le même ton, mais au-delà de ses qualités stylistiques évidentes, l'argumentation est fondée sur une information, une culture et des arguments souvent solides qui appellent la discussion.

En défendant une « lecture non linéaire de l'histoire artistique du xx^e siècle » (p. 19), Benoît Duteurtre qui est né en 1960, contribue à la réflexion postmoderne en substituant à l'axe Debussy-Stravinski-Schoenberg-Webern-Boulez-Stockhausen-Berio, d'autres familles : Stravinski (l'autre !), Sibelius, Bartók, Prokofiev, Chostakovitch, Ravel, Roussel, Milhaud, Honegger, Poulenc, Martinů,

Villa-Lobos, Britten (p. 40) auxquels s'ajoutent Janaček, Martin, Hindemith, Eisler, Weill, Copland, Dallapiccola (dont il rappelle, p. 147, l'absence dans les concerts du Domaine musical), Ligeti dont « la liberté de pensée » en fait « la figure de proue de la musique ouest-européenne » (p. 115), mais aussi Lutoslawski, Penderecki, Schnittke, Pärt, Goubaïdouline, Denisov, Adams, sans oublier la chanson, la variété, le jazz, le rock, la musique de danse, le funk, la salsa, le raï, le rap, les Rolling Stones, Led Zeppelin (p. 125), la musique populaire afro-américaine et l'accordéon-musette. À l'idéologie du progrès, l'auteur substitue les droits du plaisir et de l'émotion. Il retrace la genèse du modernisme (1945-1960), puis ce qu'il appelle « la dérive des continents » (1960-1980) et la « fuite en avant » de l'après-68, pour aboutir au « royaume d'Ubu » (1980-1995) et dénoncer le ghetto français (1980-1995), victime de la dictature boulézienne doublée de l'émergence d'un nouvel académisme musical. L'auteur dénonce, à propos de Boulez, « la permanente confusion médiatique entre les succès de l'interprète et l'échec de ses doctrines compositionnelles » (p. 163), et il a beau jeu de rappeler la première mondiale complètement ratée des ... six premières minutes d'...*explosante-fixe*... en janvier 1990, et sa contre-performance dans le débat qui l'opposa, chez Pivot, à Michel Schneider (1992).

Je ne défendrai pas l'indéfendable. Par ailleurs, l'ouvrage se fait l'apôtre d'une renaissance de l'hédonisme contre l'intellectualisme, et défend la légitimité de la recherche de « nouvelles voies tonales », ce qui est son droit le plus strict, mais tout dépend de la manière de le faire.

« L'histoire musicale moderne s'articule, pour une grande part, autour de ces deux courants qu'on peut qualifier de "français" et d'"allemand". » (p. 199) L'exaltation d'une certaine musique française au nom d'un nationalisme hexagonal pour le moins ambigu, me répugne, malgré de subtiles précautions de l'auteur : le tragique, la profondeur et le formalisme sont du côté du pathos germanique caractéristique de « l'idéologie allemande » ; la légèreté, l'hédonisme et le plaisir, du côté de l'esprit français. Le livre ne me convainc toujours pas que la qualité de la création musicale se mesure à l'aune de sa popularité médiatique et de sa rentabilité économique. Ce sont là « hochets de raison ». Je m'étonne de la légèreté avec laquelle *Répons* (l'a-t-il vraiment écouté ?) est évacué avec les recherches ircamesques de processus de transformation du son : « Il demeure difficile d'apprécier pleinement la richesse de ces tentatives [sic] qui agissent généralement comme le masque du vide. » (p. 81). *Répons* : œuvre-parapluie ou chef-d'œuvre ? Ce qui est écrit là est à verser au bêtisier de la critique musicale. Le livre est paru en mars 1995. Je ne peux pas ne pas témoigner de la véritable *sécularisation* dont cette œuvre majeure de notre siècle a fait l'objet lors de l'inauguration de la Cité de la musique en janvier de la même année (enthousiasme spontané du public du dimanche après-midi devant l'évidence de l'*accomplissement* esthétique), et je prends le risque de

lui promettre un grand avenir lorsque le disque, dont la parution est imminente, sera sur le marché.

Mais je ne veux pas réagir au livre de Duteurtre sur le terrain de l'économie et de la sociologie qui ont pour résultat d'évacuer toute considération esthétique digne de ce nom, et surtout, la sempiternelle question de la *valeur* des œuvres à laquelle CIRCUIT consacra une grande enquête. Je voudrais discuter l'argument *musicologique* qui est au centre du livre : la conception que l'auteur se fait de la tonalité.

Je ne peux qu'applaudir des deux mains lorsque Duteurtre, épinglant les *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry, rappelle que « l'esthétisation de sons enregistrés [...] demeure étrangère aux relations sonores particulières qui déterminent un *langage* » (p. 56). Quel langage convient-il de promouvoir ? Le langage tonal, bien sûr. Mais attention, et c'est là toute l'ambiguïté du livre, Duteurtre va perpétuellement jouer sur deux tableaux : il va faire l'effort de proposer une définition *large* de la tonalité, tout en se faisant le défenseur, le plus souvent, d'une musique tonale au sens *étroit*. Citons (pp. 62-64) et commentons.

« La sensibilité tonale, dans son sens le plus large (incluant l'idée de modalité), caractérise l'ensemble des données de la pratique et de la perception musicales, telles qu'elles sont apparues à l'humanité, presque toujours et partout. [L'auteur se situe donc dans une perspective universaliste, parfaitement légitime.] On n'oserait affirmer qu'il *doive* en être éternellement ainsi ; mais il faut constater que l'idée de « musique », quels que soient le lieu et l'époque (excepté la postérité schônbergienne), semble toujours renvoyer aux diverses formes d'un matériau *tonal* tel que nous l'avons défini : sélection d'échelles sonores [c'est vrai, mais l'échelle de douze sons en est une aussi, là n'est donc pas le problème], relations harmoniques tributaires de la résonance naturelle (et donc d'une certaine perception de la consonance et de la dissonance) [faux : il est impossible d'expliquer les échelles pentatoniques universellement répandues à partir de la résonance naturelle, sans parler de la prodigieuse échelle des Gadsups de Nouvelle-Guinée mise en évidence par Vida Chenoweth et qui fait intervenir des quarts de ton], rythmique fondée sur une pulsation régulière [comme le démontre sans doute le rythme aksak, c'est-à-dire boiteux, analysé par Brailoiu ? !]. Ces conditions communes, différenciées [jusqu'à quel point ?] et enrichies par de multiples usages, s'identifient historiquement à la notion même de musique. [Bref, toute musique est tonale... Quel tour de passe-passe qui n'explique rien !] [...] La tonalité est ce vaste *champ* qui inclut aussi bien les modes japonais que les modes grégoriens, les modes majeurs et mineurs de la musique classique, les modes pentatoniques de la musique noire ; mais aussi les rythmes à trois, quatre, cinq ou sept temps ; la rythmique de Bach ou les polyrythmies africaines. » Voilà qui est déjà un peu plus raisonnable. Mais bientôt les choses se gâtent. Citant *le Sacre du printemps*,

le « Gibet » de *Gaspard de la nuit* et les *Danses rituelles* de Jolivet, l'auteur affirme : « Loin des élaborations abstraites du contrepoint ancien, loin du chromatisme postwagnérien [l'esprit allemand...], cette musique poursuit l'exploitation et le renouvellement des possibilités tonales. Elle prolonge spontanément ce *mouvement continu de l'histoire* [c'est moi qui souligne]. La tonalité des temps modernes n'est que la conscience musicale, ouverte à des possibilités connues. [On assiste ici au début de l'amalgame entre une conception universelle de la tonalité et des pratiques particulières du xx^e siècle.] Le *système atonal*, au contraire, repose sur un interdit : celui, pour la musique de l'avenir, de développer davantage les perspectives sensibles de la conscience tonale. [...] La pensée artistique révolutionnaire affiche son mépris pour les racines physiologiques de l'art, notion aussi honteuse dans le dogme atonal que la sexualité dans la pudibonderie religieuse. [Glissons sur la perfidie de la comparaison !] L'école de Vienne a « libéré » l'harmonie des archaïsmes auditifs. Appliquant à chaque aspect du langage la même conception, les doctrinaires de Darmstadt entendent affranchir également les *durées*, les *dynamiques*, les *timbres* de l'impérialisme de l'oreille, pour les soumettre aux spéculations de la géométrie mentale. [On assiste ici à la *réduction* de toute musique atonale à la très courte période (un an et demi, tout au plus) de la série généralisée...] Ces abstractions compositionnelles ne manquent pas de beauté théorique ; mais elles ne proposent à l'auditeur qu'un effort d'analyse, excluant cette synthèse du corps et de l'esprit qui caractérise la sensibilité tonale. Ainsi la musique atonale n'est-elle pas le prolongement mais la négation même de l'histoire. » À la logique des modernistes, Duteurtre en a substitué une autre, tout autant téléologique, mais fondée sur des erreurs d'évaluation et des distorsions historiques.

Si j'ai tenu à discuter ce long passage, c'est parce qu'il nous montre où se situe le point de vue erroné de l'auteur. Tout d'abord, on ne saurait défendre une musique « tonale » même élargie comme substitut aux « échecs » de l'avant-garde en se fondant sur une conception de la tonalité aussi mal définie. Parler en bloc des « nouvelles voies tonales de Ligeti [*sic*], Reich, Adams, Gorecki, Penderecki » (p. 173), c'est montrer qu'on ne sait pas, en fait, de quoi l'on parle. Ce qui est en jeu, en réalité, et il aurait été passionnant d'aborder le devenir de la musique contemporaine sur cette base, c'est la reconquête, après l'éclatement pointilliste de Darmstadt, mais toujours dans un langage qui ne retombe pas dans les ornières de la tonalité épuisée ou récupérée par les musiques industrielles, de la *continuité du déroulement musical dans le temps* (cf. Nattiez, 1993 : chap. VIII). Cette continuité est probablement, bien plus qu'on ne sait trop quel fondement « naturel » des échelles, un des traits universels de la musique, que l'on ait affaire à un chant inuit de danse à tambour ou aux *Sequenze* et aux *Chemins* de Berio.

Duteurtre rend hommage, comme en passant, à Kurtág, « un des rares héritiers lucides de Webern. Sa musique distille une poésie lente qui pose chaque

événement musical, le relie à d'autres, crée des polarités claires, parle directement aux *sens* et conduit le flux atonal comme un dialogue subtil » (p. 159). C'est à cette tendance du discours atonal qu'il convenait sans doute de s'attarder. J'en veux pour preuve le véritable succès, analogue à celui que l'on réserve à une grande œuvre classique, remporté par *Les vêpres de la Vierge* de Gilles Tremblay lors du concert de musique sacrée (Montréal, décembre 1997) de la Société de musique contemporaine du Québec (l'Église était pleine...) ou l'accueil réservé aux œuvres de Magnus Lindberg si admirablement mises en valeur par le Nouvel Ensemble Moderne lors de sa dernière biennale consacrée à la Scandinavie (Montréal, novembre 1997). Est-ce parce que ce dernier, tout comme Manoury, « évolue au fil des ans, comme l'écrit Duteurtre, par des détours complexes, vers un langage plus clair qui semble rejoindre, par des voies contournées, les préoccupations tonales » (p. 169) ? Retour au tonal, vraiment ? Ou conscience nouvelle d'une dimension temporelle fondamentale de la musique, réintroduite dans la musique post-darmstadtienne par les Italiens et notamment Maderna ? Une analyse rigoureuse des techniques de la génération *atonale* de « l'après-rupture » (Panneton, 1996) reste à écrire.

CLOSETS, F. de (1993), *Tant et plus*, Paris, Le livre de poche.

MENGER, P.-M. (1983), *Le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion.

NATTIEZ, J.-J. (1993), *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

PANNETON, I. (1996), « L'après-rupture », *Circuit*, vol. VII, n° 1, pp. 29-33.

SAINT-PULGENT, M. de (1991), *Le Syndrome de l'opéra*, Paris, Robert Laffont.

SCHNEIDER, M. (1992), *La Comédie de la culture*, Paris, Seuil.

