



**HAL**  
open science

## Postmodernismes et mondialisations

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Postmodernismes et mondialisations. Doce Notas : Preliminares, 2001. <hal-01789820>

**HAL Id: hal-01789820**

**<https://hal.science/hal-01789820v1>**

Submitted on 31 May 2018

**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.



HAL Authorization

# Postmodernismes et mondialisations

Makis Solomos

*Doce Notas Preliminares* n°8, Madrid, 2001, p. 47-64

## LA FOIRE POSTMODERNE

Le mot de “ postmodernisme ”, dans son acception générale —avant son transfert en musique—, bien que déjà ancien, suscite toujours des discussions interminables. Écoutons la préface d'un livre réunissant des articles considérés comme fondateurs du postmodernisme<sup>1</sup> :

“ Bien que le terme “postmoderne” soit devenu un des termes les plus utilisés dans le débat récent sur la culture, c'est un mot qui a souvent été utilisé avec une grande imprécision. Pour certains, le postmodernisme s'identifie au “nihilisme” ou à l’“anarchique” ; pour d'autres, il se réfère à une culture dominée par la banalité des représentations télévisuelles et le style Las Vegas de signes de néons, dont l'omniprésence nous rappelle la macdonaldisation d'un monde qui, autrement, aurait été végétarien ; d'autres encore pensent à cette explosion de la théorie poststructuraliste qui éclôt dans les années 1960 et 1970 comme à une manière de pensée postmoderne ”<sup>2</sup>.

Cette polysémie du mot “ postmoderne ” tient au fait qu'il possède des origines variées et qu'il met en jeu des prises de position. Une de ses utilisations les plus célèbres est fournie par un livre de 1979 de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, un ouvrage qui a suscité une forte polémique au début des années 1980, notamment avec Jürgen Habermas. Il serait impossible de rendre compte ici de toute la polémique. On soulignera seulement le fait que Lyotard fonde son discours en transférant un débat économique vers le débat sur la culture : serait “ postmoderne ” la culture des sociétés “ postindustrielles ”<sup>3</sup>. En ce sens, on peut déjà mettre en doute l'existence d'une culture postmoderne si l'on renvoie la balle du côté de l'économie et que l'on s'interroge sur la réalité de la société dite postindustrielle : en quoi une société qui transforme la culture en marchandise et le savoir en “ information ” serait postindustrielle, puisque ces transformations conduisent à parler même d'une industrie de la culture et de l'information ? Par ailleurs, vers le milieu des années 1970, le mot “ postmoderne ” se rencontre dans le débat sur l'architecture, avec, là aussi, des prises de position contradictoires. Autre lieu de discussion : les arts plastiques. Existe-t-il des plasticiens postmodernes et si oui, comment les définir ? Un récent ouvrage à destination du grand public<sup>4</sup> a tendance à englober sous ce vocable *toute* la production artistique depuis la fin des années 1970, ce qui conduit à un panorama certes exhaustif de la création actuelle, mais qui pose problème : ainsi, serait postmoderne *à la fois* le retour à la peinture (avec, notamment, le néoexpressionnisme) et l'accomplissement de son dépassement (avec, par exemple, le paysagisme). L'auteur prend cependant la précaution du pluriel

---

<sup>1</sup> Cf. *Postmodernism. A Reader*, textes réunis et présentés par Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

<sup>2</sup> Thomas Docherty, “ Preface ”, dans *ibid.*, p. XIII.

<sup>3</sup> C'est du moins ainsi que s'ouvre le livre : “ Notre hypothèse de travail est que le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne ” (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 11).

<sup>4</sup> Cf. Michael Archer, *L'art depuis 1960*, traduction Anne Michel, Paris, Thames and Hudson, 1997, chapitre “ Postmodernismes ”.

“ postmodernismes ” et, en outre, nous fournit une information capitale : les arts plastiques sont, depuis peu, sortis de l'âge postmoderne.

Pour en venir à la musique, les choses sont encore plus confuses car l'expression “ postmodernisme musical ” est d'un usage récent<sup>5</sup>. On comprendra alors qu'elle est loin de faire l'unanimité : quels sont les compositeurs ou les œuvres postmodernes ? Le postmodernisme constitue-t-il une période historique et si oui, comment délimiter sa chronologie ? S'agit-il d'un mouvement général et homogène, ou bien d'un regroupement hétérogène de particularités ? — pour ne poser que quelques questions élémentaires auxquelles il n'y a pour l'instant que des réponses partielles...

Pour ma part, j'ai une solution, plutôt radicale, à proposer à ce débat terminologique. D'une part, je considère que l'essentiel de ce qui a été qualifié de “ postmoderne ” dans le cadre des musiques dites “ savantes ” (musique contemporaine) n'est pas postmoderne, mais *prémoderne*. Si postmodernisme il y a eu, c'est presque exclusivement dans le cadre des musiques dites “ populaires ”. D'autre part, je propose de partir de l'hypothèse que le débat sur le postmodernisme est dépassé : l'essentiel de ce que nous pouvons appeler véritablement postmoderne peut facilement être appréhendé comme un premier pas de la *mondialisation*, comme un de ses premiers visages. C'est cette solution qui va être fondée dans ce qui suit.

## LES POSTMODERNES PRÉMODERNES

Savoir quand le postmodernisme aurait commencé en musique constitue un débat douloureux. On peut lui trouver une source déjà chez les compositeurs modernes et leur évolution à partir de la fin des années 1960 : emblématiques en ce sens seraient des pièces comme *Sinfonia* (1968) de Berio ou le *Requiem pour un jeune poète* de Zimmermann (1967-69). On pourrait également lui proposer comme point de départ le minimalisme américain. Par manque de place, je ne traiterai ici que des générations suivantes de postmodernes, en me limitant à quelques cas précis, l'intention étant, comme il a été dit, de suggérer que, dans les cadres de la musique “ savante ”, le postmodernisme a surtout été une affaire de prémodernisme.

### A propos du nationalisme américain

Partons d'un des centres les plus importants du postmodernisme en tant que tel : les Etats-Unis. Une question épineuse se pose d'emblée, qui ne peut être traitée ici que d'une manière cavalière : dans quelle mesure ce pays a-t-il véritablement connu la modernité ? —

---

<sup>5</sup> Voici une liste de quelques travaux de synthèse sur le sujet, dont les dates de publication montrent en quoi le débat musical sur la postmodernité est récent : *Postmodernisme* = revue *Circuit* vol.1 n°1 ; Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, chapitre 2 ; Miha Iliescu, “ Mélanges et impuretés ”, *Doce notas Preliminares* n°1, Madrid, 1997, p. 100-110 ; Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F./Q.S.J.?, 1998 ; Makis Solomos, “ Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes ”, *Musurgia* vol.V n°3-4, Paris, 1998, p. 91-107 ; Daniel Charles, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, P.U.F., 2001. Le recueil *Postmodernism. A Reader*, op. cit. ne comprend qu'un texte sur la musique, un article de 1980 de Michael Nyman (“ Against Intellectual Complexity in Music ”, p. 206-213), lequel, d'ailleurs, n'emploie pas le mot “ postmodernisme ”.

question capitale puisque le “ post ” signifie un passage préalable par la modernité ! Cette question est déjà liée à la question de la mondialisation. Dans son histoire, la musique américaine “ savante ” n’a jamais été “ pure ”, c’est-à-dire moderne —si l’on adopte la définition postmoderne de la modernité, l’enjeu de cette dernière a été de créer un univers totalement cohérent, donc “ pur ”, en un sens. Aux États-Unis, la notion de musique “ savante pure ” a toujours été assimilée à la musique européenne du fait de l’histoire complexe de ce pays nouveau, où les Européens ont afflué par vagues successives au moins jusqu’en 1940. Alors que, en politique, les Américains ont résolu la question nationale très tôt, ils ne l’ont jamais fait en musique. Il faudrait rappeler ici que le jeune Cage, lorsqu’il se révolta contre le dodécaphonisme schönbergien ou les développements beethovéniens, il le fit d’un point de vue nationaliste, au sens faible de ce mot<sup>6</sup>. Pour de nombreux compositeurs américains —à l’exception cependant de Cage—, une tentative de solution à cette question nationale a été de puiser dans les musiques “ populaires ” (dont le jazz). D’où l’extraordinaire confusion : de nombreux commentateurs ont estimé que les Américains ont été les premiers postmodernes (puisqu’ils ont pratiqué des métissages poussés musiques “ savantes ” - “ populaires ”) alors que, dans ce sens précis, ils ont été plutôt les derniers romantiques —en Europe occidentale, la musique “ savante ” avait réglé la question nationale grâce à des références au “ folklore ” dès le 19<sup>e</sup> siècle !

Un symptôme vivant encore aujourd’hui de ce phénomène est représenté par la musique de John Adams qui, depuis les années 1980, navigue entre néoclassicisme et nationalisme au sens fort de ce terme. Il est important de se pencher sur le cas de ce compositeur car il est souvent présenté comme le postmoderne par excellence. Or, pour moi, il ne fait que dévoiler les limites extrêmes du postmodernisme américain comme simple prémodernisme<sup>7</sup>. Ce compositeur, né en 1947, est passé par le minimalisme dans les années 1970-80 (avec par exemple *Shaker Loops*, 1977-83). Cependant, ce passage ne fut que temporaire, car il constitua seulement un moyen pour tenter de renouer avec la tradition. Écoutons Adams lui-même : “ Je trouvais que le minimalisme était un chemin pour sortir de l’impasse [du modernisme européen]. Il représentait un nouveau moyen d’utilisation d’éléments que je considérais comme des lois musicales universelles : la périodicité, la pulsation et la tonalité ”<sup>8</sup>. Refaire une musique tonale : pourquoi pas, après tout, si cela lui fait plaisir. Par contre, l’affirmation d’une universalité de la tonalité est plus épicée. Elle nous permet de poser

---

<sup>6</sup> La question est complexe car, pour aller “ contre ” la musique européenne, Cage se référerà Ives, Cowell ou à la philosophie transcendantaliste américaine, mais également à Satie —c’est avant tout contre la logique “ allemande ” de l’universalisme romantique et postromantique conquérant qu’il protesta. Par contre, son ami Morton Feldman fut plus clairement anti-européen et même parfois, nationaliste dans le sens fort du terme : cf. Morton Feldman, *Écrits et paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L’Harmattan, 1998, *passim*.

<sup>7</sup> Les lignes qui suivent sont extraites de ma conférence “ John Adams ou le rédempteur US ” donnée à l’IRCAM en décembre 1997, où j’avais réalisé un montage audiovisuel avec des photographies “ artistiques ” de la guerre du Golfe et la composition *Short ride in a fast machine* (1986) de John Adams, pour suggérer que ce dernier, bien qu’issu de milieux progressistes, pouvait être appréhendé comme l’équivalent de la “ révolution conservatrice ” (et nationaliste) qu’apporta en politique Reagan. Cf. également Makis Solomos, “ John Adams : une esthétique du ressentiment ”, communication au *6<sup>e</sup> Congrès International sur la Signification Musicale* (ICMS 6), Aix-en-Provence, décembre 1998, à paraître dans les actes du congrès.

<sup>8</sup> John Adams, “ Conversations with Jonathan Sheffer ”, dans *Minimalism and the Baroque*, sous la direction de Claudin Swan, New York, Eos Music Inc., 1997, p. 78.

la question des “retours à” *sans médiations*. A mon sens, de tels retours sont impossibles : nous sommes toujours influencés par ce qui a suivi. La preuve est fournie par une œuvre déjà ancienne d'Adams, *l'Harmonielehre* (1981). Son second mouvement, intitulé “The Amfortas Wound”, constitue une référence explicite à Wagner. Il ne s'agit pas néanmoins d'un jeu citationnel : Adams a voulu écrire du Wagner. Et, à la première écoute, on a effectivement l'impression d'écouter du Wagner : les harmonies, la mélodie continue, la fusion des timbres, tout y est. Mais tout cela d'une manière tellement excessive que, après audition, on doute de Wagner. Exemple : ce mouvement dure dans sa totalité plus de douze minutes ; or, une seule mélodie (ou presque) le traverse de part en part, d'une manière totalement illusionniste —la mélodie continue de Wagner devient une mélodie erratique, insupportable. Quant à l'harmonie —et, plus généralement, la tonalité—, Adams a été, malgré lui, *contaminé* par la modernité. En effet, si Wagner s'achemine vers la non-fonctionnalité harmonique, ici il est clair que les accords et les enchaînements tonaux ne sont utilisés que pour produire des *couleurs* et non pour créer une forme, la forme tonale<sup>9</sup>. Par ailleurs, Adams ne souhaite pas seulement renouer avec la tonalité. Son œuvre de copie stylistique est plus ambitieuse. Son *Concerto pour violon* (1993) imite —mais, cette fois, sans aucune mention explicite !— une des œuvres les plus réussies de la première modernité musicale, le *Concerto pour violon* de Berg. Or il nous donne une lecture totalement castratrice de Berg. Il construit une ligne mélodique pour le violon qui simule le lyrisme du compositeur viennois tout en le dénuant de tout contenu véritablement expressif. Et, surtout, sans doute parce que l'orchestre de Berg lui donnait mal à la tête, il le passe au tamis : il ne subsiste qu'une vague écriture répétitive et vide. On obtient ainsi un Berg “acéphale”<sup>10</sup>. Sur ce point, le postmodernisme d'Adams est le strict équivalent de la “révolution conservatrice” qui a marqué les Etats-Unis des années Reagan. Au niveau artistique, la logique de cette révolution conservatrice fut la suivante : parce qu'on ne peut ignorer qu'il y a de l'art moderne qui, malgré ce qu'on en dit, plaît au public, on opère comme le faisait en son temps l'Eglise avec les statues antiques : on en coupe les parties génitales.

## En Europe

En Europe, historiquement, le débat sur le postmodernisme me semble aussi lié en partie à un débat de type nationaliste —ce qui pose également une première relation entre postmodernisme et mondialisation, d'une manière plus évidente qu'à propos des Etats-Unis. Ce débat est né en Allemagne en 1977, lorsque la WDR programma un ensemble de jeunes compositeurs en les regroupant sous le titre de *Neue Einfachheit* (nouvelle simplicité). Parmi ceux-ci, Wolfgang Rihm fut appelé à connaître une grande notoriété et c'est pourquoi, ici, on se limitera à lui. Qu'elle soit “néo-simple” ou “néo-romantique”, sa musique pose la question de la tradition. On l'a souvent accusée de “régression”, accusation à laquelle il a répondu :

“ Mais qu'est-ce qui est musicalement régressif ? [...] C'est une attitude de repli où le compositeur, se suffisant à lui-même, freine le développement de ses capacités sans pour autant acquérir de nouvelles

---

<sup>9</sup> Lire sur ce point l'entretien de John Adams avec Jonathan Cott dans le CD *Harmonielehre*, Elektra-Asylum-Nonesuch Records, 1985, 7559-79115-2. Adams indique que la tonalité est pour lui une question de “couleurs” : or, il me semble que cette lecture de la tonalité est typiquement moderne (depuis Debussy), même si elle est déjà présente chez Wagner.

<sup>10</sup> L'expression est de Gérard Pape, communication orale.

possibilités. Il y a une différence décisive avec l'attitude de renoncement conscient à des possibilités techniques neuves de production artistique dans l'espoir de parvenir à des possibilités spirituelles nouvelles. Cela n'empêche aucune capacité de se développer, mais la connaissance et l'art aboutissent à une remise en question nouvelle<sup>11</sup>.

Et il est vrai que son opéra de chambre *Jakob Lenz* (1977-78), une œuvre précoce, laisse entendre cet “ espoir ”. Mais que dire d'une œuvre comme *Andere Schatten* (1985), sinon qu'il y a là aussi une volonté de renouer sans médiations avec la tradition, objection à laquelle il a aussi déjà répondu : “ La tradition ne peut être autre chose que *ma* tradition. C'est en moi que je dois chercher ”<sup>12</sup>. Il s'agit bel et bien d'une attitude de repli, même si le “ moi ” prétend prendre des allures spirituelles... Et, dans la mesure où Rihm reste plus du côté d'un “ néo-romantisme ” que d'une quête spirituelle, les mots suivants du compositeur Helmut Lachenmann me semblent décisifs : “ Celui qui croit que la spontanéité expressive et le recours innocent à l'ancien et infaillible réservoir d'affects rend inutile l'analyse du concept de matériau, celui-là s'est mis sous tutelle. Il a le droit de s'asseoir sur les genoux d'une société disposée au refoulement. Mais il n'a rien à lui dire ”<sup>13</sup>. Surtout, avec le recul, on dira que Rihm a voulu être le compositeur de l'Allemagne “ réunifiée ”. En passe de devenir le compositeur national de cette Allemagne, il n'a plus besoin de se justifier : il est ce qu'il est...

Le postmodernisme comme quête spirituelle est présent dans un second mouvement européen précoce. Ce mouvement a affecté surtout l'Europe de l'Est, même s'il en existe une version occidentale dont il ne sera pas question ici, commercialisée sous le nom de *new age*. Les compositeurs Sofia Goubaidouline et Galina Ustvolskaya ont été prises malgré elles dans cette version du postmodernisme. D'autres, tels que Penderecki, Arvo Pärt, Schnittke et l'inévitable Henryk Gorecki —dont la *Troisième Symphonie* (1976) fut considérée comme le “ tube ” postmoderne-*new age* par excellence—, ont clairement œuvré dans cette direction. Arrêtons-nous sur Pärt dont l'itinéraire est symptomatique pour l'évolution de ce courant postmoderne. Ici aussi, le postmodernisme proprement dit ne concerne qu'un épisode transitoire. Après une brève période néoclassique, Pärt s'essaie au dodécaphonisme (années 1960). Puis, il se met aux collages et, en 1977, signe l'œuvre qui le fera connaître en Occident et lancera le courant postmoderne spiritualiste : *Tabula rasa*. Cette pièce a pu faire croire un instant que ce postmodernisme présentait quelque chose de nouveau : certes, elle n'est fondée que sur un seul accord mineur, mais, par ses silences, par la présence insolite du piano préparé, elle a suscité l'illusion que le projet de Pärt innovait. Or, dès 1980, le spiritualisme devient simple catholicisme militant —ce qui a servi à alimenter l'anticommunisme des pays baltes qui n'a en fait été qu'un nationalisme— et la musique s'épanouit souvent (par exemple dans le *Miserere* de 1989) dans des sonorités pseudo-médiévales. L'étude de cet itinéraire met en évidence le fait que, dans une large mesure, le postmodernisme dont il est question ici provient de gens qui ne sont pas passés par la modernité. En un sens, ce postmodernisme constitue la continuité historique du néoclassicisme de l'entre-deux-guerres qui, dans des pays

---

<sup>11</sup> Wolfgang Rihm, “ Trois essais sur le thème de... (une conférence) ”, traduction Suzanna Niederer, Edna Politi, Philippe Albéra, *Contrechamps* n°3, Genève, 1984, p. 78.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.69 (c'est moi qui souligne).

<sup>13</sup> Helmut Lachenmann, “ L'aspect et l'affect ” (1982), traduction Joyce Shintani, dans *Helmut Lachenmann*, Paris, Festival d'automne, 1993, p.13. Ce texte, historiquement important, constitue une réponse aux compositeurs allemands dont il est question ici.

comme les Etats-Unis ou l'URSS, a continué à être le courant prédominant même dans l'après 1945. John Adams est dans la lignée d'un Samuel Barber teinté de Leonard Bernstein et l'on ne s'étonnera pas du fait que Pärt sonne souvent comme du Carl Orff.

Il existe en Europe d'autres sources historiques de mouvements musicaux qui, dans les années 1980, ont pu être qualifiés de postmodernes avant de révéler leur véritable nature — une parenthèse nostalgique dans le meilleur des cas, un nationalisme dans le pire. Il nous faudrait examiner la situation notamment de l'Italie et, plus succinctement, celle d'autres pays comme la Finlande. Par manque de place, on se limitera ici au cas de la France. En France, la modernité de l'après 1945 a tardé à être contestée. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour voire naître un mouvement se réclamant du postmodernisme. Ce mouvement, baptisé “ musiques nouvelles ”, n'a cependant rien de nouveau — même pas le nom. En outre, il ne constitue qu'une succursale du très prémoderne et antimoderne de toujours, Marcel Landowski — qui n'a donc rien d'un “ post ” — et de son association “ Musiques Nouvelles en Liberté ” (dirigée par Benoît Duteurtre), dont le nom évoque des associations américaines patronnées par la CIA qui, au nom de la liberté, préparaient les coups d'Etat au Vietnam, en Grèce, au Chili, etc. On ne s'y arrêtera donc pas. Un autre mouvement français présente bien plus d'intérêt : la musique dite “ spectrale ”, initiée par Grisey, Dufourt et Murail. Ce mouvement, né vers le milieu des années 1970, ne s'est pas présenté comme postmoderne, mais on peut y voir une version française du postmodernisme. Sa problématique et son évolution offrent une analogie avec celles du minimalisme. Comme dans le minimalisme, il est question d'un travail sur les processus cognitifs — *Mémoire-Erosion* (1976) de Murail ressemble à un test de psychologie expérimentale sur la mémoire. Et, de même que le minimalisme, mais cette fois en moins prononcé, l'évolution de la musique spectrale conduit, chez certains compositeurs, à l'abandon de ce travail sur l'écoute au profit d'un certain prémodernisme. Ainsi, *Vues aériennes* (1988) de Murail fait penser parfois à Ravel. Ou encore, Kaija Saariaho — qu'on pourrait considérer comme une des compositrices phares de la seconde génération de spectralistes, bien qu'elle n'ait jamais appartenu à l'école spectrale —, après des œuvres comme *Lichtbogen* (1985-86), en est venue à une tendance quasi néoclassique avec son *Graal théâtre* (1994-95). Par ailleurs, la France, après d'autres pays, est devenue récemment la terre d'un nouveau lyrique. Des compositeurs tels que Pascal Dusapin ou Philippe Manoury ont écrit et sont en train d'écrire des opéras. Le besoin même d'écrire des opéras aujourd'hui indique que le postmodernisme — si postmodernisme il y a — est un prémodernisme. Renouer avec ce genre daté constitue peut-être une réaction naturelle aux œuvres multimédias des années 1970 (les *polytopes* de Xenakis) ou au théâtre musical des années 1970-80 (Aperghis) ; en cela, ce besoin est compréhensible, mais il ne peut constituer qu'une parenthèse.

## QUELQUES VISAGES DE LA MONDIALISATION

### Les véritables postmodernismes

Est-ce à dire qu'il n'y a pas eu de véritables postmodernes ? Si, mais ils doivent être recherchés ailleurs que dans la musique “ savante ”. Un cas intéressant est celui des “ musiques populaires électroniques ”, c'est-à-dire de ce complexe ensemble qui tourne

autour de ce que l'on appelle techno. Les John Adams, Arvo Pärt, etc., ont une mémoire bien trop lourde pour pouvoir opérer une anamnèse, un travail sur la mémoire historico-sociale que l'on considère comme l'essentiel de l'apport des postmodernes. Anamnèse veut dire " évocation volontaire du passé "14. Lorsque le passé est encore le présent, comme c'est le cas de ces compositeurs, l'évocation ne peut pas être volontaire. Par contre, chez les musiciens techno, qui sont, disons, tout neufs, elle peut l'être. L'anamnèse, chez eux, se lit, puisque nous parlons de musiciens encore jeunes, comme une recherche de pères. Citons un livre sur la musique techno destiné au grand public. Sans aucun complexe —mémoire légère oblige !—, son auteur écrit que " Pierre Schaeffer *et plus tard Olivier Messiaen* sont les initiateurs de la musique concrète " et ajoute peu après : " Si, dans les années 50, l'Ircam à Paris et l'université de Stanford [...] "15 ! Bien sûr, il s'agit de ce fameux besoin de légitimation qu'ont éprouvé des musiciens dits " populaires " et cela doit être pris au sérieux. Un DJ techno et compositeur de musique qui espère atteindre le " savant ", David Shea a poussé la recherche de paternité plus loin. Dans un entretien, il se réclame, entre autres, de Scelsi, Stockhausen et Boulez, Schaeffer et Henry ainsi que de Deleuze16. Sa pièce *Satyricon* (1997) ne semble pourtant pas tenir de cette anamnèse laborieuse —fort heureusement ! Citons également Markus Popp et son album *Ovalprocess* (2000). Ce musicien, qui appartient à l'*ambient*, la branche la plus expérimentale, en un sens, des musiques électroniques populaires rejoint, sans doute sans le savoir —et cela n'a aucune importance— certaines expérimentations de Cage et de David Tudor des années 1960-70.

Un autre musicien illustre également le postmodernisme (véritable) comme anamnèse légère : le prolifique John Zorn. Grand improvisateur de jazz, compositeur également de musiques qui se déploient, selon ses propres termes, comme *aural cinema*, il revisite parfois le passé avec l'innocence feinte, la légèreté et la superficialité assumée que nécessite un travail d'anamnèse réel —la recherche du père est une chose grave, qu'on doit donc absolument tempérer par un humour viscéral. Sa pièce *For Your Eyes Only* (1988) ressemble au célèbre troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, à la différence que, dans ses collages, Zorn n'a aucun " substrat " (dans la *Sinfonia*, Berio réalise plus une mosaïque qu'un collage de citations, grâce à l'omniprésence du scherzo de Mahler). Par ailleurs, Zorn pose également la question de la mémoire psychologico-cognitive et non seulement celle de la mémoire historico-sociale. Il écrit : " La portée de mon attention [de ma concentration] est très limitée. Il est vrai que ma musique est idéale pour les gens qui sont impatients parce qu'elle est saturée d'informations qui changent très vite "17. Toutes ses œuvres illustrent ce travail sur la mémoire psychologico-cognitive, qui se joue à un double niveau : au niveau de la succession effrénée de fragments hétéroclites, tout se passe comme si nous étions amnésiques ; par contre, au niveau de la forme globale, nous avons la possibilité de déployer une mémoire reconstructrice très simple.

---

14 *Le petit Robert*, Paris, 1996.

15 An-Ju, *Techno*, Paris, Hors Collection, 1998, p. 4. C'est moi qui souligne.

16 " David Shea " (entretien avec), *Fear Drop* n°7, Les Essarts (France), printemps 2000, p. 20-27.

17 Pochette du CD John Zorn, *Spillane*, Elektra Nonesuch 9 79172-2, 1987.

## Quelques mondialisations problématiques

Il me semble que, avec les musiciens techno ou avec John Zorn, la question du choix entre modernité et postmodernisme est dépassée ou, en tout cas, se déplace. Il ne s'agit plus de savoir s'il faut préserver la "pureté", la quête perpétuelle du nouveau, etc. (rester moderne), ou bien métriser et ne pas hésiter à régresser par moments (devenir postmoderne). Rétrospectivement on pourrait faire l'hypothèse que le postmodernisme n'a finalement été que le territoire d'un enjeu devenu franchement plus crucial : la marche vers la *mondialisation*. Poser la question avec ce terme n'est pas céder à des problématiques non-musicologiques<sup>18</sup>, mais s'immiscer dans un débat qui, désormais, concerne de très près la musique.

Modernité, postmodernité et mondialisation posent toutes trois la question de la mémoire (historico-sociale). La modernité, pour simplifier, est en quête d'une amnésie totale (cas de Xenakis) ou partielle (Boulez). Les postmodernes pratiquent l'anamnèse. Pour la musique qui se déploie aujourd'hui, avec les divers visages de la mondialisation, l'enjeu est tout aussi clair : il porte sur la mémoire liée aux diverses cultures qui subsistent. Dans les années 1950, à l'occasion d'un rapport pour l'UNESCO, Lévi-Strauss expliquait qu'il avait probablement existé, sur la terre, des milliers de cultures et que très peu avaient survécu<sup>19</sup>. Aujourd'hui, nous avons franchi un pas supplémentaire en nous acheminant peut-être vers une culture unique. Quelle peut être alors la stratégie des musiciens et des auditeurs de notre époque ? C'est ici qu'il faut insister sur le fait que la mondialisation n'est pas un phénomène unique : elle possède de multiples visages. Ainsi, il y a la mondialisation la plus connue, celle que nous subissons, qui consiste à tout niveler —la mondialisation néo-libérale. Innombrables, malheureusement, sont les compositeurs et les auditeurs qui ont emprunté ce chemin. De ce fait, la musique qu'ils font ou qu'ils écoutent s'analyse rapidement en termes économiques et ne nécessite pas un discours musicologique. C'est pourquoi nous n'en parlerons pas.

Il y a ensuite des visages plus sympathiques de cette mondialisation. Arrêtons-nous sur le cas de Steve Reich. Reich, sans doute parce qu'Américain, a, dès ses débuts, traité le problème de l'anamnèse postmoderne comme un problème de *global village*, pour reprendre l'expression de McLuhan, bien que, à ma connaissance, il n'a jamais employé cette expression, ni celle de mondialisation. Il répond à la question de la tradition en disant :

" Ce qui m'intéresse et m'a toujours intéressé, c'est la musique, dans une acception plus traditionnelle du mot. Par "tradition" je fais référence à un certain nombre de traditions musicales à l'échelle mondiale, parmi lesquelles la tradition européenne de 1200 à 1750 environ, ce qui reste de la musique balinaise pour gamelan, ce que l'on peut encore trouver dans la musique d'Afrique occidentale, le jazz américain de 1950 à 1965 environ, la musique de Stravinski, Bartók et Webern, et la cantillation traditionnelle des Ecritures hébraïques "20.

---

<sup>18</sup> Je rappelle que le terme de " postmodernisme ", avant de caractériser une tendance architecturale des années 1970 et d'atterrir par la suite en musique, a désigné une problématique économique et politique.

<sup>19</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1961.

<sup>20</sup> Steve Reich, " Entretien avec Michael Nyman " (1976) in Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 140.

Une lecture rapide de ce *credo* pourrait laisser croire que Reich est un tenant de la *world music* qui vise la production rapide de pots-pourris<sup>21</sup>. Il n'en est rien. En ce qui concerne les musiques "extra-européennes", Reich est un connaisseur de l'intérieur : il a passé plusieurs années à travailler la musique en Afrique. Pour aller vite, on dira qu'il se comporte à leur égard comme Bartók. Écoutons-le plus longuement :

"Que peut faire un compositeur avec une telle connaissance [portant sur des musiques non occidentales] ? Une possibilité serait de faire de l'ethnomusicologie [...]. Ou alors il a la possibilité de devenir un interprète de musique non occidentale. Cependant, comparée aux standards non occidentaux, la qualité de ses interprétations ne dépasserait jamais un niveau moyen [...]. Que doit donc faire un compositeur, qui veut le rester, dans une telle situation ? La façon la moins intéressante de réagir à la musique non occidentale serait d'en imiter le son. C'est ce que l'on fait aujourd'hui, par exemple, en introduisant soit des sitars dans les groupes de rock ou un chant de style indien, amplifiés la plupart du temps. Une telle option est tout à fait superflue et ne conduit qu'à des chinoiseries musicales. Ce qui seul peut intéresser un compositeur, c'est d'écrire de la musique avec ses propres moyens sonores, donc occidentaux, en tenant compte des principes structurels non occidentaux. L'idée du canon, par exemple, a influencé autant la composition de motets et de fugues que la musique sérielle d'Anton Webern et mes propres compositions "en phase". Les idées structurelles de la musique non occidentale sont à mettre en rapport avec les instruments et le système tonal qui ont contribué à notre éducation. C'est pourquoi l'influence non occidentale se manifeste dans la pensée compositionnelle et non pas dans le son " <sup>22</sup>.

Des œuvres clefs comme *Drumming* (1970-71) ou *Tehillim* (1981) témoignent de la mise en pratique de ces propos. Par ailleurs, on soulignera que, à la différence de Bartók, nous sommes ici dans une logique où la quête d'un renouvellement structurel de la musique occidentale par des références de cet ordre aux musiques "extra-européenne" a cédé le pas à la recherche d'une mondialisation concrète — ce qui constitue un des meilleurs visages de la mondialisation : on aura noté, dans la première citation, que Reich traite les musiques "extra-européennes" de la même manière que la musique européenne ou le jazz américain auxquels il se réfère. En ce sens, l'expression "musiques extra-européennes" est à abandonner désormais.

Le cas de Steve Reich pose néanmoins un problème éthique. Malgré le respect qu'il témoigne, à travers ses œuvres, pour la musique africaine, il n'a jamais, à ma connaissance, mentionné des musiciens africains concrets, ceux auprès desquels il a étudié, ceux qui l'ont inspiré, etc. Et je pense qu'il ne lui viendrait pas à l'idée que ces musiciens pourraient, un jour, réclamer des droits d'auteur sur ses œuvres ou qu'ils pourraient l'attaquer en justice pour avoir profané leur mémoire. Plus musicologiquement dit, le problème que pose la musique de Reich est que, certes, elle met au même niveau musique occidentale et musique "extra-européenne" — elle va même plus loin en citant des traditions "extra-européennes" précises —, mais elle vise néanmoins une sorte d'universalisme abstrait, celui qu'est censée réaliser sa musique en tant que création. Or, après avoir été l'utopie des Lumières, l'universalisme abstrait est devenu le support privilégié de la mondialisation néo-libérale — à laquelle ne participe pas, je tiens à le préciser, la musique de Steve Reich, puisque, précisément, elle tient de la création personnelle.

---

<sup>21</sup> J'emploie l'expression "pot-pourri" et non le mot *sampling*, car ce n'est pas l'usage de ce dernier qui fait de la *world* un genre impérialiste et commercial. Le *sampling* dans le rap, la techno ou l'électroacoustique peut conduire à des musiques passionnantes.

<sup>22</sup> Steve Reich, cité par Clytus Gottwald, "Signaux entre exotisme et industrie", *Contrechamps* n°6, Genève, 1986, p. 141-142.

## Quelques visages plus sympathiques de la mondialisation

C'est peut-être chez des compositeurs européens plus jeunes que nous rencontrons des visages moins ambigus de la mondialisation en cours. Les musiques dites "populaires" ont été les premières à avoir dû affronter la question. L'un des premiers aboutissements en a été un "genre" musical au titre éloquent, la *world music*<sup>23</sup>, qui a envahi le marché vers le milieu des années 1980. Dans ce genre, la mondialisation est la pire possible, celle des firmes multinationales<sup>24</sup>. Le cas du *raiï* franco-algérien évoque une mondialisation de nature différente : tout autant commercial, il signifie cependant une mondialisation plus concrète, celle qu'ont vécue des personnages en chair et en os, les jeunes *beurs* des banlieues parisiennes des années 1980-90. Une telle mondialisation humainement et musicalement sympathique se dessine actuellement dans les banlieues anglaises, où les enfants des immigrants indiens et pakistanais mélangent la musique de leurs parents avec les "musiques électroniques populaires".

En ce qui concerne la musique dite "savante" (musique contemporaine), je me limite au parcours d'un compositeur, Octavio López<sup>25</sup>, un parcours qui peut éclairer les ambitions de cette génération de compositeurs "savants" qui sont nés dans les années 1960-1970. Octavio López est né en Argentine, a étudié dans une école anglophone et a ensuite émigré à Paris. Sa musique possède de nombreuses références, même si elles sont toujours stylisées, à sa musique natale ainsi qu'à certaines autres musiques "extra-européennes". Amateur également de musiques "populaires" européennes et latino-américaines plus récentes, il ne cache pas son amour pour un jazz-rock teinté de funk ainsi que pour une certaine techno. Au niveau purement "savant", sa musique tient également d'un métissage bien épicié : elle pourrait sommairement être définie comme un mélange entre le spectralisme (notamment celui de Murail) et le minimalisme, enrichi par l'étude des œuvres de Ligeti, Nancarrow, Carter ou Feldman —il faudrait également mentionner chez Octavio López un autre type de croisements : la relation avec les arts plastiques, qu'il a par exemple recherchée dans une musique écrite pour un documentaire sur Pollock. Lui-même se réclame d'une génération de compositeurs qui, tout en étant passés par les conservatoires, ont grandi à l'écoute de musiques "populaires" peut-être plus que de musiques "savantes". Il a joué de la guitare électrique à un haut niveau et, auparavant, a été bercé par la musique du nord de l'Argentine —qui n'est pas le tango : elle sonne proche de la musique bolivienne. L'unité de tout cela : le rythme, le *groove*, pour employer un mot difficilement traduisible en français et qui nous vient des musiques "populaires" anglo-saxonnes. A travers des séminaires qu'il a suivis dans le laboratoire du CNRS de Lacito, il a analysé les célèbres, désormais, polyphonies "de" Simha Arom (polyphonies d'Afrique centrale), qu'avait déjà intégrées un Berio dans *Coro* (1975-76). Dans *The Magic Mirror* (1996), elles apparaissent comme toile de fond. A la différence de Berio, Octavio López conserve la pulsation ou, du moins, une cellule rythmique

---

<sup>23</sup> La traduction française, "musiques du monde", donne des connotations boéciennes très belles (*musica mundana*) que le genre en question ne comprend pas !

<sup>24</sup> Il est évident que je simplifie ici à l'extrême. Par exemple, ce qui a malheureusement été qualifié de *world* inclut également les mélanges d'excellents musiciens africains, mélanges qui se sont déroulés dans la scène parisienne des années 1980.

<sup>25</sup> Je remercie Octavio López de m'avoir expliqué sa démarche.

jouant le rôle de pulsation. Par ailleurs, à la différence ici de Reich, qui recherche la transformation continue, Octavio López travaille sur la métrique, entendue comme la manière d'organiser des périodicités longues par la superposition de *patterns* rythmiques décalés, mais qui se rejoignent par leur plus grand dénominateur commun. Dans d'autres pièces, plus placées sous le signe de son amour pour le jazz-rock, il élabore une problématique de déplacements d'accents — nous sommes ici entre des syncopes très caractérisées et leur dissolution grâce à une écriture " savante ". Ses dernières œuvres travaillent sur l'ambiguïté rythmique ou, plus exactement, sur les dualités métriques, rythmiques ou de la pulsation. Son *Sextuor —Fausses routes?... nouvelles voies* (2001) puise sa motivation dans certaines musiques " populaires " argentines, où l'on hésite constamment entre le binaire et le ternaire, une problématique qu'il retravaille par l'écriture. La même pièce élabore un travail très fin sur le rythme, le tempo, le phrasé et la métrique, un travail qu'Octavio López nomme " modulations de pulsations perceptuelles " et qu'il serait difficile d'analyser ici. S'il fallait résumer le travail d'Octavio López en quelques mots quant à la question du rapport entre postmodernisme et mondialisation, je dirais qu'il considère ses multiples références comme des données de départ et non point comme des résidus de la mémoire à passer à travers le travail douloureux de l'anamnèse ; en outre, la mémoire, si elle subsiste, elle englobe tout l'univers des musiques possibles et ne se limite pas à une tradition. Quant à la question en soi de la mondialisation : Octavio López ne traite pas ces données comme un stock disponible et anonyme qu'il s'agit de faire fructifier (cas de Steve Reich) : sans renoncer à la création personnelle, il les respecte profondément et les appréhende comme un fond vivant qu'il ne prétend pas subsumer dans un universalisme abstrait.

Makis Solomos est musicologue, enseignant-chercheur à l'Université Montpellier 3, membre junior de l'Institut Universitaire de France