

7. CONCLUSION

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »
Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne ».

C'est la détermination fondamentale de l'art musical qui nous suggère l'unité de notre conclusion. La musique se déploie dans le temps, qu'elle mobilise et immobilise simultanément; elle exige de l'auditeur cette perception temporalisante où, par anticipation et mémorisation incessantes, les flux d'événements sonores sont continûment intégrés à la construction objective (et pour la reconstruction subjective) de l'ensemble et n'atteignent au sens que lorsque le silence referme l'œuvre sur son unité architecturale. Substance emprisonnée et ordonnée par l'unité de l'œuvre, le flux temporel est, selon une deuxième détermination, l'élément où se meut l'œuvre, temps du monde, temps de l'histoire. Atomes d'histoire, chaque œuvre et son auteur sont d'une part identifiés par les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement immédiat (artistique et social) et qui définissent leur situation dans l'histoire spécifique de la musique et dans la société de leurs contemporains; ils forment d'autre part ces points infinitésimaux du tissu complexe de l'histoire générale de la civilisation. Ces deux déterminations de l'œuvre par son épaisseur temporelle ne sont pas extérieures l'une à l'autre : à l'opposé des œuvres de la création musicale populaire, qui vivent dans l'instant, captent l'énergie du présent, puis s'éteignent définitivement, à quelques exceptions près, la création savante se définit perpétuellement par son rapport au passé, à ce passé que la vie des œuvres classiques arrache indéfiniment au silence, et elle se construit dans l'accomplissement ou dans le dépassement de la tradition. Au long du xx^e siècle, les œuvres ont progressivement ou brutalement rompu avec ce qui, depuis 2 siècles au moins, constituait le langage musical intersubjectif de la culture européenne, le système tonal, alors que dans le même temps, les œuvres devenues classiques de ce passé livraient aux musiques nouvelles une concurrence toujours plus écrasante. Jamais en effet, les œuvres musicales savantes n'ont trouvé une audience aussi vaste, et jamais le passé

cf. Wiora, 4^e idole

n'a été omniprésent comme aujourd'hui dans cette consommation musicale sans précédent.

Sans chercher ici à établir une corrélation rigoureuse entre les deux phénomènes, force nous est de constater que jamais non plus la création ne s'est arrachée aussi radicalement de son passé que depuis que le développement des médias et de l'industrie du disque a permis et continûment renforcé la consommation intense des musiques classiques (et des œuvres de variétés bien sûr, très généralement fidèles aux règles élémentaires de l'écriture tonale) : face à la découverte sans cesse élargie et facilitée de ce répertoire déjà familier s'est établie une réticence durable à l'égard de l'actualité ésotérique de la création.

Au terme de notre parcours, nous pouvons alors éclairer le paradoxe sur lequel s'ouvrait cet ouvrage. Il faut voir en effet dans la coïncidence de ces deux mouvements d'accélération dans des sens rigoureusement opposés l'un des ressorts essentiels de la protection sociale progressive des activités de création : comme nous pensons l'avoir démontré tout au long de ce livre, c'est la combinaison de trois raisons spécifiques qui, au-delà de l'intensification générale du soutien public à l'offre culturelle et, plus largement, de la consolidation de l'Etat-providence, nous paraît expliquer cette évolution.

1. L'hyperconcurrence infligée par le répertoire classique à la création contemporaine a au moins pour effet positif de faire bénéficier les créateurs du prestige grandissant des maîtres du passé dont les œuvres sont toujours plus largement divulguées, valorisées, sacralisées. La croissance de la consommation culturelle et la multiplication des institutions d'offre culturelle diffusent une symbolique sociale de la création qui non seulement célèbre dans le créateur l'homme libre, affranchi de la pesanteur sociale et figurant l'accomplissement singulier de l'individu, mais illumine aussi de proche en proche toutes les formes peu codées ou non routinières de l'activité humaine, où l'invention et l'imagination sont requises.

On comprend dès lors qu'il devienne peu à peu inconcevable d'abandonner totalement la création savante au libre jeu de l'offre et de la demande, mortel pour des œuvres qui, en cette conjoncture de schisme, parient de précéder systématiquement leur marché. Si le temps a tant joué en faveur des créateurs du passé, comment, se dit-on, admettre qu'il détruise trop précipitamment l'œuvre des contemporains ? Hommage sera donc nécessairement rendu aux créateurs consacrés dans la concurrence avec leurs pairs, même s'ils n'ont eu jusqu'ici et ne continuent de toucher qu'un public très restreint.

C'est aussi parce que le projet créateur a absorbé en lui la référence au temps que l'histoire peut être doublement invoquée comme le fondement de la recherche contemporaine et comme le sol d'où s'éloigne l'élan créateur pour conquérir sa liberté à l'égard des modèles, des traditions, des Anciens. Source de légitimité de la création contemporaine, le passé l'est par la médiation de la figure dialectique par excellence de la

cf. FV: 0P (minha conclusion)

conservation/suppression : sous sa loi, la décision et l'invention créatrices sont tout à la fois libres et nécessaires, imprévisibles et logiques, indéterminées et déterminées. Nié et conservé, ce passé l'est encore parce que l'histoire de la musique est volontiers relue et réinterprétée selon les valeurs qui gouvernent les débats esthétiques d'aujourd'hui : par leurs œuvres, les grands compositeurs ne nous auraient-ils pas toujours transmis le principe dynamique du mouvement en art qui justifie l'obsession des créateurs contemporains d' « être à l'heure » ? Projetée ainsi sur un passé qui n'était pourtant pas gouverné par la même conscience du temps ni par une volonté aussi systématique et aussi générale de progrès artistique, cette sensibilité relative actuelle devrait par ailleurs, selon le vœu des créateurs, structurer la perception de l'auditeur pour l'arracher à la gravitation culturelle et l'entraîner dans l'exploration de l'univers sonore en expansion.

Il serait assez aisé d'étendre cette démonstration à d'autres arts¹. Au-delà, il faudrait rapprocher de ce type de rapport au temps toutes les formes que prend, dans la vie sociale et culturelle, la conjonction paradoxale de la conservation obsessionnelle et indéfiniment élargie du Passé et de la valorisation intense du Nouveau, de la Différence. L'extension des activités et des domaines d'archivage et de sacralisation muséale côtoie ainsi avec insistance le spectacle des progrès cumulatifs des sciences et des techniques : dans cet équilibre tendu s'exprime pour une part le sentiment de l'histoire propre aux sociétés contemporaines.

2. L'économie de la valeur artistique se fonde sur deux usages du temps, deux rythmes. Sur le court terme, les modes et leurs caprices classent et déclassent les créateurs et les œuvres dans l'anarchie plus ou moins orchestrée des décrets du snobisme et du commerce. Coexistent ainsi les succès de l'instant, les réussites durables et les consécrationes que ne démentira plus le cours de l'histoire. Sur le long terme, l'œuvre du temps est aussi sévère et malthusienne que la profusion de l'instant était complaisante et désordonnée : ainsi la sélection, opérée à partir d'une succession complexe et indéfinie de hiérarchies artistiques éphémères et

1. Dans son analyse de « L'éclipse de l'œuvre d'art » dans la peinture contemporaine, l'historien d'art et philosophe Robert Klein avait bien observé cette évolution :

« Nous avons pris presque inconsciemment l'habitude d'historiser tout nouvel objet et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'œil compréhensif, la jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués, la justesse et la hardiesse des solutions. Ce sont là indubitablement, dans un tel contexte, des critères esthétiques ; et des considérations purement historiques de date et de priorité deviennent du même coup artistiquement pertinentes (tout comme, sous l'effet des intérêts et de l'optique des collectionneurs, la rareté, l'authenticité d'une signature ou l'attribution à un grand nom ajoutaient effectivement à la beauté de l'œuvre.) Cette plongée de l'ex-valeur artistique absolue en « valeur de position » historique ressort également de l'anxiété d'être à l'heure, aussi fréquente chez les artistes d'aujourd'hui que l'était jadis le souci de correction anatomique ou la crainte des anachronismes dans les compositions d'histoire. » (R. Klein, *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 409.)

plus ou moins arbitraires, consiste en une sorte de décantation sédimentaire continûment réactivée par les valeurs du présent².

C'est de cette dissociation entre court et long termes que s'autorisent les compositeurs actuels pour se décharger quasi collectivement de toute responsabilité dans l'insuccès de leurs œuvres auprès de leurs contemporains immédiats. Il peut leur suffire en outre, par un passage à la limite peu conforme aux faits historiques, d'ériger en symboles les quelques cas de compositeurs novateurs du passé glorieusement réhabilités aujourd'hui après avoir été ignorés de leurs contemporains pour présenter l'indifférence publique à l'innovation « authentique » comme la loi consolatrice de toute l'histoire moderne de l'art.

Le soutien public aux activités créatrices (ce qu'on peut appeler leur socialisation) exprime et renforce la double attitude des créateurs à l'égard du temps : le marché assisté de la production et de la diffusion des œuvres nouvelles atténue les risques de l'insuccès à court terme et entretient par le fait même chez les compositeurs la nécessité et/ou le goût du pari systématique sur le long terme ; pari conforme à l'idéologie de l'art pour l'art et qui engendre des œuvres dont le public est à naître. Mais ce pari peut devenir une contradiction dans les termes, des œuvres vouées à précéder sans cesse leur marché risquant fort de ne jamais le rencontrer puisqu'elles seront continûment déclassées ou rejetées dans l'oubli par d'autres compositions nouvelles aux mêmes prétentions.

C'est l'effet pervers suscité par la généralisation d'une situation naguère d'exception : si l'économie de la valeur artistique, telle que l'a instaurée le développement depuis 2 siècles du marché public de la production et de la consommation artistiques, est fondée sur la dialectique du court et du long terme, c'est que l'immense majorité des compositeurs sérieux dialoguaient autrefois (avec des succès variables) avec une demande immédiate, sans indifférence systématique à l'égard de ses attentes et de ses capacités d'adaptation, et que peu d'entre eux ont délibérément cultivé la marginalité des innovations audacieuses et consciemment « modernes ». A l'inverse, une grande majorité des compositeurs de moins de 50 ans exercent aujourd'hui leur art en obéissant à l'impératif du progrès dans l'élaboration du langage et des matériaux musicaux, sorte de norme collective irrécusable de l'autonomie de la création. Et s'ils s'estiment fondés à ne faire aucune concession à la demande, c'est aussi que l'incompréhension et l'indifférence de la majorité du public leur semblent être tout entières les produits de résistances sociales et culturelles à l'innovation, que le temps et un surcroît de volontarisme finiront par lever. A la force de la contradiction évoquée et de ses effets pervers, on peut se demander si les compositeurs

2. Les divers usages stratégiques du temps dans la production artistique contemporaine et dans le marché de l'art sont sans doute plus évidents encore dans le cas des arts plastiques, comme le montre Raymonde Moulin dans son article « Les intermittences économiques de l'art » paru dans la revue *Traverses*, n° 3, « La mode », Paris, 1976.

resteront longtemps insensibles, dans l'attente que les délais de compréhension et/ou de consécration des œuvres se raccourcissent.

3. La troisième raison est l'application des leçons procurées par les deux premières : seuls des compositeurs paraissent en mesure de concevoir et de répartir les soutiens qu'on leur apporte et seuls ils exercent le pouvoir de juger leurs pairs, et cela plus que jamais, tant il est vrai que l'évolution de la création musicale est allée dans le sens d'une plus grande technicité des débats et des choix esthétiques et d'une multiplication des syntaxes musicales depuis qu'il n'y a plus de langage musical intersubjectif.

On aura compris en effet, à travers les analyses de ce livre, que le partenaire essentiel du créateur est au moins autant l'Etat que le public, mieux même, que le public n'est supposé adhérer que si l'Etat, les administrations publiques centrales, locales, l'école, l'université, les mécènes, l'industrie culturelle, etc., s'en mêlent. L'explication de cette évolution tient au fondement même de la société musicienne, à la coupure entre profane et musicien que les innovations musicales contemporaines ont très profondément accentuée : c'est que la compétence des professionnels de la musique et *a fortiori* des créateurs ne se partage pas pour juger de la création, du contenu des choix ou des paris esthétiques et scientifiques, du « métier » de tel ou tel, de l'amateurisme de tel autre. Entre le profane, au mieux mélomane averti ou musicien amateur, et le créateur contemporain, point de degrés intermédiaires ou presque. C'est la raison pour laquelle nulle communauté d'artistes plus que celle des compositeurs ne s'approprie aussi complètement le pouvoir officiel de légitimer son pouvoir. Mais ce monopole difficilement contestable s'exerce dans une perpétuelle contradiction entre égalitarisme et libéralisme. Entre les tendances esthétiques des compositeurs fondés à demander une aide publique, une politique culturelle pluraliste et libérale doit établir un équilibre dynamique, sous le contrôle partiel ou total des créateurs qui, au sein des instances de décision, affectent les aides. Mais le souci d'un éclectisme raisonnable (ou même « à la proportionnelle ») laisse cependant entier le problème du critère de qualité, d'un maniement beaucoup plus malaisé. Si dans les commissions, les compositeurs consacrés trouvent dans un certain élitisme du choix la meilleure protection contre la menace d'une dévaluation de la création qu'enferme une politique d'aide très dispersée, le groupement des créateurs en associations ou syndicats représentatifs chargés de négocier avec les autorités publiques favorise pour sa part l'assimilation de l'aide à un soutien socioprofessionnel relativement indépendant des normes qualitatives sélectives³.

3. Cette dialectique des aides publiques à la création et de la concurrence par le jeu des lois du marché a été bien mise en évidence par Raymonde Moulin dans son analyse comparative des *Aides publiques à la création dans les arts plastiques en Europe* (Paris, 1977) et dans son article déjà cité « Marché de l'art et bureaucratie culturelle ».

Comment ajuster quantité et qualité dans une politique d'aide, sans que les circuits de diffusion ne détruisent, dans la fuite en avant des « premières auditions sans lendemain », les bienfaits de l'intervention publique ? Quand nous demandons qui est artiste et qui, à ce titre, peut prétendre à une aide, nous savons qu'il faut protéger ceux que le jeu de l'offre et de la demande sur le marché musical contraindrait inévitablement au silence, mais nous supposons aussi qu'en les protégeant de ces mécanismes anonymes, nous ne pourrions pas leur garantir à tous une authentique carrière artistique ; tous ceux dont l'œuvre ne résiste pas à l'épreuve du marché, si sévère soit-elle aujourd'hui, ne peuvent dès lors que regretter que l'aide publique les réduise au statut d'assistés sociaux.

Imposer, au nom d'une hiérarchie qualitative reconnue mais variable, une sélection qui passera toujours pour arbitraire, mais qui concentre plus efficacement les investissements publics, ou assurer à un grand nombre de compositeurs l'« égalité des chances » devant les conditions socio-économiques de la création et leur obtenir des débouchés réguliers dans la diffusion musicale, sous peine de les reléguer au rang de travailleurs culturels appointés pour créer sans public : tel est le dilemme qui pèse sur les décisions des créateurs eux-mêmes au sein des instances de jugement.

Ce dilemme est d'autant plus pesant que les aides ont surtout favorisé, jusqu'aux années récentes, le fonctionnement d'un marché assisté très concentré à Paris : c'était exacerber la contradiction entre les lois qui régissent la vie artistique — la *concurrence entre créateurs*, d'autant plus intense qu'elle s'exerce sur une aire et dans un contexte socioculturel restreints et surchargés de spectacles musicaux et culturels de toute nature, la *sélection qualitative* dans la production, d'autant plus impitoyable et sévère qu'elle paraît dépendre de l'influence d'étroits cercles d'audience — et la promotion volontariste de la création sur le marché musical général, qui se nie lorsqu'elle soutient trop d'œuvres nouvelles dans la seule aire actuelle de consécration culturelle véritable, Paris.

C'est la même contradiction qui s'exprime dans le double statut du créateur lorsqu'il demande à obtenir la reconnaissance de ses droits et de son rôle dans la société de ses contemporains, au moment où son activité créatrice ne se soumet plus aux pressions de la demande sociale : il devient travailleur culturel et il demeure artiste solitaire, singulier, épris d'originalité, il devient prestataire de services et demeure une conscience libre, il est immergé dans le temps sans horizon de la vie sociale et demeure *avide d'éternité*. Dans le travailleur culturel que fait de lui la collectivité, quand elle rémunère ses œuvres comme des services, par les commandes, les bourses, les contrats de recherche, *se cache l'artiste romantique* qui veut être reconnu pour lui-même et entend demeurer un dieu libre, inutile. Inversement le créateur demande à être assisté, professionnalisé, car il n'est plus tout à fait assez naïvement romantique pour négliger le statut social qu'il peut espérer obtenir dans une communauté de créateurs-chercheurs.

W Dessinons alors l'ultime boucle de notre parcours en levant le regard vers l'horizon : combien de temps auront cours les usages du temps que nous venons de décrire ? Faut-il supposer avec Roger Caillois qu'en tant qu'activité spécifique, délivrée de toute pesanteur fonctionnelle (religieuse ou sociale), « l'art autonome n'aura peut-être été qu'une parenthèse, une sorte de mode dans l'histoire de l'humanité » (« Picasso le liquidateur », in *Le Monde* du 28/11/1975) ? C'est au fond la même interrogation qui retentit aujourd'hui dans le débat sur le principe de modernité et son destin, et qui tient l'évolution des arts en Occident depuis le romantisme pour une expression exemplaire des contradictions ou, pour d'autres, des ressources de la rationalisation des activités humaines en société⁴.

cf. BERNIERI

ANNÉES STATISTIQUES
ET DOCUMENTAIRES

4. Sur la question de la modernité, on lira notamment H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, 1978, p. 158-209 et J. Habermas, « La modernité, un projet inachevé », in *Critique*, Paris, n° 413, octobre 1981, p. 950-969 d'une part, D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, trad. fr., Paris, 1979, p. 13-154 et O. Paz, *Point de convergence*, trad. fr., Paris, 1974, p. 7-58 et p. 189-206 d'autre part.