Jean-Marc Chouvel

LA VIRTUOSITE : TROMPERIE OU ACCOMPLISSEMENT ?

> *Mais je vais plus loin, c'est la virtuosité elle-même que je prétendrai défendre. Elle est la source du pittoresque en musique, elle donne à l'artiste des ailes, à l'aide desquelles il échappe au terre à terre et à la platitude. La difficulté vaincue est elle-même une beauté. Théophile Gautier, dans* Émaux et Camées*, a traité cette question en vers immortels.*
> *Ceux-là seuls font fi des difficultés qui sont incapables de les vaincre. La virtuosité triomphe dans tous les arts, dans la littérature et surtout dans la poésie ; en musique nous lui devons tous les merveilleux effets de l'instrumentation moderne, devenus possibles seulement depuis qu'elle a pénétré les orchestres.*
>
> *Camille Saint-Saëns*[1]

Ces quelques ligne de Saint Saëns faisant l'apologie de la virtuosité introduisent une modeste réflexion sur les aspects problématiques de ce concept. Saint-Saëns en fait l'ange gardien qui prête ses ailes à l'artiste, et lui reconnaît le mérite de donner à l'art les moyens d'un indispensable progrès : la complainte de l'œuvre massacrée est tellement abondante, toutes époques confondues, dans la littérature musicale que l'on peut bien comprendre la nécessité d'une qualité technique minimum. Là où les choses se gâtent, c'est quand Saint-Saëns en fait la « source du pittoresque » et qu'il lui attribue de « merveilleux *effets* ». Le phénomène de la virtuosité ne peut pas être analysé sans en sonder les conséquences esthétiques. La « valeur » de la virtuosité ne va pas de soi, comme nous le rappellent avec insistance les témoignages de nombreux artistes. En elle s'exprime d'une certaine manière le conflit entre la *technique* et *l'expression*. Mais elle représente peut-être plus particulièrement *l'expression de la technique*. Là encore Saint-Saëns a une formule extrêmement explicite : « La difficulté vaincue », écrit-il, « est elle-même une beauté ». Dès lors, l'aspect technique devient constitutif de la beauté, la virtuosité est « l'être-même » de l'art, cet aspect « ontologique » n'étant pas séparable de la revendication de l'art pour l'art que sous-entend la référence explicite à Théophile Gautier.

Nous allons essayer de mieux comprendre ce qui fait problème esthétiquement dans le projet de la virtuosité. Elle exacerbe, en effet, le débat sur l'apparence qui est un des noyaux de la pensée philosophique antique, particulièrement autour de Platon. C'est ce qu'une première partie nous permettra d'appréhender. Elle met en jeu les limites du corps et le rapport à la matière. Nous verrons dans une seconde partie ce que cela

[1] *Lettre à Me Jacques Bouzan*, cité par Bernard Champigneul, *Les plus beaux écrits des grands musiciens*, La Colombe, Paris, 1946.

implique. Elle revendique pour l'artiste le statut du *héros*. Une troisième partie, où il sera abondamment fait référence à l'idée Nietzschéenne du « surhomme » qui succède à celle du « génie » développée par les lumières, tentera de montrer que l'héroïsme artistique ne peut pas se penser sur une ligne droite. Enfin dans une dernière partie, nous aborderons le rapport entre le concept de « virtuosité » et celui de « complexité » qui semble s'y être substitué au XX° siècle, en essayant de montrer comment il vole en éclat en tant que référence pour la pensée artistique.

I. Le projet de la virtuosité et la vanité des apparences

Pline l'ancien rapporte une anecdote qui est restée célèbre — en particulier parce qu'elle a été reprise par Diderot — dans la pensée esthétique occidentale : celle des fameux raisins du peintre grec Zeuxis.

> Il eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demande qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis.
>
> On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant qui portait des raisins: un oiseau étant venu les becqueter, il se fâcha avec la même ingénuité contre son ouvrage, et dit: «J'ai mieux peint les raisins que l'enfant; car si j'eusse aussi bien réussi pour celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur.»[2]

Dans cette anecdote, il apparaît clairement que l'effet de l'art est d'abord un jeu de dupes. Cette conception de la réussite artistique, qui fait du spectateur un « pigeon », si l'on peut dire, entre en conflit immédiat avec ce que revendique la philosophie grecque : la recherche de la vérité. Ce réalisme trompeur ne nous la délivre pas en effet, et ce n'est pas un mince paradoxe. Le virtuose, ici, se trompe de but, et il est pris, qui plus est, à son propre piège !

Socrate, dans sa lutte contre les sophistes — ces « virtuoses de la parole » — n'aura de cesse de combattre ce faux semblant d'autant plus pernicieux qu'il se donne l'allure d'une grande maîtrise technique. Dans son grand dialogue avec Hippias (un sophiste renommé) au sujet de la nature de la beauté, apparaît nettement la différence entre celui qui se contente de la superficialité de l'apparence (Hippias) et celui qui poursuit l'approfondissement d'un questionnement (Socrate).

Platon, dans la *République*, montre la même méfiance envers les artistes doués pour la *mimesis* :

---

[2] PLINE L'ANCIEN, *Histoires naturelles,* Livre XXXV, XXXV, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, éd. Dubochet, 1848-1850, tome 2, p.472-473

> Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir ; puis nous l'enverrions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes. Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous entreprenions l'éducation de nos guerriers.[3]

Son argumentation serait sans doute plus satisfaisante, si, sous couvert d'un rejet de la duplicité et de l'*inutile* complexité de l'art, il ne proposait comme modèle quelque chose qui s'apparente à ce qu'on nommerait aujourd'hui la « musique militaire ». Si on doit en être réduit à une telle extrémité, le travail de l'art a sans doute sa nécessité... Nous reviendrons sur ce point. D'une manière plus générale, la notion d'utilité s'accorde mal avec celle de beauté, ce que Kant réinterprètera fort bien en parlant du désintéressement nécessaire à la contemplation esthétique.

Mais la virtuosité, elle, est très intéressée. Socrate ne manque pas de le faire sentir à Hippias :

> Parmi les anciens sages, aucun n'a cru devoir exiger de l'argent pour prix de ses leçons, ni faire montre de son savoir devant toutes sortes de personnes, tant ils étaient simples, et savaient peu le mérite de l'argent. Mais les deux sophistes que je viens de nommer ont plus gagné d'argent avec leur sagesse qu'aucun artisan n'en a retiré de quelque art que ce soit ; et Protagoras, avant eux, avait fait la même chose.
>
> […]
>
> C'est aussi le sentiment commun, qu'il faut que la sagesse serve principalement au sage lui-même ; et la fin d'une pareille sagesse est d'amasser le plus d'argent que l'on peut.[4]

Ce métier lucratif de virtuose, Saint-Saëns le décrit admirablement dans un texte de la fin de sa vie, un texte qui peut surprendre à première lecture, mais qui trahit bien à quel point la virtuosité est un assujettissement au public, à son désir souvent grossier, comparable à ce désir élémentaire de nourriture qui attire les oiseaux vers les raisins du peintre.

> […] Vous ne savez pas ce que c'est que ce métier de virtuose. Si on a l'abominable trac, c'est un supplice ; si on ne l'a pas, c'est amusant, à la condition qu'on soit bien disposé et qu'on ait un bon instrument ; avec le piano, on ne sait jamais ! Mais quelle ennuyeuse préparation ! Obligation de travailler tous les jours, pour entretenir ses doigts ; de ne pas déjeuner, si le concert est dans le jour, de ne pas dîner, s'il a lieu le soir ; et souvent on est mal à l'aise pendant tout le temps qui précède…
>
> Et l'humiliation de se sentir le jouet du public, de venir le saluer…[5]

---

[3] Platon, *La République*, Livre III, trad. Robert Baggou, Garnier, Paris, 1936, p. 95.
[4] http://www.ac-nice.fr/philo/textes/Platon-HippiasMajeur.htm
[5] cité par Bernard Champigneul, *op. cit.* p. 365.

Cette dernière phrase en dit long sur l'ambiguïté du rapport au public. Même si le métier de musicien est devenu une profession « libérale », son assujettissement à la bourgeoisie qui l'emploie a beau diluer la notion de maître dans chaque ticket de concert, il n'en demeure pas moins un assujettissement, et le virtuose est le valet d'une masse indistincte qui n'a pas certainement pas un discernement supérieur à celui des aristocrates au service desquels jouaient Bach, Scarlatti ou Mozart... Pourtant, le concertiste reste un passeur indispensable, ce que Rimsky-Korsakow, commentant le relatif échec des premiers concerts organisés par Balakirev pour faire connaître l'école russe à Paris, décrit très bien :

> Le public est incapable de faire la connaissance d'œuvres inconnues. Il n'accueille que les choses à la mode, c'est-à-dire déjà connues. Pour tirer l'art de ce cercle vicieux, il n'y a que deux moyens : une réclame formidable, et des artistes populaires.[6]

II. Maîtrise de la matière et sacrifice du corps

Le témoignage de Saint-Saëns met aussi l'accent sur le « supplice » que peut devenir le travail du virtuose. Car la domination de la matière que réalise la virtuosité a un coût. Le virtuose effectue une transmutation, comparable à celle qui métamorphose Daphné en arbre, et sous le ciseau du Bernin, le marbre de Carrare, minéral, en chair et en végétal.

Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne *(1622-25), Marbre de Carrare, 243 cm.*

[6] Rimsky-Korsakow, *Mémoirse de ma vie musicale*, *in* Bernard Champigneul, *Les plus beaux écrits des grands musiciens*, op. cit. p. 331.

Cette transmutation — alchimie, magie — n'est pas le résultat, dans la réalité du virtuose, d'une intervention divine, mais d'un labeur éprouvant. Le travail de la virtuosité n'est pas toujours occulté : il peut parfois, au contraire, faire partie du spectacle, comme en témoigne Liszt à propos de Paganini :

> […] quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu ! que de souffrances, de misères, de tortures dans ces quatre cordes ![7]

L'affichage de la souffrance n'est probablement pas pour contrarier la part doloriste de l'héritage chrétien. Elle trahit également un certaine tendance au maniérisme. Mais surtout, elle témoigne de l'épreuve auquel le corps est soumis. La volonté de domination de la matière s'exprime parfois en effet dans la virtuosité au détriment des ressources corporelles.

Le cas le plus emblématique est sans doute celui de Schumann, qui est allé jusqu'à l'automutilation, et il ne faut pas croire que de tels extrêmes soient si exceptionnels ! L'enseignement instrumental ou vocal s'accompagne bien souvent d'une traumatologie qui n'est pas toujours bénigne (tendinites, nodules, etc.) et qui n'est pas sans rappeler celle qu'on trouve dans le sport de haut niveau. Le virtuose est en effet soumis à une rude compétition, qui sollicite ses ressources mentales et corporelles de manière parfois excessive. L'esprit de compétition est présent sans doute dès le début dans l'idée même de virtuosité : c'est déjà une telle « joute » que nous raconte Pline l'ancien dans l'anecdote des raisins de Zeuxis. Mais entre la saine émulation et la concurrence sauvage, la limite n'est pas toujours très claire. D'autant que l'on peut se demander ce que gagne l'art, en vérité, à cette course qui peut prendre parfois des allures de démonstration tout à fait douteuses (ne dit-on pas une « démonstration » de virtuosité comme on dit une « démonstration » de force ?).

L'aspect « sacrificiel » du rapport au corps qu'induit une certaine conduite de la virtuosité (« il faut souffrir pour être beau »), met le doigt sur le versant mystique de la pratique virtuose. Celle-ci sous-entend en effet un « dépassement » de la condition humaine. Et ce dépassement est aussi une forme de transgression des limites. La mythologie grecque abonde de mythes relatant les conséquences tragiques de ce genre de transgression : pour la musique, on pense évidemment en premier lieu à la figure de Marsyas, qui du haut de sa virtuosité instrumentale de simple flûtiste, a l'outrecuidance de défier Apollon le joueur de lyre. On connaît la suite, et le supplice terrible infligé au malheureux (mais prévisible) perdant.

Si les grecs concevaient le dépassement de la condition humaine comme un défi aux Dieux, la modernité issue des lumières en propose une toute autre vision : le défi devient en effet un défi à la machine. Le premier acte des *contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1880)

[7] Franz Liszt, *lettre à P. Wolff*, 2 mai 1832, *in* Bernard Champigneul, op. cit. p. 219.

décrit ainsi l'automate Olympia, créée par le scientifique Spalanzani, rivalisant de beauté et de virtuosité vocale avec une vraie soprano, au point qu'au prix d'un double charlatanisme — Coppélius a vendu à Spalanzani les yeux d'Olympia et à Hoffmann les lunettes pour la regarder — le poète en vient à tomber amoureux de la poupée mécanique. Le conte est ici révélateur : le nom même d'Olympia assume la filiation avec la transgression divine, mais il faut une double tromperie sur l'objet et sur la manière de le regarder pour que la supercherie puisse fonctionner. Il n'en reste pas moins que le défi « mécanique » devient une forme de référence au défi virtuose qui révèle un profond changement de civilisation, et promulgue le « devenir machine » de l'être humain dont on pourra voir sans doute l'aboutissement dans le « style motorique » illustré entre autre par Arthur Honegger ou Georges Antheil[8] à la suite du futurisme. L'intégration de la machine à la virtuosité au vingtième siècle pourrait faire l'objet de nombreux développements. Nous nous contenterons ici de l'évoquer pour questionner un autre aspect du comportement virtuose, qui le rattache plus à la figure du héros qu'à celui d'une perfection divine ou technologique.

III. Virtuosité et héroïsme. Le virtuose « homme sublime »

Le virtuose « vainc » les difficultés. Il fait des tournées « triomphales ». Il surpasse ses rivaux dans des joutes mémorables. Bref, il assume, dans son domaine de l'art, les principaux caractères du héros combattant. L'aspect guerrier de la métaphore n'est pas anodin. Il rejoint un fond chevaleresque inconscient qui fait partie des grands soubassements de la culture. Mais le combat ici est d'abord un combat contre soi-même. Cet aspect tend à éloigner la virtuosité d'une idée « tâcheronne » du labeur, incompatible avec les valeurs aristocratiques. Dès lors, la virtuosité ne peut plus être le résultat d'un processus linéaire cumulatif impliquant l'idée bourgeoise-industrielle de *progrès*. Mais elle exprime ce que Friedrich Nietzsche appelait la « volonté de puissance ». Dans un chapître d'*Ainsi parlait Zarathoustra* qui s'intitule « la victoire sur soi-même », Nietzche écrit :

> Mais tout ce qui est, vous voulez le soumettre et le plier à votre volonté. Le rendre poli et soumis à l'esprit, comme le miroir et l'image de l'esprit.
>
> C'est là toute votre volonté, ô sages parmi les sages, c'est là votre volonté de puissance ; et aussi quand vous parlez du bien et du mal et des évaluations de valeurs.
>
> Vous voulez créer un monde devant lequel vous puissiez vous agenouiller, c'est là votre dernier espoir et votre dernière ivresse.

[8] Un épisode célèbre de la vie de ce musicien mérite d'être rapporté ici : « Apprenant alors que le célèbre agent Martin Hanson est à la veille d'un départ pour l'Europe, il tente de se faire engager par lui. «Je revins immédiatement à Trenton, chez mes parents. J'achetais deux énormes aquariums. Je les remplissais d'eau et les plaçais de chaque côté de mon tabouret de piano sur des tables basses. Puis je travaillais pendant un mois entier, seize à vingt heures par jour. Quand une de mes mains enflait ou saignait, je la mettais simplement dans un des aquariums rempli d'eau. Ainsi j'acquis une technique qui, un mois plus tard, renversa Hanson.» (George Antheil : *Bad Boy of Music*) », Marc Texier, notice Georges Antheil, http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000176/index.html

> Les simples, cependant, ceux que l'on appelle le peuple, – sont semblables au fleuve sur lequel un canot vogue sans cesse en avant : et dans le canot sont assises, solennelles et masquées, les évaluations des valeurs.[9]

« Vous voulez créer un monde devant lequel vous puissiez vous agenouiller, c'est là votre dernier espoir et votre dernière ivresse. » Les formules du poète sont lourdes de sens, et elles peuvent parfois prêter à confusion, d'autant que nous les tirons ici vers un contexte qui n'est pas tout à fait le leur. Mais l'adoubement à une création porteuse d'espérance et d'ivresse décrit probablement assez bien la position idéale du virtuose romantique, dans lequel on peut sans doute retrouver le prototype du *surhomme* nietzschéen — à moins que ce ne soit l'inverse. Rien de trivial néanmoins dans la démarche qui conduit à cette « surhumanité ». Le chemin, au contraire, est « tortueux ». Il est fait aussi d'« entraves », de retournement contre soi-même :

> Et la vie elle-même m'a confié ce secret : « Voici, m'a-t-elle dit, je suis *ce qui doit toujours se surmonter soi-même*.
>
> « À vrai dire, vous appelez cela volonté de créer ou instinct du but, du plus sublime, du plus lointain, du plus multiple : mais tout cela n'est qu'une seule chose et un seul secret.
>
> « Je préfère disparaître que de renoncer à cette chose unique, et, en vérité, où il y a déclin et chute des feuilles, c'est là que se sacrifie la vie – pour la puissance !
>
> « Qu'il faille que je sois lutte, devenir, but et entrave du but : hélas ! celui qui devine ma volonté, celui-là devine aussi les chemins *tortueux* qu'il lui faut suivre !
>
> « Quelle que soit la chose que je crée et la façon dont j'aime cette chose, il faut que bientôt j'en sois l'adversaire et l'adversaire de mon amour : ainsi le veut ma volonté.
>
> « Et toi aussi, toi qui cherches la connaissance, tu n'es que le sentier et la piste de ma volonté : en vérité, ma volonté de puissance marche aussi sur les traces de ta volonté du vrai !
>
> « Il n'a assurément pas rencontré la vérité, celui qui parlait de la « volonté de vie », cette volonté – n'existe pas.
>
> « Car : ce qui n'est pas ne peut pas vouloir ; mais comment ce qui est dans la vie pourrait-il encore désirer la vie !
>
> « Ce n'est que là où il y a de la vie qu'il y a de la volonté : pourtant ce n'est pas la volonté de vie, mais – ce que j'enseigne – la volonté de puissance.[10]

La distinction entre volonté de vie — concept jugé inepte par Nietzsche — et volonté de puissance, est caractéristique de ce qui sépare le projet d'une conception tranquillement humaniste de l'art de celui de la virtuosité. Nietzsche dévoile toutefois avec beaucoup de clarté ce qui fait la grandeur de cette conception : « Quelle que soit la chose que je crée et la façon dont j'aime cette chose, il faut que bientôt j'en sois l'adversaire ». On est loin de la transcendance du génie ou de l'illumination mystique. Au contraire il s'agit d'un combat sans fin dont l'essence même est la révélation du caractère sublime de l'art. Dans le texte suivant, intitulé « Des hommes sublimes », Nietzsche

[9] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », « De la victoire sur soi-même », p.168-172.
[10] *Idem.*

décrit explicitement cette nécessité, pour atteindre le sublime, de laisser transparaître une fragilité de la force, quelque chose qui n'est peut-être pas très loin de ce que le philosophe vénitien Massimo Caciari appelle la « faible force ».[11] Cela nous amène en apparence peut-être un peu loin du thème de la virtuosité, mais il se pourrait au contraire qu'on soit là au centre même de la thématique. Le virtuose « mécanique » ne peut que manquer le sublime, parce qu'il ne donne pas champ à la dimension fragile de l'acte artistique.

> Et vous me dites, amis, que « des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter ». Mais toute vie est lutte pour les goûts et les couleurs !
>
> Le goût, c'est à la fois le poids, la balance et le peseur ; et malheur à toute chose vivante qui voudrait vivre sans la lutte à cause des poids, des balances et des peseurs !
>
> S'il se fatiguait de sa sublimité, cet homme sublime : c'est alors seulement que commencerait sa beauté, – et c'est alors seulement que je voudrais le goûter, que je lui trouverais du goût.
>
> Ce ne sera que lorsqu'il se détournera de lui-même, qu'il sautera par-dessus son ombre, et, en vérité, ce sera dans son soleil.
>
> […]
>
> Son visage est obscur ; l'ombre de la main se joue sur son visage. Son regard est encore dans l'ombre.
>
> Son action elle-même n'est encore qu'une ombre projetée sur lui : la main obscurcit celui qui agit. Il n'a pas encore surmonté son acte.
>
> Je goûte beaucoup chez lui l'échine du taureau : mais maintenant j'aimerais voir aussi le regard de l'ange.
>
> Il faut aussi qu'il désapprenne sa volonté de héros : je veux qu'il soit un homme élevé et non pas seulement un homme sublime : – l'éther à lui seul devrait se soulever, cet homme sans volonté !
>
> […]
>
> En vérité, ce n'est pas dans la satiété que son désir doit se taire et sombrer, mais dans la beauté. La grâce fait partie de la générosité de ceux qui ont la pensée élevée.
>
> Le bras passé sur la tête : c'est ainsi que le héros devrait se reposer, c'est ainsi qu'il devrait surmonter son repos.
>
> Mais c'est pour le héros que la beauté est la chose la plus difficile. La *beauté* est insaisissable pour tout être violent.
>
> Un peu plus, un peu moins, c'est peu de chose et c'est beaucoup, c'est même l'essentiel.
>
> Rester les muscles inactifs et la volonté déchargée : c'est ce qu'il y a de plus difficile pour vous autres hommes sublimes.
>
> […]

[11] C'est un des thèmes de l'opéra de Nono *Prométéo*, dont le philosophe vénitien a écrit le livret. Cacciari n'hésite pas à donner une valeur politique à cette pensée : « le fait d'imaginer cette capacité de renoncer à sa propre volonté et identité actuelles ne serait-il pas un comble de la volonté de puissance ? la capacité justement d'être des « déclinants » comme le dit Nietzsche ? « J'aime seulement ces individualités qui ne savent vivre qu'en déclinant ». qui peuvent décliner. Qui ne restent pas fixes en elles-mêmes, qui ne sont pas jalouses d'elles-mêmes, qui savent s'ouvrir, qui savent se donner, qui savent mettre en acte leur propre dépense. Rien de décadent en cela, nul abandon languide, mais justement le contraire : je veux pouvoir décliner, pour accueillir ces distincts, pour accueillir cet autre, pour rendre justice - termes éminemment nietzschéens - aux distincts et aux différents, pour rendre à chacun son propre droit. » Massimo Cacciari (http://multitudes.samizdat.net/Le-theatre-l-Europe-l-archipel.html – 30 octobre 2004)

> Tu dois imiter la vertu de la colonne : elle devient toujours plus belle et plus fine à mesure qu'elle s'élève, mais plus résistante intérieurement.[12]

On peut lire dans ce texte une critique de l'attitude virtuose autant qu'une sorte de conduite idéale du virtuose romantique : « [...] la main obscurcit celui qui agit. Il n'a pas encore surmonté son acte. » Dans la démarche initiatique que représente l'acquisition de la virtuosité musicale, la part donnée à la main est pour ainsi dire remise à sa place. Cette première victoire de « l'acte » peut s'avérer un échec si elle se contente d'elle-même. C'est d'une certaine manière le sens du grand roman de Robert Musil *L'homme sans qualité*. D'ailleurs, le personnage de Walter (un pianiste virtuose) mériterait d'être analysé ici.

IV. Virtuosité et complexité

La virtuosité n'est plus au XXème siècle un enjeu esthétique majeur. Ce qui ne signifie pas que les instrumentistes ne sont plus virtuoses : ils le sont plus que jamais. Mais justement, en devenant monnaie courante, avec un répertoire extrêmement exigeant techniquement, cet aspect a pour ainsi dire perdu sa prééminence. La surenchère technique qui aboutit à l'école de la « nouvelle complexité », mettant en œuvre un contrôle par l'écriture de tous les paramètres du son, se trouve presque dépassée par son propre projet, avec des musiciens qui donnent à entendre ce qui était conçu pour être injouable comme s'il s'agissait d'une simple promenade de santé. Cela met en lumière la vanité de la surenchère elle-même. Mais cela met aussi en lumière une évolution des critères de valorisation de l'acte artistique.

On peut se demander si l'écriture musicale peut être virtuose et quelle serait la nature de cette virtuosité. Il apparaît immédiatement que rien n'est plus simple que d'écrire une partition compliquée. Il n'y a au fond aucun enjeu derrière la complication technique de l'expression musicale. L'écriture fait face à un autre enjeu, qui est plus de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler « le tissage interne du sens ». Mais faut-il encore parler de virtuosité ? Quand on travaille sur une thématique, n'a-t-on pas tendance à en faire *tout* le phénomène ? Un tel « tissage interne » réalise sans doute des opérations intellectuelles complexes, mais il obéit surtout à une « nécessité intérieure ».

Cela explique que cette complexité ne soit pas non plus jugée comme un objectif en soi dans bien des circonstances de l'histoire de la musique. Le premier exemple peut sans doute être trouvé chez Platon. Dans *La République*, en effet, Socrate affirme que pour la musique des gardiens, « nous n'aurons besoin ni de cordes nombreuses ni d'harmonies complètes » et il poursuit : « épurons aussi le reste. [...] ne pas chercher des rythmes diversifiés, ni des mesures variées, mais voir quels sont les rythmes d'une vie ordonnée et virile ».[13] Il est difficile de se faire une idée très précise des musiques incriminées, mais le

[12] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », « Des hommes sublimes », p.173-176.

[13] *Op. cit.* chapitre 10.

prototype de la musique mise en valeur par Platon a tout de la musique militaire, ce qui rend assez peu crédible sur le plan esthétique le discrédit qu'il met sur la complexité de l'art musical.

D'une manière générale, toute introduction par les musiciens de nouvelles ressources techniques est combattue par de vaillants défenseurs de l'intégrité morale ou spirituelle de l'ancienne mélodie, pure, simple et qui parle directement au cœur. C'est la réaction du pape Jean XXII aux développements techniques de l'*Ars Nova* : « la multitude de leurs sons fait fi des notions de simplicité et d'équilibre » ; c'est la réaction de Rousseau aux subtilités harmoniques de Rameau : « En quittant l'accent oral et en s'attachant aux seules institutions harmoniques la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. [...] avec tous ses accords et toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous »[14] ; c'est la réaction de Cocteau et des néoclassiques à la « musique de tableau noir » du dodécaphonisme sériel. S'agit-il simplement d'une réaction de la musique sensible à la musique spéculative ? Ou faut-il y voir le balancement permanent en art autour des limites de nos facultés de percevoir et de connaître ?

Il y a cette ambiguïté du jugement de goût sur la complexité, mais il y a aussi la querelle non moins récurrente sur le rôle de la tradition et du savoir-faire sur la faculté de créer. On peut prendre l'exemple très explicite de la dispute qui opposa en 1912, dans les colonnes de la revue de la Société Internationale de Musique, Vincent d'Indy, pourfendeur du « debussisme » et du « ravelisme » qui mettaient en péril le sacro-saint artisanat musical hérité de la tradition, avec Ravel. Ainsi, dans un texte très redondant, D'Indy écrit :

> Un exemple, entre bien d'autres aberrations en cours : « Pour faire une œuvre d'art, point n'est besoin d'études préalables, le génie suffit… ». Et, de là à enfourcher le dada de l'autodidactisme, monstruosité qui n'a existé à aucune époque, il n'y a qu'un léger saut.
>
> Et cependant, voyez dans une loge de face de la salle de concert cette jolie petite dame si élégamment habillée. Vous pouvez être sûr qu'elle n'a pas confié à sa femme de chambre la coupe de son « costume tailleur », mais qu'elle s'est adressée, pour cette opération délicate, à une maison dont les coupeurs connaissent le métier de longue date.[15]

Ce à quoi Ravel réplique, par épigonisme interposé :

> Ce que l'on est tenté d'estimer particulièrement en ces œuvres maussades, c'est ce qu'on appelle le « métier ». Or, en art, le *métier*, dans le sens absolu du mot, ne peut exister. Dans les proportions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité. La volonté de développer ne peut être que stérile.[16]

Dialogue de sourd qui retentit encore aujourd'hui dans le petit monde musical français. La visée esthétique a certes besoin d'une qualité technique, mais la qualité technique n'est rien sans visée esthétique. Et en tout cas, *la visée technique ne garantit en*

---

[14] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, 1990, p. 134.
[15] Bulletin de la S.I.M., 1912, cité par Bernard Champigneul, *op.cit.* p. 393.
[16] *Idem*, p. 418.

aucune manière la qualité esthétique. Autrement dit, la virtuosité qui se proclame comme finalité artistique manque son objet.

Les artistes du vingtième siècle n'auront de cesse de se démarquer des aspects les plus encombrants de la virtuosité, de s'ériger contre l'esbroufe de la surenchère technique,[17] contre *l'ornement*. La doctrine du minimalisme « + = – » symbolise en quelque sorte cette recherche de l'épure. Un compositeur comme Salvatore Sciarrino, par exemple, assume très clairement son refus d'une virtuosité de l'effet au profit d'une clarté compréhensive du discours, dépouillé de tous ses oripeaux inutiles, mais amplifiant la résonance émotionnelle de chacun de ses éléments.

On peut se demander s'il n'y a pas là une autre forme de virtuosité, celle que demandait Scelsi aux pianistes : savoir jouer la même note de douze manières différentes.[18] Une virtuosité de l'infime...

Le concept de virtuosité, dans ce qu'il oblige à expliciter des rapports entre technique et expression, se révèle à l'examen extrêmement problématique. Il y a certes *nécessité* pour un artiste d'accéder à un stade de compétence qui ne soit pas ridicule. Mais cette nécessité ne fait pas vertu. L'art ne se réduit pas à son artisanat, car si on demande à l'artisan de savoir refaire, c'est tout autre chose que l'on demande à l'artiste. Expression de la volonté de puissance qui parcourt la phase d'expansion économique liée à la société bourgeoise-industrielle, le « virtuose » reste en quelque sorte un valet, au service d'un public avide de jeux du cirque. S'il peut trouver dans cette complicité avec le public l'occasion d'une médiation, c'est qu'il met son art au service de toute autre chose, et qu'il concourt à la révélation d'un autre stade de la conscience artistique. Il faut donc distinguer ce qu'on pourrait appeler la virtuosité « extensive », toute occupée à l'accumulation de ses prouesses, d'une virtuosité « intensive », tournée, au contraire, vers la révélation de l'essence du beau. C'est, pour reprendre l'image Nietzschéenne, la différence entre « l'échine du taureau » et « le regard de l'ange »...

[17] Évidemment on peut se dire que celle-ci est toujours à l'œuvre dans son aspect « technologique »…

[18] Marc Texier raconte comment Scelsi s'était soigné lui-même d'une grave dépression en répétant inlassablement le *do* central du piano. http://brahms.ircam.fr/textes/c00000086/index.html