



HAL
open science

Etudier le modernisme ?

Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Antoine Hennion. Etudier le modernisme ?. COLAS D., GÉTREAU F., HAINE M. Musique, esthétique et société au XIXe siècle. Mélanges en l'honneur de Joël-Marie Fauquet, Liège, Mardaga, pp.19-31, 2007. halshs-00193349v1

HAL Id: halshs-00193349

<https://shs.hal.science/halshs-00193349v1>

Submitted on 3 Dec 2007 (v1), last revised 20 Dec 2007 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Étudier le modernisme ?

Antoine Hennion

(Professeur, École des Mines, Paris)

Sois toi-même !

Fais du neuf ! Sois original ! Et surtout, sois toi-même ! Mais dès que tu écris trois notes, sache que tous les « ismes » et les « néo » de la terre te tomberont dessus : tu fais du minimalisme concret ! mais c'est du néo-classicisme ! tu répètes un schéma sériel éculé... tu tombes dans un syncrétisme post-tonal sans principes... Et toi, toi qui veux n'être que toi, tu te cloueras toi-même au pilori avec mille flèches acérées — celles que sont devenus les noms terrifiants de tous les maîtres dont tu croyais t'affranchir : c'est du néo-Messiaen électronique ! ah oui je vois, un coup de Ligeti, une touche de Pierre Henry... tiens, du Steve Reich mis à la sauce techno...

Réveille-toi, Wolfgang, ils sont devenus fous !... Peut-on imaginer dépendance plus féroce qu'une telle anticipation terrorisée du jugement supposé des autres ? Que s'est-il passé ? Y aurait-il une propension paradoxale du modernisme à devenir le plus intransigeant des conformismes ? Pourtant, que reprocher aux ingrédients de base sur lesquels, de Beethoven à Debussy, de Wagner à Schoenberg, il est né et s'est développé : la quête du sublime, la conception esthétique la plus rigoureuse, le sacrifice d'une vie aux aléas de la création artistique, le refus des compromis¹.

¹ La question n'est pas de croire à ces idéaux ou de les dénoncer comme idéologies, mais de montrer leur caractère performatif, la façon dont ils ont modifié la relation des élites, puis des masses, à l'art. Voir en particulier Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991 ; Tia De Nora, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*, Paris, Fayard, 1998.

À quel moment et par quel sortilège l'affirmation fière et courageuse de n'obéir, quoi qu'il en coûte, qu'aux exigences supérieures de l'art peut-elle s'être transformée en son exact inverse — une peur panique de ne pas être assez *radical* ?

« Sois toi-même ! »... Qui, plus fortement que le jeune compositeur contemporain, peut ressentir en lui le pouvoir destructeur de ce *double bind* caractérisé, de cette injonction contradictoire ? Elle porte à l'incandescence l'idéal d'autonomie, de nouveauté, d'originalité, que la fuite en avant du modernisme n'a cessé de rendre plus impérieux au fur et à mesure qu'il en accomplissait le programme tout en en mesurant l'impossibilité : être soi-même, c'est-à-dire rompre avec tout ce qui existe... Avec son mélange tout personnel de vigueur iconoclaste et d'inconscience provocatrice, c'est bien ce que réclamait Boulez : *tabula rasa* !

Mais après tout, pourquoi s'étonner ? Peut-être n'y a-t-il là que la répétition dans le domaine artistique de la malédiction qui guette toutes les avant-gardes et toutes les révolutions dans le domaine politique. On sait maintenant que Lénine était gros de Staline. La métaphore révolutionnaire, d'abord glorieuse, n'aurait fait que poursuivre son chemin jusqu'aux lendemains qui déchantent. Devenue la norme instituée, et non plus l'idéal intensément désiré d'une minorité, l'obligation d'être moderne a changé de nature : d'exigence interne, brûlant le cœur de quelques artistes portant au plus haut le projet esthétique, elle s'est faite injonction externe, norme collective, pesant sur tout créateur sans même avoir besoin d'être formulée par aucun locuteur explicite. Par un effet de mimétisme très girardien², la quête d'une autonomie absolue s'est muée en la plus impitoyable des dépendances.

Dépêchons-nous de mettre entre guillemets toute cette introduction. Rassurez-vous, l'envolée était ironique. Elle ne cherchait qu'à prendre le contre-pied d'un conformisme qui, sur ces sujets, atteint aussi les commentateurs, en les forçant à choisir leur camp : soit la défense et illustration du modernisme, soit l'acceptation faussement désinvolte de porter le stigmate infâmant — « et alors, pourquoi n'aurais-je pas le droit d'être *réac* ? » Mais être anti-moderniste, ce ne serait qu'une autre façon d'obéir à l'impératif moderniste, en venant docilement occuper les places négatives qu'il attribue à ceux qui ne se plient pas à sa loi. Querelle de doubles : ces balancements entre deux postures inverses font eux-mêmes partie intégrante du problème — les révolutionnaires obligent toujours les modérés à prendre parti —, ils sont tout à fait révélateurs de la difficulté que pose l'analyse du phénomène et il est exclu de les reprendre à mon compte.

² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Le grand écart

Pourquoi donc, alors, commencer ce texte par une telle mise en scène, un rien grandiloquente ? C'est que, à propos du modernisme, il n'est pas sûr qu'il soit possible d'en rendre compte sans tomber dans l'un ou l'autre des pièges qu'il nous tend, à tous les détours du chemin, à cause de son caractère double : il est à la fois objet sur lequel nous pouvons nous pencher, et espace dans lequel nous avons tous été formés. L'idée était de mettre en avant ces difficultés, les chausse-trappes qui semblent joncher ce terrain miné, en les exagérant, afin de mieux voir, peut-être, l'un des aspects du problème : le grand écart qu'il oblige le chercheur à faire.

D'un côté, en effet, dans ce que le modernisme a à voir avec la prétention de l'homme à l'autonomie, il renvoie à une interrogation la plus générale qui soit. Qu'on voie dans cet effort beauté tragique ou folie dérisoire, qu'on l'interprète comme nécessité du destin ou comme chimère philosophique, qu'on déchiffre en lui la fin de l'histoire ou qu'on n'y trouve qu'un idéal sans cesse démenti par les pratiques et les intérêts de toutes sortes qui guident les humains dans la réalité — il n'empêche ! Dans tous les cas, ce défi lancé par l'homme aux dieux, à l'histoire et à la société d'édicter lui-même les lois auxquelles il veut bien se soumettre³ dépasse largement le cadre de la création musicale, voire de l'art, pour se poser d'abord au niveau politique et moral. Mais, pour autant, il n'est pas possible au musicologue de s'abriter derrière la taille même du problème pour le laisser à quelque philosophe plus compétent que lui : l'art et la création figurent parmi les domaines cruciaux où la question s'est posée en ces termes, à la fois comme lieu où le combat des modernes a trouvé une arène, et inversement, comme laboratoire où il a pu forger ses armes, trouver ses arguments, montrer ses œuvres.

De l'autre côté, dans la mesure même où, d'une façon ou d'une autre, le modernisme irrigue la plupart des courants esthétiques depuis deux siècles, positivement, mais aussi négativement à travers les réactions qu'il a entraînées, il appelle à une tâche méticuleuse, peu compatible dans la pratique quotidienne de la recherche avec les inquiétudes métaphysiques précédentes : celle de recenser, d'analyser, de diviser, de repérer les différences, de montrer dans les cas précis de tel ou tel courant ou auteur ce qu'a pu signifier le projet moderne. Tâche aussi indispensable, si elle est plus familière au musicologue et à l'historien. Mais tâche qui comporte un danger symétrique : non plus celui d'être paralysé par le caractère trop général et abyssal d'un mouvement d'ensemble de la conscience moderne, mais celui d'être aveuglé par la série infinie des variantes et des oppositions locales, et de ne plus voir les traits communs qui, comme si souvent,

³ Ou, plus exactement, de creuser toujours plus le fossé cartésien entre la conscience souveraine d'un sujet connaissant qui se détermine lui-même, et le monde connu déterminé, lui, par des lois naturelles et objectives.

rassemblent en sous-main les tenants de camps opposés. De ne plus relever, aussi, que les propos et intentions explicites des protagonistes, quand ce qui est le plus important peut être ce qu'ils taisent, ce à quoi ils participent ensemble, dans leurs oppositions mêmes : l'installation progressive d'une nouvelle conception de la création artistique, dont ils soient à la fois les acteurs et les produits.

La question change d'objet. De quoi s'agit-il ? Y a-t-il un lieu d'où pourrait s'écrire une histoire du modernisme qui ne soit pas en même temps partie prenante du combat qu'il impose à tous ? Et d'abord, est-il seulement possible de poser un diagnostic comme celui que, par provocation, j'ai donné comme allant de soi, en introduction ? Comment, techniquement, et au nom de quoi, esthétiquement, décider comme je l'ai fait sans vergogne, qu'une exigence est intérieure, « sincère », authentique, ou qu'elle n'est qu'obéissance inconsciente à une norme extérieure, d'autant plus implacable qu'elle se présente comme une exigence interne ?... Le problème est ardu, mais central, c'est celui de la valeur, et du droit différentiel que les disciplines s'accordent de se prononcer sur cette question. Sur ce terrain, c'est plutôt la sociologie qui se trouve mise sur la sellette : elle s'en sort un peu vite, en s'appuyant sur la fameuse neutralité axiologique du sociologue par rapport aux valeurs des acteurs⁴, qu'il peut et doit seulement enregistrer, en montrant comment elles se forment. Mais quand ces valeurs sont elles-mêmes des catégories aussi actives, qui forment les jugements et forcent les prises de position, elles parviennent très bien à leur but, empêcher toute neutralité vis-à-vis d'elles. Peut-on vraiment, par exemple, montrer le fonctionnement du modernisme, cette façon qu'il a de fournir à toutes les catégories de leur jugement esthétique, y compris celles avec lesquelles il peut être lui-même jugé négativement, sans le décrire comme une machine de pouvoir, sans dénoncer de fait son empire, sans nier sa prétention à l'autonomie esthétique — et donc sans se placer déjà dans une posture fortement critique vis-à-vis de lui ?

Dans le passé, ensuite, si l'on s'interroge plutôt cette fois sur les présupposés de l'histoire et de la musicologie, comment serait-il acceptable de faire rentrer dans un long mouvement continu la succession et l'enchevêtrement de styles et de mouvements aussi variés ? Ne voilà-t-il pas typiquement l'effet de l'un de ces « ismes » que je dénonçais, auquel je dois néanmoins avoir recours pour parler du modernisme ? Est-il si uni ? Si l'histoire n'avait fait que révéler la progression ravageuse de sa mécanique, elle aurait donc bien un sens, comme le modernisme l'affirmait — même si ce sens unique pointe maintenant vers lui un doigt accusateur. Il faut se méfier de ces mouvements bien dessinés, ils ne prennent ainsi l'apparence d'une tendance de fond qu'*a posteriori*. Sur un plan analytique, ne pas trop vite faire l'amalgame entre des composants divergents, respecter les définitions précises et contrastées de leur projet que les acteurs réels de ces

⁴ Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965.

courants esthétiques ont défendues, ce n'est pas s'attacher de façon fétichiste à un passé figé, c'est se donner les moyens de redonner son épaisseur et son opacité à l'histoire : il est primordial de pouvoir ainsi reconstituer son indécision, de ne surtout pas gommer ces nuances et ces ombres à la lumière d'un mouvement d'ensemble qui doterait tous les détails de leur signification profonde. Dans ces affaires, ce sont au contraire les détails qui portent la vérité, et les généralités qui font effet de masque, obligeant les faits contradictoires à se tasser pour entrer dans une interprétation cohérente. Grand généralisateur en chef, le modernisme tend à faire adopter ses penchants à ses propres critiques.

Le problème du modernisme : courants réels ou tendance générale ?

Mais il n'est pas question ici d'opposer l'interprétation généralisante et la description historique. Ce sur quoi je voulais mettre l'accent, bien sûr, c'est au contraire la nécessité de les associer, de les renforcer l'une par l'autre. Mais cela, en refusant d'en rester à une pétition de principe, qui se contente de recommander un juste dosage : c'est que ce n'est pas si simple, de faire l'analyse précise des formes qu'a prises le modernisme sans mettre pour autant en suspens la question de son sens — et d'abord, sans perdre de vue l'interrogation sur la généralisation paradoxale d'un modèle aussi extrême de la création, vue comme nécessité d'une rupture toujours plus radicale.

L'intention de mon introduction était précisément de mieux mettre en évidence la difficulté de l'entreprise, les problèmes de fond qu'elle pose, tant théoriques que méthodologiques, en faisant le pari que cette difficulté pourra d'autant mieux être surmontée qu'elle sera non pas atténuée mais accentuée, et donc plus clairement distinguée. Bref, l'objectif est d'éviter deux écueils symétriques : réduire le modernisme à une (ou plusieurs) esthétique(s) parmi d'autres, qu'il n'y ait qu'à repérer et à décrire, le chercheur ne faisant en quelque sorte qu'en établir le programme, à partir des positions historiques défendues par les tenants et lieutenants de courants qu'il estimerait rentrer dans l'une des formes du mouvement ; ou inversement, faire du modernisme un principe souterrain, conduisant inexorablement l'enchaînement aveugle des courants et des œuvres selon la logique inexorable de son déploiement progressif, analogue au fameux sens de l'histoire des hégéliens et des marxistes.

Bien. Mais alors, que faire ?...

C'est là que je voulais en venir : expliciter des postures de recherche dont la validité est sans doute très générale, mais que, sous peine d'embourbement immédiat, ce sujet oblige à respecter à la lettre, et donc d'abord à expliciter. Que faire de ces questions générales — comme ici l'interrogation sur la valeur humaine, esthétique et sociale du modernisme ? Ce sont bien elles qui, souvent, motivent le choix d'un sujet, mais leur statut scientifique ne s'en trouve pas

clarifié pour autant, bien au contraire. Concevoir toute la recherche comme une longue vérification de leur justesse ? le risque d'un biais systématique, de ne voir que ce que l'on veut bien voir, est alors maximal — sans compter que la capacité de conviction d'un auteur qui, à la lecture, donne le sentiment que tout ce qu'il dit était déjà contenu dans ses hypothèses de départ n'est pas bien grande. Alors, les dissimuler, faire comme si l'on partait sur un terrain vierge, sans idées préconçues, ou mieux, faire un effort ascétique pour se débarrasser d'elles ? c'est la solution préconisée par les manuels classiques, en sociologie, mais est-elle si réaliste, voire même souhaitable ? a-t-elle un autre effet réel, que celui de créer la fiction d'un savant objectif qui, au dessus de la mêlée, délivrerait ses analyses définitives du haut de son autorité disciplinaire ?

Comme je le suggérais, sur un sujet tel que le modernisme, l'abus de pouvoir dissimulé sous cette fausse conception de l'objectivité saute aux yeux. L'exigence scientifique tient au fait d'afficher ses critères, d'explicitier les tenants et aboutissants de ses positions, de s'interroger réflexivement sur leur origine et sur ce qui peut les déterminer, ainsi que sur leur part dans les conclusions auxquelles aboutit la recherche, non dans une trompeuse prétention à s'en affranchir, pour présenter comme étant indépendantes des valeurs du chercheur les analyses qu'il propose.

Il faut aller plus loin. Les présupposés du chercheur ne doivent être ni vérifiés, ni mis de côté (ou, de façon plus sophistiquée, réflexivement maîtrisés...) : ils doivent être directement combattus, par lui-même ! Ce n'est pas pour les conforter, ni pour les contrôler, qu'il faut les afficher. C'est explicitement pour les contredire : penser, c'est toujours penser contre soi-même. Chercher systématiquement ce qui infirme nos opinions, non ce qui les confirme. C'est la leçon essentielle des historiens, qui ont fait de ce combat leur hygiène quotidienne, contre les idées toutes faites dont l'histoire est toujours déjà faite, et dont ils sont eux-mêmes tout imprégnés⁵. Combien les travaux sur la musique gagneraient à ce que cette règle de base leur soit strictement appliquée — comme c'est le cas, avec une rigueur extrême, dans les travaux de Joël-Marie Fauquet, peut-être à cause de sa formation initiale en histoire de l'art, méfiant plus que tout autre vis-à-vis du jugement anachronique, allergique à la projection incontrôlée de significations appliquées hors de leur contexte — et du coup, par là-même, doté d'un solide anti-conformisme par rapport aux nombreuses opinions toutes faites qui circulent, même chez les meilleurs musicologues, sur les compositeurs et, peut-être plus encore, sur les genres.

⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Penser contre soi-même

Dans le cas qui nous occupe, cela fournit la seule règle de conduite qui permette de traiter sans l'éluder de la question posée par le modernisme (reformulons-la encore : où conduit l'idée d'une rupture continue ? que signifie la radicalité lorsqu'elle est la norme commune ?...), et c'est pour cela que je l'ai théâtralisée de façon outrancière. Le programme de recherche à mettre en œuvre peut se résumer à cela : essayer d'infirmer systématiquement les deux versions symétriques que nous pouvions en formuler d'entrée (mais c'est aussi pour cela qu'il était nécessaire de les expliciter, de les rendre le plus claires possible) : aussi bien l'idée « compréhensive » d'un modernisme général, que l'idée « historiciste » d'une série de modernismes particuliers.

Contre la première, il faut historiciser la notion : qui l'emploie, pour faire quoi, avec quels effets ? comment elle se transforme, justement en partie à cause de ses propres effets ? Le danger numéro 1 de l'interprétation générale, c'est donc l'anachronisme, le jugement du passé avec les mots et depuis les situations qu'il a lui-même engendrés. Danger particulièrement grand dans des domaines comme celui du goût et des valeurs esthétiques : combien d'auteurs se complaisent ainsi de leur illusoire et facile supériorité rétrospective — rien qu'en les lisant, on les devine sourire d'un air condescendant devant les jugements des contemporains des périodes qu'ils étudient, lorsque la postérité les a désavoués...

Contre la seconde, il faut maintenir la tension problématique de la posture moderniste. On peut suggérer là aussi une méthode venue de l'histoire : la production de notions provisoires, intermédiaires, dont le statut soit un peu flottant, entre les catégories des acteurs et celles de l'analyste, mais qui permettent justement à la fois de garder un lien au terrain, à la façon dont les acteurs concernés formulaient les choses, aux mots mêmes qu'ils utilisaient (c'est une autre des leçons essentielles dont les travaux de Joël-Marie Fauquet ont toujours montré l'importance, que cet attachement scrupuleux au vocabulaire effectivement employé et à la datation précise de cet usage et de son évolution), tout en pointant vers leur aspect controversé, dynamique, et donc porteur des questions problématiques qui les relie à nos propres débats : on peut en effet poser des questions modernes à des thèmes historiques, mais ce ne doit pas être par un fait du prince, un droit exorbitant que s'accorderait le chercheur d'aujourd'hui à évaluer le passé à l'aune des critères contemporains ; au contraire, c'est parce qu'on aura pu suivre dans le détail de l'histoire elle-même la gestation passée de nos interrogations actuelles⁶.

⁶ Comme Louis Marin, lorsqu'il relie la rhétorique des tableaux de la Renaissance et la sémiologie moderne à travers la logique de Port-Royal (Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989).

Autrement dit encore, le droit et le devoir de poser *aussi* des questions très générales à un terrain historique circonscrit n'éloignent pas de lui, ils ne sont pas l'effet d'une prise de distance surplombante par rapport à une collection de faits établis mais muets : ce droit et ce devoir demandent au contraire une proximité accrue, qui fasse entendre ces questions dans les propos mêmes du temps étudié, remis en situation, c'est-à-dire pris dans leur dynamique, dotés de leur capacité performative, et non seulement descriptive⁷ : il faut les lire, même en prenant plus de risques, en tant que, dans les débats, ils ont forgé les termes d'un monde nouveau, entre-temps devenu le nôtre — et non seulement les interpréter comme les marqueurs figés de conceptions passées, les simples supports passifs d'interprétations que nous leur insufflerions de l'extérieur, avec le recul du temps.

Sans anticiper sur un travail qui n'est pas fait, mais pour donner une idée de ce que pourraient être ces concepts intermédiaires, je peux par exemple, à titre indicatif, risquer une décomposition hypothétique des éléments dont l'évolution et le dosage variable transforment peu à peu le caractère général du modernisme — en précisant que celui-ci est vu, de façon là aussi orientée mais explicite, comme l'injonction nouvelle de faire toujours plus nouveau, l'obligation de plus en plus intégrée à tout projet créateur de s'inscrire lui-même, toujours plus radicalement, comme étant en rupture avec ce qui l'a précédé.

Du classicisme au modernisme

Une première série thématique tourne autour de la grandeur de l'art, du *sublime*, de la notion d'esthétique, comprise comme compétence à apprécier la beauté absolue, et donc d'un effort pour arracher l'art à ses fonctions rituelles, sociales, politiques ou mondaines, et pour définir les lois auxquelles il doit obéir — mais en cherchant plutôt celles-ci, selon le modèle même du classicisme, dans le respect de la nature et la leçon des anciens⁸ ; une seconde série reprend en partie ces thèmes, mais en les centrant sur la figure de l'artiste lui-même, qui doit s'affranchir des dépendances serviles aux princes, aux bourgeois ou à l'église, et retrouver les dures splendeurs de son état de *génie* — là aussi au sens ancien, de médium, d'inspiré des dieux⁹ : si la figure comprend déjà l'idée de la misère matérielle et des aléas mondains d'une vie ballottée au gré du sacerdoce de l'art¹⁰, elle ne fait encore nullement de l'artiste la source première de la création. Mais,

⁷ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970.

⁸ Marc Fumaroli, « Essai introductif », in *La Querelle des anciens et des modernes*, Paris, Gallimard, 2001 ; Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983.

⁹ Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 [1926].

¹⁰ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987 [1934].

dans les deux cas, il y a bien désormais l'affirmation et la recherche d'une nouvelle *autonomie* de l'art.

Une troisième série thématique porte sur le statut de l'œuvre d'art. Il s'agit désormais moins de l'affranchir de servitudes réelles, humaines et matérielles (celles des commanditaires, celles d'un public noble ou bourgeois, celles d'un office ou d'un poste), que d'en définir positivement une fonction propre, purement esthétique, au sens nouveau que prend le mot, de théorie de l'art¹¹. L'art n'est plus seulement grand et beau, il devient *sérieux*. La cible principale devient l'air du temps, la superficialité des plaisirs décoratifs et mondains, la lutte contre le goût facile et immédiat. L'art est idée, et non objet de jouissance. Si tous les ingrédients d'une redéfinition radicale de la place de l'art dans la société sont présents, si même les querelles entre anciens et modernes se succèdent à un rythme accéléré, en revanche il n'y a pas lieu de parler de modernisme, car il n'y a encore dans tout cela aucune cassure nette entre ces exigences et celles d'un retour au classicisme le plus traditionnel¹².

Avec le romantisme, les mots passés vont changer de sens, réorientés par la centralité nouvelle du créateur (c'est elle qui, trop vite projetée sur les périodes antérieures, conduit aux plus violents anachronismes, comme le portrait paradoxal fait par Elias¹³ de Mozart en génie non reconnu par un temps qui ne disposait pas de cette notion !), et avec elle, de nouvelles thématiques vont entrer dans la danse, avec les idées de nouveauté, d'originalité, de génie au sens actuel du terme, d'abord, puis avec la théâtralisation de l'opposition radicale de l'artiste à la société dans laquelle il vit, incapable de le comprendre, et enfin avec les premières formulations explicites du refus de se soumettre aux instances traditionnelles du jugement, académiques et marchandes. Mais de façon dominante, ces figures très littéraires restent centrées sur l'individu, possédé par son art et jouet consentant de son propre destin d'artiste, solitaire, maudit, incompris... L'*Albatros* de Baudelaire est un oiseau encore très romantique.

Je ferais volontiers l'hypothèse qu'il n'est légitime de parler de modernisme qu'à partir du moment où il y a *basculement réflexif* de ces thèmes, où il y a reprise explicite sous la forme d'un projet délibéré de ce qui était un destin vécu. Le sort grandiose et malheureux imposé par l'accomplissement d'une vocation d'artiste, si complaisamment magnifié par le romantisme, devient modernisme lorsqu'il est visé et non plus subi — et que, par là même, il peut être volonté, stratégie, donner matière à des manifestes, fédérer des collectifs, et non seulement renvoyer aux souffrances de l'artiste maudit. Jusqu'au romantisme, les

¹¹ Et non plus des sensations, ou de la beauté comme chez A.G. Baumgartner (*Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988 [1750]).

¹² Voir Fumaroli (« Essai »), si décisif sur ces questions.

¹³ Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*. Éditions établie par Michael Schöter. Traduit de l'allemand par Jeanne Etoré et Bernard Lortholary, Paris, Edition du Seuil, 1991.

courants sont baptisés *ex post*, par leurs historiens. Avec le modernisme, de façon symptomatique, ce sont les artistes qui nomment leurs propres mouvements, à l'image de Victor Hugo pour le romantisme.

Une fois opéré, le basculement entraîne tout le monde dans la ronde, et on débouche vite sur des aspects nouveaux, ceux qui sont communément associés avec le modernisme, comme la volonté délibérée de faire scandale, de se couper du public, de monter ses propres instances d'évaluation, ou encore le recours systématique à la dérision et à la provocation, ou au contraire la revendication inversée de faire un art politique ou social, « engagé » et non plus autonome. Le passage dans un monde dominé par le modernisme est alors consommé. Mais c'est juste auparavant, au moment où il se produit, qu'il est passionnant à détecter, si la tâche est beaucoup plus délicate : quand la rupture, par exemple, devient-elle un objectif en soi, et non plus un résultat nécessaire ? Comment l'impératif classique — actualiser dans une œuvre singulière les lois générales de la beauté — s'inverse-t-il ainsi, chaque œuvre devant remettre en cause de façon radicale toutes celles qui l'ont précédée ? Où et comment trouver les traces probantes, non pas d'un basculement d'ensemble, soudain, mais des mille petits décalages qui, *a posteriori*, ont rendu possible de considérer qu'un tel mouvement a bien eu lieu ? C'est ici qu'il faut exercer la vigilance la plus grande, sur les mots et les nuances de sens que les acteurs de l'époque faisaient en abordant eux-mêmes tous ces thèmes, avant qu'ils ne fassent partie de l'ordinaire.

Mais j'arrête là, au seuil d'une recherche imaginaire, qui n'a pas eu lieu. Je n'assume nullement les caractérisations globales et les périodisations hâtives que je viens d'énumérer : comme je l'ai dit, c'est non pas à partir d'elles, mais *contre* elles, que le travail sérieux pourrait commencer. Les pages précédentes relèvent du roman, non de la science. Je n'ai fait que continuer la mise en scène d'une fiction, en faisant semblant de présenter un programme de recherche réel, avec sa problématique, ses hypothèses et sa méthodologie. Leur véritable objectif est tout autre : faire l'archéologie impossible de ce qui pousse et retient en même temps un chercheur prêt à s'engager sur tel ou tel sujet. Et surtout, rendre par ce biais un hommage chaleureux à un homme et à un ami d'exception, à la rigueur et à l'exigence inflexibles, dont j'ai tant reçu.

Le véritable objet de mon texte prendra donc peu de pages, en regard de l'artifice derrière lequel il s'est caché pour avancer. Est-il besoin de dire que, aussi bien intellectuellement que, surtout, personnellement, le nombre de pages ne mesure pas l'importance relative que je donne à ces deux parties de mon texte ?...

Le chercheur et ses attachements...

Dans le prolongement direct de notre travail commun sur l'usage de Bach en France au XIX^e siècle¹⁴, nous nous sommes en effet un moment intéressés ensemble à ce problème délicat, Joël-Marie Fauquet et moi : comment analyser historiquement, socialement et esthétiquement les paradoxes du modernisme, vu comme injonction à être radical ? Les choses ne se sont pas faites, le temps en viendra peut-être, qui sait ? D'où l'idée que j'ai eue, pour apporter ma contribution à ces mélanges écrits en son honneur : non pas de livrer les premiers résultats d'un travail encore dans les limbes, mais, au risque d'être un peu impudique, de montrer les coulisses d'une recherche en gestation, les préalables inavoués sur lesquels elle peut naître, avant de les périmer et de s'en détacher. Si justement, il s'agissait aussi d'apporter un témoignage sur ce qui fait la recherche, sur les déterminations et les hésitations du chercheur devant un sujet, sur les qualités qu'il sait devoir posséder pour l'aborder et celles qu'il faut raffermir, sur l'entrelacs de raisons qui font son intérêt, le cas était tout indiqué : un problème difficile, brûlant, qui attire et fait peur à la fois, peut-être justement parce qu'il réunit des thématiques obsessionnelles, jusque-là seulement abordées de façon oblique.

En ce qui concerne l'intérêt de Joël-Marie Fauquet pour un tel sujet, je n'ai pas besoin de reprendre point à point ces motifs. Je les ai délibérément réécrits ci-dessus avec un style aux antipodes du sien, mais ils irriguent la moindre des interrogations que j'ai exprimées : la remise en question du conformisme des goûts et la critique de l'histoire officielle, qui a déjà mis tout le monde dans les bonnes cases, sont un des combats les plus constants qu'il a mené, avec vigueur et pertinence, sur les répertoires les plus variés. Plus précisément, la disqualification bien pensante d'un certain nombre d'auteurs ou de genres « mineurs » a toujours provoqué sa sainte colère. Or, si la recherche consiste souvent à remonter toujours plus haut dans la série des déterminations qui aboutissent aux cas et aux configurations qu'on a déjà étudiés, il est clair que le modernisme a été un opérateur décisif de ces disqualifications (mais comme format général, justement, et non comme un courant parmi d'autres). Avant de pouvoir imposer positivement des goûts — ce que le modernisme n'a peut-être toujours pas véritablement réussi à produire — il a été une machine à faire regarder de haut de nombreux répertoires, qu'ils soient légers ou bourgeois, expressifs ou populaires, trop sensuels ou trop prisés — bref, tous ceux sur lesquels il a pu s'appuyer pour leur opposer une nouvelle définition de l'art.

Autre élément sur lequel je voudrais revenir, dans cette liste des conditions et motivations hétérogènes d'une recherche, que je laisserai exprès partielle et

¹⁴ Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000.

ouverte : la nécessité de combiner les disciplines. Comment aborder la question moderne sans marier des problématiques sociologiques et une érudition sans faille en histoire de la musique ? Mais, comme dans le cas de Bach en France, le mariage ne signifiait nullement union paisible. Il ressemblait plus à une aventure de tous les instants. La méthode consistait moins en une addition pacifique, qu'à nous servir activement de chacune des disciplines pour pousser l'autre dans ses retranchements, et dépasser leurs limites communes. Moins défendre l'interdisciplinarité, chimère toujours invoquée mais jamais mise en œuvre, que, là encore, penser contre soi-même — en s'appuyant cette fois sur les disciplines existantes pour mieux comprendre leurs manques et essayer d'éclairer leurs points aveugles. Historien, musicologue, Joël-Marie Fauquet l'est assurément, jusqu'au bout des ongles. Mais, aussi loin que je remonte dans le temps, je l'ai toujours connu vivement intéressé, de la façon la plus ouverte (et la plus franche, quand il s'agissait de les critiquer), par les disciplines voisines, qu'il ne voit pas comme des concurrentes mais comme des alliées, l'aidant à penser plus loin.

Franchir les barrières qui séparent non seulement les disciplines, mais encore l'esthétique et l'histoire, l'analyse et le jugement, ou encore l'interprétation qui cherche du sens et la description qui établit des faits, voilà bien une transgression qu'il était prêt à faire, à condition que ce ne soit pas par goût du scandale mais, comme c'est pleinement le cas sur le modernisme, par nécessité de la réflexion.

Dernier élément décisif, mais peu public, que j'évoquerai, dans le choix d'un sujet par un chercheur : ses propres goûts. Et là aussi, d'Auber à Leonard Bernstein, du Gounod de *Philémon et Baucis* ou *Polyeucte* à Puccini transposé à l'écran, ou encore des interprétations baroques d'avant les baroqueux et de la *Passion* par Scherchen à la chanson des années trente, sans compter des œuvres très contemporaines — mais pas pour cette seule raison ! — il n'est pas une musique dont Joël-Marie, comme s'il avait été vacciné contre le microbe si contagieux du mépris et de la condescendance, semble incapable d'apprécier le charme propre, tout en reconnaissant aux autres le droit de ne pas les aimer. Loin d'être un plaidoyer, d'autant plus virulent que l'avocat n'a rien à voir avec le client qu'il défend, le combat intellectuel vient donc chez lui épauler un attachement réel, profond, aux genres les plus variés, de l'opéra français du XIX^e à la comédie musicale de Broadway. Là aussi, rien de cela n'aurait lieu d'apparaître dans un ouvrage terminé sur le modernisme. Pourtant, c'est sur une telle sensibilité que peut se fonder la conviction que, comme le disait si joliment Nietzsche¹⁵, il y a un « mensonge du grand style », et que bien des musiques en sont les victimes. Et donc, qu'il n'est pas vain de soumettre à la question le goût moderne, lui qui est si rapide à déclasser les musiques qui ne rentrent pas dans ses critères, souvent sans réussir d'emblée à ne plus les faire aimer, mais pis, en faisant de l'amour pour elles une facilité, un goût qui ne soit pas vraiment

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles ; le cas Wagner*, Paris, Flammarion, 1985 [1888].

artistique, une tendre faiblesse — ces fameux « fashionable don'ts » dont parlait avec humour Gombrich¹⁶, à propos de ces choses qu'on a honte d'aimer, et que parfois, tel Saint Pierre, on préfère renier en public...

Joël-Marie Fauquet, lui, n'a jamais renié ses amours ! Il s'en est servi pour renouveler la musicologie.

Je ne sais si ce témoignage indirect aura su, comme je le souhaite, rester à la fois assez expressif pour montrer toutes les qualités que la collaboration avec lui m'a fait découvrir chez Joël-Marie, et assez discret pour ne pas en livrer plus sur lui-même que ce que cet homme si pudique pourrait souhaiter. J'espère seulement que, d'un côté, il apporte un éclairage intéressant, plus général, sur les conditions et la vie d'un chercheur — un aspect de la recherche dont il est rarement fait état. Et que, de l'autre, sur un plan personnel, il redise à Joël-Marie, sur ce mode inhabituel que m'a suggéré l'occasion, mon amitié et mon attachement à une collaboration sans prix pour moi.

¹⁶ Ernst Hans Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.