
L'HOMME AU PERROQUET

Martin KALTENECKER

On pourra trouver à Autun, dans les réserves du Musée Rolin, un tableau anonyme, d'assez méchante facture, représentant un maître de chapelle du XVIII^e siècle. L'homme est peint debout, tenant dans sa main droite un bâton de mesure qui indique sa fonction, et de la gauche une feuille de musique signalant ses ambitions de compositeur : on y lit les incipit d'un *Regina coeli* et d'un *Miserere*¹. Derrière, une bibliothèque, remplie de partitions reliées ; au dos des volumes scintillent dans le noir les noms de Rameau, de Lully, de Campra, de Mondonville, de quelques autres. Et sur l'épaule droite du musicien se penche, animal héraldique placé là pour indiquer un goût ou, plus probablement, par la malice allégorique du peintre, un perroquet.

Le perroquet répète ce qu'il entend. Et notre maître de chapelle, si tendu, si raide en sa soutane couverte d'un beau surplis, n'a pas dû laisser d'œuvres dont les écarts le fissent entrer dans les encyclopédies. Celles-ci pourtant sont remplies de noms oubliés, de musiciens qui se sont contentés de répéter, mais que la postérité — à moins que n'y porte la mode ou l'avidité furieuse d'un archivisme universitaire — écarte d'un revers agacé de la main : la grand-route de la musique passe ailleurs, veillée par les génies ; les sentiers qui l'accompagnent ou la croisent nous égarent et nous feront perdre notre temps. — On en perdra donc un peu ici, à

1. Voir les *Mémoires de la Société Eduenne*, VII, Autun, 1878.

s'attarder un moment sur ces musiciens qui atteignent au génie par crêtes pour retomber ensuite dans le babil de l'époque, voire sur ceux qui refusent l'écart, l'originalité, le progrès : tout près de nous.

Sans doute, la défense des petits-maîtres n'est pas à faire ; et faut-il aller jusqu'à l'éloge ? On sait que les histoires de la musique consacrées à un pays ont horreur du vide, du discontinu : une tradition nationale est toujours forgée — quitte à la réécrire un peu — par la distribution généreuse de tickets d'entrée (au dictionnaire) à des musiciens de second ordre, mais nécessaires. Le sentiment national tolère les demis-dieux au Panthéon, et même quelques idoles locales. Mais c'est qu'ils sont peut-être plus révélateurs que les génies universels du tempérament d'un pays. On le voit assez en France, où se pressent les « grands petits-maîtres », si l'on ose dire, les musiciens et les peintres formant « cet ordre mystérieux qui est le premier ordre et qui ne l'est pas », selon l'expression de Cocteau². Un peintre de second rang, s'il n'est français, retient rarement : mais dans l'œuvre de Bonnard par exemple, de Vuillard, on croit déceler une manière de louange du fugitif qui est intimement française ; une attention au moment, au charme de ce qui passe (et ne semble susceptible que d'une litote, d'un aparté rapide), lequel échappe aux grandes architectures. Attention au temps, qui est aussi le temps qu'il fait, le soleil qui irrise un jardin d'hiver, la pluie sur un bout de gazon. A ces tableaux répond une musique de l'instant, mordorée, un peu en-deçà : furtive, claire, contournant la métaphysique. Ainsi souvent de Ravel, ou de quelques épigones de Debussy, comme Delage. Nul art que le français ne s'entend mieux à ces esquisses tremblées³.

Les musiciens mineurs, les hommes à perroquet, sont des révélateurs ; leurs échecs éclairent de façon nouvelle les chefs d'œuvre, que l'on a coutume d'étudier en succession, en les enfilant comme les perles d'un collier ; mais il y aurait également, non moins fructueuse, une vision latérale, considérant le contexte, les oppositions. La gaucherie de l'épigone est alors une richesse pour l'interprète : elle nous restitue le bloc de marbre avant le chef d'œuvre, ou cette statue bancale qu'il menaçait de devenir ; elle nous présente l'œuvre d'art sans l'aura, sans la cohérence insaisissable qui signale les œuvres de génie. L'œuvre-réponse en même temps démonte et analyse l'œuvre-modèle, met à nu ces quelques enchaînements d'accords, ces quelques formules et tours que pour sa part elle ne dépasse jamais ; l'écart stimule et aiguille la lecture de l'original.

Le terme d'épigone nous vient des Grecs ; les épigones sont ceux « nés après », « nés postérieurement », puis, dans le

mythe, les fils des sept chefs tombés devant Thèbes, et qui firent serment de venger leurs pères. L'épigone repart donc en guerre, il refait les campagnes : avec, dans le domaine de l'art, cette différence que la guerre a toujours été gagnée par les pères, que la victoire est la condition même du nouveau départ. L'épigone va conquérir des trophées déjà enlevés, ramener des vierges déflorées, il part se battre contre des moulins à vent. A moins qu'en un endroit son itinéraire ne dévie légèrement ; là réside sa chance, dans cet écart souvent infime.

Toute production d'art circule en un triangle défini par le sujet créateur, le monde (le réel, la nature etc.) et le ou les textes modèles. Chez l'épigone, la première de ces instances est comme abolie par une soumission qui le rend aveugle à la seconde : le monde est vu à travers un *filtre* fourni par le modèle admiré. La première force mimétique — le rapport au réel — est écrasée par la seconde : par le rapport au texte tuteur. Le contexte historique peut quant à lui modifier le rapport entre ces deux forces, et la définition même des pointes du triangle : en musique, les « représentations » du monde sont de caractère tantôt pythagoricien (les nombres qui régissent les astres et les sons), tantôt psychologique (les « affects » de la musique baroque, la subjectivité voire le biographique dans la musique après Beethoven). Il faut par conséquent mettre au crédit de l'épigone ce qui en son époque encourage ou commande l'imitation des modèles, elle aussi sujette aux redéfinitions. Ainsi le Moyen Âge : époque par excellence de l'amplification, où chaque œuvre part d'un texte antérieur dont elle forme le commentaire plus ou moins respectueux. C'est à peine alors si l'on peut parler de « filtres » : en ce monde clos où tout se répond, dirigé vers un unique « auditeur » transcendant, tout artiste idéalement doit dire la même chose, réciter le même chant avec tout juste quelques gloses et quelques tropes où se glisse l'individuel. Guère d'artiste alors qui ne se définisse essentiellement comme épigone, nain juché sur les épaules d'un géant, selon l'expression souvent reprise de Bernard de Chartres. La pensée du Moyen Âge, traversée d'analogies, de symétries, d'ordres concentriques, représente un archétype qui, particulièrement dans le domaine musical, s'incarne tout au long de l'histoire : que l'on songe aux symétries factices des premières expériences de sérialisme intégral, qui assujettissait aux mêmes formalisations des paramètres perçus différemment par l'oreille, ou encore à toute tentative de déduire une forme globale d'un élément nodal ; on y retrouve la croyance animiste dans une homéomorphose entre microcosme et macrocosme.

Parallèlement, le type du scribe médiéval s'incarne en tout

2. « Ravel et nous », dans la *Revue musicale* N° 187, décembre 1938.

3. Fernyhough, dans un entretien avec P. Griffiths (*British composers of the 1980s*, Faber, 1985, p. 70) exprime la même idée : « Probably every country has its share of composers who, by being less innovative, display all the more clearly whatever the common denominators of a "national consciousness" might be. »

épigone. Il y a assurément un bonheur, une jubilation de la copie, de l'abri, de la claustrophilie. Nombre d'œuvres de Max Reger, reprises de partitions de Bach comme ses *Suites* pour alto de 1915 nous donnent à voir de ces trompe-l'œil oedipiens. Le compositeur se meut dans un univers de formes pré-établies, qu'il épelle respectueusement, et dans lesquelles il s'emmure ; il s'y protège contre la marée montante du progrès, refusant, à la lettre, toute liquidation du passé. Ces formes en revanche sont remplies d'une matière rapportée, où les fonctions harmoniques — les accords deviennent interchangeables — ne coïncident plus avec les articulations formelles, les piliers qui soutenaient l'édifice classique ; Reger écrit des formes-sonate mais avec une matière harmonique qui en défie le principe, tout comme certains compositeurs électro-acoustiques, au moyen de bruits raffinés, nous donnent des sonates voilées ou des rondos. Il y a chez tout épigone une manière de réciter une forme comme une litanie, et le refus de raccourcis, d'ouvertures, de trous, de pages vides. (L'épigone est du côté de l'ajout, de la surcharge, de la surenchère, des quintolets de sextuples croches...)

Cette récitation de la forme est l'expression de ce que j'appellerais l'impatience de l'épigone. L'approche de l'œuvre à écrire implique une épreuve du temps que l'épigone veut brûler. Il veut éviter (ne veut connaître) le risque de commencer trop tôt ou trop tard, l'attente aveugle du moment propice où la préparation suffira non à conjurer les écueils du parcours, mais cette opacité qui longtemps semble interdire l'accès au monde même de l'œuvre à faire. L'épigone se signale par une horreur fatale du vide et du provisoire, il contourne l'expérience (c'est-à-dire, selon l'étymologie, le danger) de l'œuvre, qui est celle de son absence possible : il préfère une plénitude fallacieuse, où l'échec est inscrit. La préparation — le stade de l'esquisse — comporte ainsi la construction, déceptive en somme, d'échaffaudages qui sont les départs de la forme définitive acquise bien plus tard et comme rétrospectivement, les rudiments, les annonces, parfois sa parodie. Or tout épigone confond ces deux structures, l'échaffaudage (qu'il assimile aux formes de la tradition) et la forme vivante qui naîtra : impatience qui suscitera l'ennui de la litanie et le clivage entre forme et matériau⁴.

Plus fondamentalement, la reprise d'un texte antérieur dispense de la question du sens : de l'origine et de la destination. L'épigone, à reprendre, à filer, à continuer, ne doit jamais *commencer* à parler : il y a toujours un seuil déjà franchi, un souffle pris, une lancée, et donc un sens à disposition, une direction et une utilité. L'épigone, en ré-citant, contourne l'épreuve de la prise de parole, exposée à l'arbitraire, à la vanité. La voix antérieure est une justification,

4. Blanchot parle admirablement de ce rapport de « négligence » avec l'œuvre à venir. Celle-ci, je crois, peut s'accompagner d'une grande frénésie ; elle n'est pas désœuvrement ; l'activité inlassable et comme intransitive de Picasso le montre assez.

un écran qui protège, une autorité sous l'égide de laquelle on se glisse, une caution et un gage⁵. Proust parlait de ces grands compositeurs qui, tout au long de leur œuvre, ne font que répéter un même air, un même « chant singulier » : chez l'épigone, cet air est une citation⁶. L'épreuve de la prise de parole, qui s'imprime dans l'œuvre vraie, dont le tremblement l'accompagne, est refoulée par l'épigone ; le doute est chez lui toujours trop vite colmaté : souvent par un idéalisme banal qui admire sans autre forme de procès tout exercice d'un métier artistique, et même sa parodie, ou bien par l'affirmation artisanale du métier (longtemps de la science du contrepoint, ou de la virtuosité orchestrale) ; tout cela est un empois qui doit faire tenir l'œuvre.

Si le trajet même de l'œuvre est l'apprentissage de la nécessité de parler, l'apprentissage d'un sens que l'impatience voudrait premier, il l'est aussi de son destinataire. Chez l'épigone la communication est toujours triangulaire, s'augmente d'un relais : il s'adresse à l'auditeur à travers le modèle, le langage de l'autorité, il s'appuie sur un code déjà connu et partagé ; les emprunts à Bach et Mahler dans l'opéra *Die Bassariden* de Hans-Werner Henze ont cette fonction, selon les dires mêmes du compositeur. Fondamentalement, le seul interlocuteur de l'épigone est le modèle lui-même : entretien infini auquel l'auditeur assiste du dehors. Cette éviction de l'autre a sa contrepartie symbolique dans le texte musical même : rien de plus caractéristique que ces refus de véritables antithèses, d'une dialectique grave, de tout élément qui, au sein de l'œuvre, pourrait faire chavirer la forme, lester le dialogue, énoncer un défi.

L'épigone oscille entre conscience et innocence ; la conscience du retard que certains styles intègrent dans le langage même (c'est le cas du Maniérisme) ; innocence profonde de qui « ne peut faire autrement ». Il n'y a jamais plus sincère que l'épigone, ni plus droit. La rencontre avec le modèle a quelque chose de tragique : ébranlement fondamental où je m'aperçois que depuis longtemps, on m'a ôté les mots de la bouche, que je ne saurais que répéter, ramasser les quelques miettes que l'on m'a laissées. L'épreuve de cette *usurpation* inaugure l'œuvre ; le partage se fait selon les différentes manières de la contrer ou de s'en accommoder.

La conscience troublée, inquiète de l'épigonisme traverse, après la jubilation de la Renaissance, le Maniérisme : si l'on reprend le triangle de l'imitation, on voit qu'aucune relation avec le réel n'est possible qui ne soit, en son principe, affectée et viciée par celle qui lie les peintres, les architectes et les poètes à l'illustre génération qui les précède. D'où la fuite vers l'anti-nature, vers la déformation, l'effet, le désir d'éton-

5. Sur ce « désir de n'avoir pas à commencer » voir Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. — Le film *Rumble fish* de F.F. Coppola est une variation de l'histoire des Epigones : un chef de bande revient de prison et veut reprendre ses petites guerres ; son frère tente de lui montrer que les temps ont changé. Le héros se tient à un moment du film sous une immense horloge : le chiffre 1 y manque, le chiffre du commencement.

6. *La Prisonnière*, édition de La Pléiade, III, p. 257.

ner, le *far stupar*. Chaque œuvre alors montre cette déchirure, cette convulsion muette ; elle n'est rien que la représentation de l'interdit des ancêtres, qui ont tout dit, qui commandent le silence⁷. L'architecture de Borromini naît de cette relecture étranglée du passé, volontairement gauchi, parfois caricaturé. Les fonctions structurales des architectures de la Renaissance reviennent comme fonctions ornementales : affaiblies mais non abandonnées. Le caprice se saisit même de motifs archaïques : retour au gothique, tout comme certains peintres reviennent à la perspective étagée d'avant les Renaissances⁸.

Le Maniérisme est l'un des purs styles épigonaux conscients, et la relation avec les modèles s'y présente, de manière non tout à fait affichée encore et comme sous le manteau, en tant que moteur du langage. Quand l'art, définitivement, sera « une chose du passé », selon la parole de Hegel qui fonde la Modernité, définitivement séparé du religieux, du mystère ontologique, de l'aura, alors l'épigonisme sera toujours double : à sa relation aux modèles s'ajoute que tout épigone, comme tout créateur, est épigone de l'Art même. Les motifs de la fuite, du retour, de l'ajout ont alors des fonctions variables : la fuite vers le mythe ou le mystère peut s'accompagner chez Wagner d'un progrès de l'art, mais servir aux épigones de faux-fuyants aussi bien pour éviter la question de l'art (que remplace, comme on l'a vu, un idéalisme avarié) que pour draper l'indigence du langage musical. Ambiguïté qui doit nous inviter également à dissocier aussi longtemps qu'il est possible l'analyse des mécanismes imitatifs et le jugement de valeur.

À la fin du XIX^e siècle, le mouvement décadent et le post-romantisme vont redéployer les attitudes régressives, doublées toujours, comme en contrepoint, par le refoulement de la question hegelienne. Ainsi de « l'art pour l'art », mené à son paroxysme par Wilde (« Nature imitates Art ») et Nietzsche : le monde ne se justifie plus que comme phénomène artistique. La dimension esthétique envahit et dissout la question morale ou politique ; celle de la fonction de l'art (la question de l'autre de l'œuvre) est étouffée par une prolifération du même. Le mysticisme et le retour à la nature signent une majeure partie de l'art de la fin du siècle : chez Gaudi, lointain héritier des architectes maniéristes, se répandent les métaphores végétales, les bossages à symbolisme chthonien, et l'importation des idées des Rose-Croix, réaffirmées encore (c'est dans ce redoublement que gît l'angoisse épigonale) par les mots (Sanctus, Maria...) qui ornent la façade de sa cathédrale inachevée.

Les fantasmes de pureté et de régénération (dont les arguments déguisent souvent le soulèvement impossible contre les

7. Les gestes qui cachent, qui dérobent sont fréquents dans les portraits de Bronzino. L'âge baroque au contraire est marqué par un grand élan vers le spectateur, une jubilation phatique qui couvre le rapport aux ancêtres.

8. Voir G.C. Argan, *Borromini*, Milan, Mondadori, 1978.

Anciens sous la polémique contre les Modernes) expliquent en musique bon nombre de retours aux sources : les recherches sur la modalité, le ressourcement exotique, la reprise d'airs du terroir (tout cela formant chez Debussy le fonds même du vocabulaire, et non les symptômes et les fanions de l'impuissance) prônent le retour vers une nature qui, par la redéfinition du triangle, doit libérer le compositeur des modèles.

Les mouvements esthétiques qui ont accompagné ou contesté en ce siècle le court règne de la musique sérielle sont traversés par ces retours vers le religieux ou la nature. La musique des années 1970, lesquelles ont vu surgir de nouvelles réponses face au délitement de la musique sérielle orthodoxe, sombrant dans les sortilèges de l'intertextualité ou de l'aléatoire, s'est laissé tenter souvent par l'importation d'une métaphysique pré-critique : quelque chose relie les *happenings* destinés à nous arracher le cri primal, la catholicité d'un Penderecki reconverti à la myrrhe tonale et les spéculations panthéistes de Stockhausen. Les philosophies orientales ont elles aussi bien souvent la fonction d'un liant pour un langage qui se défait puis s'invente un passé-antérieur, une origine mythique ; Cage fournit à beaucoup cette conjonction entre la philosophie Zen — le son, épuré, non contaminé par une volonté subjective dont l'affirmation exigerait le combat avec l'ancêtre — et la nature, dont les lois, interprétées comme pures, aléatoires, vierges d'histoire, commandent la distribution des sons. Il est significatif qu'un essai récent parle à propos de la musique des post-modernes d'un retour vers les conceptions de Ptolémée, d'une suspension locale, et en manière « d'exercice d'assouplissement », de la révolution copernicienne⁹.

Ces modèles, selon les génies particuliers, peuvent servir aussi bien de catalyseur que de cache-misère. Chez Walter Zimmermann, en une expérience originale, le retour vers la nature revêt la forme d'une révérence à un paysage particulier. Dans le cycle *Lokale Musik* (1977-81), Zimmermann part de collections de danses traditionnelles de Franconie, rassemblées dès le début du XIX^e siècle, par des instituteurs, des curés de village, des musiciens ambulants. À partir de l'analyse des formules mélodiques, harmoniques, métriques etc., le compositeur établit des séries (composées curieusement de douze éléments...), qui sont alors mises en rapport et combinées ; les danses sont ainsi à la fois recomposées et détruites, analysées et « ouvertes » comme un fruit. Dans *Topan*, le paysage lui-même est décomposé en douze types (morphologie, strates géologiques etc.) qui sont projetés sur le corpus musical. Zimmermann veut ainsi reverser ce matériau dans l'anonymat matériel d'où il proviendrait, le comprendre

9. Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 113.

comme ensemble de fragments d'une improvisation sans fin, afin de libérer ces forces qui agissent également dans la terre, l'air, les cours d'eau. L'anonymat « local » doit débarrasser ces musiques de leur connotation sentimentale, patriotique que le XIX^e siècle a fait peser sur elles. Il faut « transformer l'histoire en topographie. »¹⁰

Il convient de citer enfin le cas des musiques spectrales, déduites de l'analyse des harmoniques. Cette analyse fournit la base de l'œuvre qui, selon l'expression de Gérard Grisey, est souvent l'histoire d'un son. Assurément, cette recherche, quoique s'appuyant sur une technologie sophistiquée, recèle encore quelque élément mythique ; le déploiement plus ou moins dirigé d'un timbre puis leur mélange serait un garant suffisant pour l'œuvre parce que s'appuyant sur des archétypes acoustiques. Ces mêmes harmoniques fondent paradoxalement les arguments pour un retour vers la tonalité, laquelle en serait, selon certaines interprétations où se retrouvent les réactionnaires de jadis et les post-modernes récents, l'exploitation la plus adéquate¹¹. La nature doit donc cautionner aussi bien un nouveau départ de recherche que la reprise de combats d'arrière-garde ou les meurtres du grand-père ; la pureté et l'exactitude de la première mimésis justifie toujours quelque manière de conduire la seconde : le choix de telle stratégie contre les géants. Pour bien des compositeurs (victimes souvent des commentaires journalistiques dont le scoutisme latent ne peut concevoir le changement qu'en termes de lutte, où il s'agirait « d'enfoncer » ses aînés) est inconcevable une admiration tranquille des chefs d'œuvres récents : non pas un hédonisme nivellateur, mais une ataraxie heureuse et ironique qui compterait sur l'alternance régulière et immuable du bon et du mauvais ainsi que sur la métamorphose finale de toute théorie en mythe.

J'ai parlé plus haut de la droiture de l'épigone ; le regard oblique sur le texte-modèle lui est impossible ; il est réfractaire à l'analyse, à l'anamorphose, il ne sait se débarrasser de son filtre. L'épigone est comme tel général qui, avant la bataille, préférerait relire son Plutarque plutôt que d'étudier le terrain.

Les musiciens mineurs sont incapables d'établir un rapport dialectique avec le passé. Il gardent tout en bloc, sans trier, sans séparer l'essentiel et le contingent ; ils sont, aux deux sens du terme, incapables de faire le départ. L'œuvre ne peut naître sans influence, mais le refus radical aussi bien que la soumission aveugle signent son échec.

Entre ces deux pôles se loge le jeu dialectique de l'influence. Harold Bloom a analysé avec finesse les différentes stratégies d'écriture qui doivent conjurer la « peur de l'influence »¹² ;

10. Walter Zimmermann, *Nische oder das Lokale ist das Universale*, dans *Weltmusik*, Feedback Papers, Köln, 1981.

11. Voir par exemple *La Revue musicale* N° 316/317, une réflexion sur la « tonalité en 1979 », due à la plume aigrie de Jacques Chailley.

12. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973.

toutes s'appuient sur la fragmentation du modèle. Bien des partitions du XX^e siècle — depuis Stravinsky — sont devenues, par l'affrontement intertextuel, les théâtres de l'influence, où se joue le meurtre oedipien, le morcellement des corps antérieurs. Cette lutte, par un retournement qui liquide alors toute tentation épigonale, devient l'enjeu même de l'œuvre, et ce qui relie secrètement son apparence bariolée. Rien de plus étranger à l'épigone que le collage par exemple, qui s'interroge sur l'influence qui pour le suiveur ne fait jamais question : car la réponse le conduirait vers le silence.

Il ne faut donc guère agréger ce type d'œuvres à des partitions qui sont comme des collages involontaires, aux mélanges indécis, et reflètent d'avantage l'absence de goût, c'est-à-dire d'un choix¹³. Elles ne sont en rien les allégories polémiques de la lecture du passé, laquelle, comme le dit l'étymologie, est choix et fragmentation.

Mais l'épigone n'est-il pas le meilleur lecteur de ses prédécesseurs ? Une collusion intime ne lui ouvre-t-elle pas les détours cachés de l'œuvre modèle ? Cela est possible. La lecture de l'épigone est un embrassement précautionneux, elle est fidèle, maternelle, prête toujours à accueillir un sens supplémentaire ; c'est celle des philologues dont parle Nietzsche dans *Ecce Homo*. Fondamentalement, l'épigone est toujours côté salle, il est un auditeur qui écrit, et son œuvre un post-scriptum admiratif : alors que le musicien de génie détruit pour se frayer son chemin, sa lecture envahit, bouscule, couvre de désordre ; il refuse la fidélité.

En ce sens la figure de la citation (de la fragmentation) est celle de l'influence véritable, qui ne peut accueillir qu'en réduisant, gardant quelque quintessence. La fausse lecture même peut lui servir d'avantage : Stockhausen fit fructifier dans son œuvre ses erreurs d'analyse sur une partition de Nono...

Cette fragmentation radicale a sa contrepartie symbolique dans la conduite ou le style des œuvres. Il est significatif par exemple qu'à la musique fragmentaire du dernier Beethoven, véritable traumatisme pour la génération romantique, ait succédé une musique continue : Mendelssohn affronte tout d'abord la forme fragmentée, puis, comme pris de vertige, se tourne vers un style lisse, sans aspérités, un mouvement perpétuel inspiré souvent de la fluidité de Bach ; le même parcours s'observe chez Schumann ; Reger le confirme à la fin du siècle. On dirait que les musiques épigonales (il faut là aussi différer le jugement de valeur) sont acculées au continu, au non-dialectique ; la musique sérielle, paroxysme du fragmentaire, a suscité à son tour la réaction des musiciens répétitifs, les longues formes méditatives des compositeurs

13. « Bonnard (...) ne sait pas choisir. Quand il peint un ciel par exemple, il le peint d'abord bleu, plus ou moins comme il est. Puis il regarde d'un peu plus près et y voit un peu de mauve ; alors il ajoute une touche ou deux de mauve, sans se compromettre. Et puis il se dit qu'il y a aussi un peu de rose. Donc il n'y a pas de raison qu'il ne mette pas de rose. Le résultat est un pot-pourri d'indécision. » Picasso (cité dans *Vivre avec Picasso*, Paris Calmann-Lévy.

de l'Itinéraire, les cérémonies électro-acoustiques de Jean-Claude Eloy.

Le mouvement post-moderne, comme ses protagonistes eux-mêmes s'évertuent à le dire, comprend en vérité des attitudes fort diverses. J'en distinguerai trois, dont les deux premiers illustrent la polarité établie ici (la fragmentation ou la soumission épigonale), alors que la troisième la trouble. Certains compositeurs tout d'abord me semblent jouir de cette ataraxie lucide dont j'ai parlé : la capacité — rare de nos jours — de faire la distinction entre un langage que l'on abandonne (la musique sérielle) et l'exigence qui le portait, celle aussi, en ses plus parfaites incarnations (les grandes partitions de Boulez, Stockhausen, Berio et Nono) de s'affronter à la question de l'Art. On pourrait citer là, pour ce qui est de la recherche instrumentale, Helmut Lachenmann ou Aldo Brizzi, ce dernier revendiquant une certaine post-modernité¹⁴. Leurs musiques ne découlent jamais de cette « plénitude fallacieuse » dont il a été question ; les implications du matériau instrumental, idéologiques, historiques, en forment le substrat et l'achoppement. Quand Brizzi part de musiques antérieures, Mahler dans *Objet d'Art*, Ligeti dans *Kammerkonzert*, elles sont soumises à une lente interrogation, une excavation qui s'inscrit dans la lecture fragmentaire.

À l'opposé, le post-modernisme déclarément épigonal conjugue une pleine reprise de la tradition, qui souvent n'est qu'un lourd pastiche du post-romantisme, avec une polémique brutale contre les avantgardes d'hier. On y confond sans autre forme de procès les autoroutes et la peinture abstraite, la culture et la technologie, en un grand mélange d'épiphénomènes¹⁵. La grossièreté polémique des déclarations répond alors à celle des œuvres, manifestes voilés qui s'abandonnent aux grasses sonorités d'orchestre, à un bel canto épais : les opéras de Lorenzo Ferrero ou Daniel Del Tredici symbolisent cette tendance, ou les partitions orchestrales de Detlev Müller-Siemens, Hans-Jürgen von Bose, du dernier Isang Yun...

Enfin, un post-modernisme plus troublant, plus subtil se lit dans certaines œuvres de Wolfgang Rihm. Le geste de chercher, la figure du chiffré, de la trace sont fondamentaux dans cette musique qui, même quand elle semble trouver trop tôt (le langage symphonique de Bruckner, Mahler ou Ives par exemple, comme dans *Dis-Kontur* et *Sub-Kontur*), vit de la conscience du problème de l'histoire ; et Rihm, énergiquement, refuse toute régression simpliste. Le compositeur voudrait atteindre de nouveau les instincts profonds, les atavismes qui sous-tendent le fait musical ; il ne s'agit jamais de séduire ; ainsi les scories, la « boue » composée dans

Sub-Kontur est destinée à cet « auditeur problématique qui sent que les applaudissements viennent du mauvais côté »¹⁶.

Certaines partitions de Rihm — je pense aussi à *Spur* — font songer à la distinction platonicienne entre les bonnes et les mauvaises copies des Idées, entre les idoles et les simulacres¹⁷. Le simulacre brouille les catégories du vrai et du faux, miroir déceptif qui nous renvoie le problème même, copie à la fois fausse et plus riche. Le simulacre — en une temporalité utopique qui s'ajuste assez au rêve d'intemporalité de l'épigone — suspend les catégories de la fidélité et de la polémique ; il ne se nourrit ni d'une déformation ostentatoire, ni du refoulement du progrès. Bien des compositeurs sont animés par la conviction qu'il y aurait des sortes de « plis du temps », des moments où l'histoire se serait emballée, serait passée trop vite, en qu'il resterait à en emprunter quelques sentiers négligés ; c'est le cas de Schubert, qui rêve encore selon Mozart, et sur le temps ; c'est aussi celui, au génie près, du dernier Strauss, peut-être de Poulenc.

Rihm, ainsi, apparaît parfois comme ce héros de Larbaud qui modifie la ponctuation des chefs d'œuvre. Mais cette dernière représentation de l'épigonisme, qui en annule presque la description classique, nous oppose les richesses d'une déviation infime, d'un doux clinamen, qu'elle choisit au détriment de la lutte en fanfares — et peut-être du sien. Elle incline une dernière fois la défense de l'épigone, ou son accusation, vers la suspension des catégories, vers l'ajournement.

16. Texte à propos de *Sub-Kontur*, dans *Donauerschinger Musiktage*, 1976, p. 20.

17. Voir Gilles Deleuze, appendice I à *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969.

14. Voir ici-même l'article *Le laboratoire du vide*.

15. Félix Torres, *Déjà-vu*, Paris, Ramsay, 1986, p. 96. Cet amalgame a été commenté par Jürgen Habermas dans son allocution lors de la remise du Prix Adorno, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*.