

La musique doit rester pour moi un art de vivre.
Gérard Grisey

Lorsqu'il aborde la question de la liberté en musique, le musicien ou le mélomane pense le plus souvent à la musique improvisée telle qu'elle se déploie dans le jazz ; ou, s'il connaît bien la musique contemporaine, à l'œuvre ouverte, c'est-à-dire une œuvre laissant diverses possibilités d'interprétations aux instrumentistes. Mais on se doute que ce serait fort limiter le champ de la réflexion d'envisager que la liberté se déploie dans ces seuls domaines. En quel sens faut-il d'ailleurs comprendre cette liberté qui peut parfois qualifier l'acte musical ?

On pourrait penser que la musique libère en suscitant un certain sentiment d'affranchissement, de légèreté, d'indépendance. Pourtant, il faut bien le constater, certaines musiques abrutissent, assomment, assourdissent, telles ces musiques d'ambiance, de restaurant, de magasins, diffusées parfois aux limites du soutenable et qui font souhaiter un moment de silence ! Si la musique libère, ce ne sera pas n'importe quelle musique, ce que savent bien les régimes totalitaires qui ont toujours su s'adjoindre des musiques militaires ou galvanisantes pour les soutenir et censurer les autres.

Le lien possible entre musique et liberté n'a rien d'évident, ni d'immédiat ; pour l'envisager, il faudra préciser conjointement quelle musique permet à l'homme de se libérer et quel sens donner à ce concept de liberté. C'est à la lumière de la distinction capitale qu'opère Robert Misrahi entre deux niveaux de liberté que j'envisagerai cette analyse. C'est aussi en adoptant trois points de vue sur la musique : celui du compositeur, celui de l'interprète et celui de l'auditeur. Dans chacun de ces axes, je mettrai à l'épreuve l'hypothèse suivante, à savoir que l'attitude créatrice, que je définirai chemin faisant, est une médiation indispensable pour passer d'une musique qui aliène à une musique qui libère.

Composer

Dans le domaine musical, on aurait tendance à penser que la seule liberté serait celle du compositeur puisque l'interprète est soumis au texte d'un autre et l'auditeur à ce qu'on lui propose. Et encore, cette liberté serait manifeste pour ceux qui ont su s'affranchir de tout cadre préexistant ; ce qui est finalement plutôt rare et tardif dans l'histoire de la musique : le sérialisme qui bouscule la tradition classique, John Cage adepte d'expériences limites, le free-jazz qui fait éclater toute forme d'académisme. La liberté se trouverait alors du côté des attitudes les plus radicales.

Cette analyse repose sur une vision quelque peu binaire de l'histoire de la musique et en particulier de la musique occidentale. La musique respecterait de soi-disant lois de l'harmonie, préexistantes et immuables – ou

suivant leurs propres règles de transformation. Elle serait en quelque sorte déterminée par elles alors que la musique contemporaine rejetterait massivement ces lois et serait le règne d'une grande liberté, assimilée par ceux qui ne l'aiment guère à un grand n'importe quoi. Cette analyse ne résiste pas à l'épreuve des faits : n'y a-t-il pas en effet une expression plus libre que celle d'un Mozart ? La liberté est-elle aussi étroitement assimilable au lâcher-prise ?

Les défenseurs de l'hégémonie de la période classique voudraient fonder les lois de l'harmonie sur des lois acoustiques naturelles. Ironiquement puisque la période classique adopte précisément un tempérament égal qui va à l'encontre de l'acoustique naturelle. La musique dite ancienne (celle qui existe jusqu'à Bach) ne suivait pas les tempéraments égaux ; pas plus que la quasi-totalité des musiques extra-européennes qui constituent historiquement et géographiquement un aspect pour le moins non négligeable de la musique.

En réalité, les choses sont plus complexes : les « lois » de l'harmonie se construisent en même temps que s'élabore le langage musical, et elles se transforment en même temps qu'il évolue. Elles ne constituent en aucune façon une forme de déterminisme pour un compositeur, mais plus simplement le cadre historique dans lequel il va faire son propre apprentissage et développer sa propre identité en opérant un dépassement de ce cadre, introduisant alors des modifications stylistiques notables. Nul déterminisme, nul respect de principes hétéronomes naturels dans cette affaire, mais le choix de personnalités qui se positionnent face à une histoire, à une tradition et, y trouvant plus ou moins leur compte, cherchent plus ou moins à les renouveler.

Cette analyse est tributaire d'une opposition classique entre déterminisme et liberté qui est faussement éclairante puisqu'elle ne permet pas de rendre compte des actes concrets que posent des sujets. Si nous sommes déterminés, comment peut-on s'exprimer librement ? Comment composer quelque chose de nouveau ? Mais si nous sommes déjà libres, pourquoi désirer plus de liberté ? Pourquoi proposer autre chose que ce qui existe déjà ? Dans l'une et l'autre perspective, on ne comprend pas comment la musique peut tout simplement avoir une histoire. L'aporie entre déterminisme et liberté est résolue en reprenant la distinction propre à Robert Misrahi entre deux niveaux de liberté. Le premier niveau de la liberté, celle que l'on déploie tous spontanément est une simple capacité à choisir entre différentes actions ; cette expérience spontanée souvent anarchique est décevante : je peux être libre en faisant n'importe quoi. Cette expérience pauvre de la liberté devient le socle d'une liberté qui serait plus satisfaisante. La liberté de second niveau est une liberté réflexive qui mobilise non la spontanéité d'un individu, mais sa capacité de réflexion et d'analyse de sa situation, de ses objectifs et des moyens à sa disposition pour réaliser ces objectifs bien définis. Être libre, c'est alors être la source et l'origine de ses actes en pleine connaissance de cause.

En ce sens, un musicien est libre de choisir de devenir compositeur ; il est aussi libre lorsqu'il s'approprie un langage musical : il commence par écrire à la façon de celle de ses maîtres, celle de son époque. Cependant écrire à la façon de Mozart après Mozart, c'est peut-être être libre de le faire, mais c'est être imitateur et reproducteur, ce n'est pas encore être créateur. Or un compositeur exigeant ne pourra se contenter de rester à ce niveau de liberté, il cherchera à exprimer sa propre singularité. A un moment donné, insatisfait de ses propres productions, il décide qu'il doit repartir de lui-même ; il décide de commencer à neuf et non de perpétuer ce qui existe déjà. La création est issue d'un réel désir de rupture avec des habitudes, voire des facilités. Alors le créateur accède à une liberté véritable, qu'il soit un compositeur de la Renaissance, du XVIII^e siècle ou de la période contemporaine.

Cette liberté est celle de tout créateur qui dépasse par son acte ce qui constitue la situation dans laquelle il s'inscrit ; situation dans laquelle il est déjà libre, mais d'une liberté insuffisante. En effet, un créateur, s'il est libre,

ne l'est pas *in abstracto* et *ex nihilo*, car un compositeur ne tient pas son désir de créer de nulle part. Individu situé et concret, il ne saurait faire abstraction de ce qui lui préexiste et de ce qui l'entoure, il sait au contraire se positionner par rapport à cet environnement culturel, s'en imprégner, puis s'en distancier.

Lorsque ce positionnement s'exprime sous la forme d'une opposition radicale, telle l'articulation de la musique atonale à la musique tonale, il n'en demeure pas moins que cette opposition s'exerce sur un donné. La table rase est moins un jeu qui s'érige sur le néant que la contestation d'une tradition qui devrait être reprise identique à elle-même. Par là, un créateur ne nie pas tant globalement toute pratique antérieure que ce qui, en elle et pour lui, constitue une certaine forme d'entrave ou de conformisme.

Un créateur exprime sa propre liberté sur la base d'une liberté antérieure, spontanée, malhabile qui cherche ses voies pour se déployer, se préciser, s'amplifier. Cela signifie-t-il pour autant que seul le compositeur, lorsqu'il est créateur, développe une réelle liberté ?

Interpréter

On salue parfois la grande liberté d'un interprète, exprimant ainsi qu'il a pris certaines latitudes avec le texte. Ce qui signifierait, *a contrario*, qu'habituellement, l'interprète se trouverait dans une situation de soumission à un texte dont il ne pourrait se libérer qu'en se libérant de la partition. Les œuvres ouvertes, le *Klavierstück XI* de Stockhausen ou la *Troisième sonate* pour piano de Boulez parmi d'autres, permettraient de dépasser cette difficulté. Le compositeur inclut dans son écriture l'idée que cette œuvre sera achevée par ses interprètes et anticipe le très large éventail de ses interprétations en écrivant des « réservoirs » de possibles et différents itinéraires de développements. Ces œuvres se caractérisent par la liberté accordée au musicien ; selon chaque interprète, voire chaque interprétation, le résultat sera très différent.

Cette ouverture n'est pas propre à ce champ étroit de la musique contemporaine puisque dans la musique ancienne, le *continuo* pour un clavecin accompagnant une chanteuse, par exemple, constitue un simple cadre d'accords admettant une pluralité de réalisations. Ou encore, les préludes non mesurés tels ceux de Louis Couperin dans lesquels les rythmes ne sont pas notés précisément.

Ces exemples très particuliers invitent à penser que ces œuvres focalisent ce qui se trouve en réalité dans toute œuvre écrite à la nuance près. Le compositeur souhaite certes que sa partition soit reçue par son interprète (puis par son public) telle qu'il l'a conçue, mais il sait que chacun lui donnera vie selon sa propre singularité. En ce sens, toute œuvre est ouverte sur la liberté de son interprète, et elle peut être jouée de différentes façons sans que sa spécificité en soit nécessairement altérée.

S'il s'agit de favoriser des actes de liberté chez l'interprète, toute œuvre exige de celui-ci une réponse personnelle et créatrice. En effet, l'interprète n'est pas une machine à exécuter une partition. Le texte semble imposer ses structures propres, mais c'est l'interprète qui constitue l'œuvre comme totalité organique et non comme une somme de signes disposés sur une page. L'interprétation n'est pas une simple actualisation, elle est une sorte de « création dirigée ». Dirigée puisque tout (ou partie) est déjà réalisé dans la partition, mais création puisque tout demeure à faire pour que l'œuvre existe dans sa véritable matérialité sonore qui n'est pas celle du papier. L'œuvre existera au niveau exact des capacités re-créatrices de ses interprètes.

L'interprète se trouve à la fois dans une situation de fidélité à un texte dont il est le médiateur, – que ce texte soit écrit ou transmis par tradition orale importe d'ailleurs peu ici –, et d'expression de soi. Sans imiter les interprétations préexistantes, ce qui a pu constituer le temps de sa formation, l'interprète sera libre d'une liberté satisfaisante lorsqu'il créera son propre style sans occulter ce que propose la partition.

L'interprétation remarquable suggère elle-même une forme de liberté, d'aisance qui n'a rien d'immédiat. Car lorsque l'artiste tente de s'en remettre à une spontanéité brute, ce sont le plus souvent des stéréotypes qui s'expriment, et non une véritable créativité. Comme le pense Mikel Dufrenne, il faut renoncer à l'idée selon laquelle le primitif et l'irréfléchi exprimeraient au mieux une personnalité. C'est au contraire dans un geste dont le parcours est maîtrisé que se trouve la singularité de l'interprète ; ce qui nécessite un travail de construction, d'élaboration et de réflexion qui ne se limite pas à la difficile maîtrise d'une technique instrumentale. Il y a là tout un art qui permet à l'interprétation d'apparaître fluide et spontanée, et de suggérer, au terme d'une patiente structuration, l'aisance d'un trajet qui serait léger, évident et simple, ce qu'il n'est jamais immédiatement.

Écouter

Quelle est la liberté de l'auditeur ? Ne lui impose-t-on pas ce qu'il doit écouter ? Il est sûr qu'une musique subie en bruit de fond, fût-ce du Vivaldi, aliène, car on ne l'écoute pas ou qu'on ne souhaite pas l'écouter dans ce contexte-là : quai de gare, répondeur téléphonique, publicité... Être libre, c'est déjà choisir d'écouter de la musique et choisir quelle musique écouter.

L'écoute, comme toute expérience esthétique, n'est pas une réception passive et requiert un investissement de la part du sujet, une activité de constitution de l'œuvre musicale comme telle et non comme une vague succession de sons. Elle est l'acte d'un sujet qui doit faire abstraction de ce qui pourrait le distraire : les hochements de tête du voisin, la lecture du programme s'il est en concert, un coup de téléphone s'il se trouve chez lui. L'écoute repose sur la mise entre parenthèses de ce qui pourrait l'altérer.

Elle requiert aussi de mobiliser ce qui peut la favoriser. L'auditeur se présente avec une culture musicale plus ou moins étendue ou lacunaire, chaque écoute est marquée par ce qu'il a déjà entendu ; mais loin de constituer un obstacle, cette culture favorise au contraire la liberté de l'auditeur. En effet, s'il est un savoir sur lequel peut s'ancrer la perception, c'est bien celui de ces écoutes antérieures. Grâce à elles, le sujet sait discriminer ce qui est singulier et novateur dans ce qu'il écoute en le comparant à ce qu'il a déjà entendu. Plus il écoute de musique de manière attentive et curieuse, plus il accroît sa finesse perceptive et se trouve en mesure de distinguer les subtilités et les inventions d'une œuvre ou d'une interprétation, et non ce qui en tient lieu, les effets faciles. A ce titre, ce n'est pas tel ou tel genre musical qui permettrait d'amplifier et d'accroître la liberté du sujet, mais une musique de création qui rencontre l'exigence de son auditeur.

Par là, l'écoute permet de se distancier de la vie quotidienne dans son immédiateté en faisant entrer dans un autre monde : l'univers sonore d'une œuvre musicale. Cet univers n'est pas fantasmatique puisque l'œuvre se présente dans une perception comme un phénomène physique acoustique bien réel. L'expérience esthétique n'est pas une fuite dans l'imaginaire, mais l'expérience d'une tout autre forme de réalité qui est celle de l'œuvre d'art.



Gilles Delière au colloque de Cerisy.
Photographie de Guy Braun.



Véronique Verdier et Michel Onfray au colloque de Cerisy.
Photographie de Guy Braun.

Le temps quotidien est alors comme suspendu et le sujet est tout au temps de l'œuvre. Une pièce musicale se présente comme une dynamique temporelle qui joue de manière très diversifiée sur les contrastes, les attentes suscitées, les ruptures de rythmes, l'imbrication de différentes temporalités, les tensions harmoniques, le chatolement des timbres. A l'écoute du monde sonore, si l'on y prête attention, on perçoit des mouvements d'énergie dans le temps, selon la formulation du compositeur Jean-Luc Hervé, qu'il s'agisse de musique contemporaine, classique, improvisée, traditionnelle.

Le monde d'une œuvre musicale suscite une certaine atmosphère qui ne laisse pas son auditeur indifférent, c'est d'ailleurs ce qu'il cherche : être touché et bouleversé par l'écoute musicale. C'est dans un même élan que la perception musicale suscite comme en écho une dynamique affective chez son auditeur, qui suit le mouvement de l'œuvre qu'il écoute en lui prêtant une coloration affective et qualitative. Qu'elle ouvre sur de nouveaux univers ou qu'elle marque les retrouvailles avec des pièces déjà entendues qui suscitent un plaisir accru, l'écoute peut alors se déployer comme un moment heureux.

Ce moment n'est pas une belle parenthèse ; l'auditeur ne se trouve pas au terme d'une telle expérience au même point qu'auparavant, il en sort transformé par elle, plus sensible à la perception du réel dans sa diversité et dans ses infinies nuances. Loin d'être un simple divertissement, l'expérience esthétique fait partie des expériences fondamentales et essentielles, au même titre que la relation amoureuse, la connaissance de soi et du monde, l'action sur le monde ou sur soi. L'homme y est au fait de ses possibilités, affranchi de ce qui lui pèse et l'accable.

Composer, interpréter, écouter, lorsque ce sont des actes créateurs, sont les actes de la liberté, d'une liberté véritable. La musique peut alors devenir un élément constitutif d'une existence libre et heureuse.

