



HAL
open science

Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale. Musique et mémoire, sous la direction de Jean-Paul Olive, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 238-247, 2003. hal-01789821

HAL Id: hal-01789821

<https://hal.science/hal-01789821>

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.

Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale

Makis Solomos*

in *Musique et mémoire*, sous la direction de Jean-Paul Olive, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 238-247

L'association des mots "musique" et "mémoire" est double. D'une part, elle peut renvoyer aux fonctions de la mémoire dans son sens premier —la mémoire psychologique et cognitive—, qu'induit toute écoute musicale. Il s'agit là d'un chapitre majeur des recherches en psychologie de la musique et en psychoacoustique. Ces recherches peuvent conduire à des découvertes majeures d'une portée générale, car l'on sait que la mémoire mise en jeu par la musique est essentiellement associative, ce qui reste, semblerait-il, un domaine où les ordinateurs n'arrivent pas encore à rivaliser avec le cerveau. Pour l'instant, malgré les études exceptionnelles d'un Albert Bregman et quelques autres travaux¹, nous en sommes encore au b.a.ba. Un second aspect de l'association musique-mémoire concerne davantage les musicologues. Il se réfère à la mémoire socio-historique, et l'on sait que la musique, en tant que construction, met en œuvre tout autant ce type de mémoire que la mémoire psychologique et cognitive. C'est sur ce second aspect que je me centrerai, sans pour autant éliminer toute référence à la mémoire psychologico-cognitive.

Le point de départ de ce petit texte sera une remarque du très beau livre de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, publié en 1959. Les deux auteurs y tentaient de concilier ce qu'ils aimaient, notamment Stravinsky, avec ce qu'ils estimaient, c'est-à-dire la musique contemporaine de l'époque. Dans les années 1950, Stravinsky, par ses manières de caméléon, posait de sérieux problèmes à l'avant-garde, qui ne pouvait pas l'évacuer, mais qui n'était pas non plus en mesure de tolérer ses références à la tradition. Schloezer et Scriabine résolurent partiellement la contradiction en disant que Stravinsky n'est pas un compositeur traditionnel, car il *choisit* ses traditions². Cela nous semble désormais évident — mais cela ne l'était pas à l'époque.

Je crois que nous pouvons dire aujourd'hui — sans doute parce que nous sommes passés par le postmodernisme et, qu'on le veuille ou non, nous relisons même les modernes avec son approche— que cette opération de choix vaut pour tout compositeur comme pour tout auditeur. La question qui pointe, bien entendu, est celle de la manière avec laquelle nous — auditeurs ou compositeurs— allons opérer les mélanges des éléments choisis, une question qu'a posée avec force le postmodernisme, mais qu'il n'a pas résolue : il revient à la musique et à l'auditeur d'aujourd'hui, qui doivent travailler avec les multiples faces de la mondialisation, de trouver des réponses à cette question.

Mais, en parlant des diverses faces de la mondialisation, nous venons déjà d'arriver à la conclusion de ce texte ! Pour reprendre au début, je suivrai un fil historique —mémoire

* Université Montpellier 3, Institut Universitaire de France.

¹ Pour le lecteur francophone, je renvoie, entre autres, à Stephen McAdams, Emmanuel Bigand (éd.), *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, 1994.

² Cf. Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Minuit, 1959.

oblige— afin d’analyser sommairement quelques cas d’élaboration de ces choix, c’est-à-dire quelques cas de construction de la mémoire musicale (au sens de la mémoire socio-historique), au 20^e siècle (et au début du 21^e), ce qui inclut la modernité, le postmodernisme et l’ère des mondialisations. Je vais donc traiter, car je me limite à la stratégie des compositeurs —quoique la question de l’écoute aurait été tout aussi intéressante—, de quelques compositeurs précis, représentant clairement ces trois étapes.

LES MODERNES : DE L’AMNÉSIE

Pour commencer, associons la mémoire à l’aventure de la modernité musicale, limitée ici à l’après 1945. Si l’on simplifie à l’extrême, la stratégie des modernes à l’égard de la mémoire socio-historique a été la quête d’une amnésie, totale ou partielle. Deux cas d’école serviront pour analyser sommairement cette stratégie : Xenakis, qui illustre parfaitement le cas de l’amnésie totale ; Boulez, qui revendique une amnésie volontaire, c’est-à-dire partielle.

Xenakis peut être aisément caractérisé par sa tentative de construction d’une mémoire vide. Chez lui, on pourrait expliquer ce phénomène par des considérations politico-historiques comme par des considérations analytico-esthétiques, les deux explications se rejoignant facilement. Au niveau politico-historique, Xenakis représente cette figure de l’émigré venu d’une région dévastée par l’histoire récente, qui commence par poser la question de son identité. Écoutons-le dans un de ses tous premiers textes, peu encore connu, rédigé vers 1954. Bien qu’installé en France depuis plusieurs années, Xenakis est encore déchiré entre la tradition “ populaire ” grecque (il se réfère principalement à la musique “ démotique ”, c’est-à-dire la tradition rurale) —nous sommes là à la croisée du nationalisme et du réalisme socialiste, deux notions auxquelles Xenakis n’avait pas encore renoncé à l’époque— et la musique occidentale. Mais il doit également affronter le fossé qui sépare la musique occidentale du passé de celle avant-gardiste. En outre, l’avant-garde vient de se séparer en deux : au courant sériel (que Xenakis nomme encore “ dodécaphonique ”) s’oppose la musique concrète (“ l’électronique ”, dans ses termes), qui fait déjà beaucoup de bruit. Enfin, Xenakis semble fasciné par les qualités rythmiques du jazz. Dans un langage simple et direct, il pose la question du choix entre toutes ces voies : “ Quelle est alors la bonne voie ? Quelle est la vraie musique ? La musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l’électronique, le jazz, la musique démotique ? ”³. La réponse, extrêmement radicale, qu’il donnera à cette question, se trouve dans la musique qu’il commence à composer à cette époque. *Metastaseis* et, peu auparavant, *Le Sacrifice*, choisissent de ne se référer à aucune tradition. A un niveau esthétique, ce choix pourrait être compris comme la voie de la modernité qui s’est voulue création *ex nihilo*. Mais il ne s’agit pas d’une simple fuite en avant. Le propos est de construire, grâce à l’abstraction, un nouveau type d’universalisme. Pour simplifier et nouer les deux explications, on pourrait dire que la question de la mémoire musicale historique est, pour Xenakis : je construis une mémoire vide de toute référence concrète, ce qui me laisse la possibilité, grâce à l’abstraction, de reconstruire toutes les références.

³ Iannis Xenakis, “ Problèmes de la composition musicale grecque ”, in Makis Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 12.

En ce qui concerne la mémoire psychologico-cognitive, Xenakis pose la question exactement dans les mêmes termes. On connaît le célèbre passage de *Musiques formelles* où il se réfère à un auditeur “amnésique”. Traitant de ce qu’il nomme “logique symbolique”, qui lui a permis de composer *Herma* et *Eonta*, il écrit : “Dans ce chapitre nous commencerons par nous considérer brusquement amnésiques de manière à pouvoir remonter aux sources des opérations mentales de la composition et pour essayer de dégager des principes valables pour toutes les musiques”⁴.

Avec Boulez, la modernité cherche à construire une histoire extrêmement linéaire et mince, où chaque maillon de la chaîne serait unique. Il faudrait ici se référer longuement à ses textes, aux premiers (l’époque de *Penser la musique aujourd’hui*, sans oublier les articles regroupés dans *Relevés d’apprenti*) comme aux plus récents (cours au Collège de France, notamment)⁵. Par manque de temps, limitons-nous au texte qui conclut *Jalons (pour une décennie)*, intitulé “La vestale et le voleur de feu”⁶, publié en 1989. Boulez commence par condamner le postmodernisme (sans le nommer) sous sa forme anamnétique : “Feraï-je de nouveau l’éloge de l’amnésie ? Il semble qu’au milieu d’un temps chargé de plus en plus de mémoire, oublier devienne l’urgence absolue...”⁷. Mais il critique tout autant l’amnésie, qui a été le propre, comme nous l’avons vu, d’une certaine modernité. Aussi, il renvoie dos-à-dos les deux attitudes : aux traditionalistes (et aux postmodernes), il dira que leur quête d’authenticité est factice ; aux amnésiques —il le dit surtout dans d’autres textes⁸—, il expliquera que la mémoire finit toujours par ressurgir. Il écrit donc : “A l’opposé de ceux qui récupèrent toutes les œuvres du passé, trouvant une exaltation manifeste dans la quantité et la profusion des archives, on peut situer les athlètes de la table rase pour qui le présent est sans origine”⁹. Quelle solution propose-t-il à ce dilemme ? Comme je l’ai dit, il s’agit pour lui de construire une chaîne linéaire mince. Mais cela n’est pas dit clairement dans ce texte ; on ne peut que le deviner à des phrases telles que : “[...] il n’y a pas de tradition, mais seulement une chaîne d’individus qui se sont servis réciproquement de modèles ou de repoussoirs [...]”¹⁰.

La stratégie de Boulez est connue, il n’est nul besoin d’y insister, sinon pour dire que, adopter ce type de construction ne signifie pas automatiquement qu’on se place comme dernier maillon de cette ligne mince. Boulez est sincère et il a adopté cette stratégie de construction de la mémoire pour échapper à la fois à l’amnésie et à l’anamnèse. Dire qu’il l’a fait pour se positionner triomphalement serait une caricature, dans laquelle un non-boulezien comme moi doit faire attention de ne pas tomber. Pour dépasser cette caricature, nous

⁴ Iannis Xenakis, *Musiques formelles* = *Revue Musicale* n°253-254, 1963, (réédition : Paris, Stock, 1981), p. 185.

⁵ Cf. Pierre Boulez : *Penser la musique aujourd’hui*, Paris, Gonthier, 1964 ; *Relevés d’apprenti*, Paris, Seuil, 1966 ; *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

⁶ Cf. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, *op. cit.*, p. 437-441.

⁷ *Ibid.*, p. 437.

⁸ C’est un peu l’intention de la première partie du titre de ses entretiens avec Deliège : cf. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

⁹ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, *op. cit.*, p. 439.

¹⁰ *Ibid.*, p. 438.

pourrions peut-être prendre comme témoin la musique du dernier Boulez, qui se situe quelque part entre Ravel et le premier Boulez...

LES POSTMODERNES : DE L'ANAMNÈSE

Abordons à présent le postmodernisme —les postmodernismes devrions-nous dire. La question que pose la postmodernité est celle de l'anamnèse, comme on l'a souvent dit. Pour des raisons musicales, mais aussi politiques, les postmodernes sont en premier ceux qui refusent la stratégie de l'amnésie qui a caractérisé une partie de la modernité et, prenant le contre-pied, se réclament de l'anamnèse. Sur ce point cependant, il règne un grave malentendu, que j'ai tenté de dissiper ailleurs¹¹. En effet, une grande partie des postmodernes ne sont pas postmodernes, mais *prémodernes*. Les John Adams, Arvo Pärt, Penderecki, Wolfgang Rihm, etc., qu'on nous a présentés comme des postmodernes, ne représentent en réalité qu'une revanche sur la modernité prise par les conservateurs au sens le plus simple de ce mot. L'itinéraire de John Adams est clair : parti du minimalisme comme synonyme du vent de liberté américain des années 1960-70, il s'est par la suite immergé dans une écriture néoclassisante, certes brillante et riche, mais qui vise finalement à restaurer ce qu'il considère comme des "lois musicales universelles : la périodicité, la pulsation et la tonalité"¹². Le cas d'Arvo Pärt a aussi des ramifications politiques évidentes. Sa phase postmoderne, au sens d'une connivence avec le spiritualisme *new age* des années 1980, n'a duré qu'un moment (époque de *Tabula rasa*, 1977). Par la suite, le spiritualisme devient catholicisme militant et la musique s'épanouit souvent (par exemple dans le *Miserere* de 1989) dans des sonorités pseudo-médiévales qui accompagnèrent la décommunisation de l'Estonie et son entrée dans le camp occidental. Par ailleurs, l'étude de son 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 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.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas eu de véritables postmodernes ? Si, mais ils doivent être recherchés ailleurs que dans les musiques dits "savantes". Un cas intéressant est celui des "musiques populaires électroniques", c'est-à-dire de cette nébuleuse qui tourne autour de la musique techno. Les John Adams, Arvo Pärt, etc. ont une mémoire bien trop lourde pour pouvoir opérer une anamnèse. Anamnèse veut dire "évocation volontaire du passé"¹³. 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. C'est donc avec eux que la stratégie postmoderne de construction de la mémoire se lit le mieux. Quelle est cette stratégie ? Je dirais, puisque nous parlons de

¹¹ Cf. "Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes", *Musurgia* vol.V n°3-4, Paris, 1998, p. 91-107.

¹² John Adams, "Conversations with Jonathan Sheffer", in Claudin Swan (éd.), *Minimalism and the Baroque*, New York, Eos Music Inc., 1997, p. 78.

¹³ *Le petit Robert*, Paris, 1996.

musiciens encore jeunes, qu'elle constitue en quelque sorte une recherche de pères. Les modernes —dans le cas de la tentative d'amnésie— ont fait la guerre, la résistance, etc. très jeunes, ils sont devenus adultes très jeunes et, par conséquent, se sont passés très vite de leurs pères. Les postmodernes, quant à eux, n'ont eu aucune rupture à effectuer avec leurs pères, mais ils ont grandi dans une société où le premier triomphe complet du libéralisme économique signifia la fin de la famille.

Les musiciens techno se cherchent des filiations directes, non-médiatisées. Il est facile de constater que ces filiations sont cousues de fil blanc. Cela n'est nullement une critique, car toute stratégie de construction de la mémoire musicale est faite de cette manière. Avec Xenakis, nous aurions pu, bien entendu, nous interroger sur la réalité de l'opération d'abstraction adoptée pour construire une mémoire vide. Sa musique sonne parfois comme du Stravinsky, ailleurs comme du Bartók, etc. Je ne l'ai pas fait, non pas parce que je suis un xenakien, mais parce que cela aurait été mesquin. La modernité est déjà révolue et —à moins de vouloir prendre une revanche sur elle— il faut prendre au sérieux, c'est-à-dire avec distance, son projet, pour essayer de le comprendre. Avec les musiciens techno, nous sommes encore en pleine actualité. C'est donc à défaut de pouvoir dégager le vers quoi tend leur stratégie de recherche de paternité que je m'amuse à entrer dans le détail du travail de couture anamnétique. Je citerai un livre sur la musique techno destiné au grand public, paru en 1998. Sans aucun complexe, l'auteur de ce livre écrit : “ Pierre Schaeffer *et plus tard Olivier Messiaen* sont les initiateurs de la musique concrète ” ; et ajoute : “ Si, dans les années 50, l'Ircam à Paris et l'université de Stanford [...] ”¹⁴ ! Bien sûr, il s'agit de ce fameux besoin de légitimation qu'ont éprouvée 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 Deleuze¹⁵. Fort heureusement, sa musique ne tient pas de cette anamnèse laborieuse. Tout cela n'est pas dit pour dévaloriser la musique techno. Il s'agit de montrer que, si anamnèse, recherche du père, il y a, elle ne peut être qu'immédiate. Vouloir légitimer —comme le font implicitement les deux personnes citées ainsi que des institutions comme l'Ircam— la musique techno en y trouvant des références aux musique “ savantes ”, ne peut conduire qu'au désastre. L'anamnèse ne peut pas passer par l'intermédiaire de grandes institutions qui, en règle générale, sont plutôt dévoreuses de pères comme de fils. Elle ne peut réellement survenir qu'avec des musiciens comme Markus Popp, dont l'album *Ovalprocess* (2000) —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 des années 1960-70 de Cage et de Tudor.

Un autre musicien illustre également la stratégie de construction de la mémoire chez les postmodernes 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*, Zorn 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,

¹⁴ An-Ju, *Techno*, Paris, Hors Collection, 1998, p. 4. C'est moi qui souligne.

¹⁵ “ David Shea ” (entretien avec), *Fear Drop* n°7, Les Essarts (France), printemps 2000, p. 20-27.

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 la *Seconde symphonie* de Mahler). Mais je voudrais surtout citer Zorn pour son travail quant à la relation entre musique et mémoire psychologico-cognitive, que je n'ai abordée brièvement qu'à propos de Xenakis. Zorn 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 "16. Toutes ses œuvres illustrent ce travail sur la mémoire musicale au sens premier du terme, un travail 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.

DE LA MONDIALISATION

Voici à présent quelques éléments pour aborder la stratégie de construction de la mémoire musicale socio-historique à l'ère de la mondialisation. Nous avons vu que, pour la modernité, cette stratégie consistait en une amnésie totale (Xenakis) ou partielle (Boulez) et que, pour la postmodernité, il s'agissait d'une 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, qu'elles appartiennent au passé ou au présent —là n'est plus la question. 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 survécu¹⁷. Aujourd'hui, nous avons franchi un pas supplémentaire en nous acheminant vers une culture unique, abolissant aussi bien le temps que l'espace. Quel peut alors être la stratégie des musiciens et des auditeurs ? 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 et leur manière d'écouter s'analyse avant tout en termes économiques et ne nécessite donc pas un discours musicologique...

Il y a ensuite des visages plus sympathiques de cette mondialisation. Je me limiterai au cas de Steve Reich. Sans doute parce qu'Américain, Reich 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. Un peu à la manière de Stravinsky que commentaient Schloezer et Scriabine, mais en élargissant considérablement la sphère de ses références, 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

¹⁶ Pochette du CD John Zorn, *Spillane*, Elektra / Asylum / Nonesuch Records, 1987.

¹⁷ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1961.

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 ”¹⁸.

Une lecture rapide de ce *credo* pourrait laisser croire que Reich est un tenant de cette *world music* qui vise la production rapide de pots-pourris. 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 ”¹⁹.

Des œuvres clefs comme *Drumming* (1970-71), *Music for Eighteen Musicians* (1976) 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-européennes” a cédé le pas à la recherche d'une mondialisation concrète. Cela 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.

La stratégie de construction de la mémoire que déploie 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”, qu'elle va même plus loin en citant des traditions “extra-européennes” précises, mais qu'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 — ainsi que, dans une certaine mesure, le projet d'amnésie de Xenakis, qui visait une création pouvant tout inclure —, l'universalisme abstrait

¹⁸ Steve Reich, “Entretien avec Michael Nyman” (1976) in Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 140.

¹⁹ Steve Reich, cité par, Clytus Gottwald, “Signaux entre exotisme et industrie”, *Contrechamps* n 6, 1986, p. 141-142.

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.

Est-ce à dire qu'il faudrait renoncer à la création, puisque la création qui s'ouvre aux diverses cultures échappe difficilement au pillage généralisé ? S'agit-il, pour manifester un plus grand respect pour les diverses cultures qui nous entourent, pour créer une mémoire qui ne les gomme pas après les avoir assimilées, de se limiter à leur écoute ? Non, car le même problème se pose également à l'auditeur, un problème qui est : comment s'ouvrir à la pluralité des cultures sans les consumer par le même geste²⁰ ?

²⁰ Ces réflexions sur les mondialisations se prolongent brièvement dans deux textes à paraître : “ Le “savant” et le “populaire”, le postmodernisme et la mondialisation ”, *Musurgia* ; “ Postmodernismes et mondialisation ”, *Doce Notas*.