



HAL
open science

Le “ savant ” et le “ populaire ”, le postmodernisme et la mondialisation

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Le “ savant ” et le “ populaire ”, le postmodernisme et la mondialisation. Musurgia : analyse et pratique musicales, 2002. hal-01789823

HAL Id: hal-01789823

<https://hal.science/hal-01789823>

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.

Le “ savant ” et le “ populaire ”, le postmodernisme et la mondialisation.

Makis Solomos

Musurgia vol. IX n°2, Paris, 2002, p. 75-89

1. D’UN RÊVE...

“ Invité à prononcer une conférence magistrale dans le cadre de l’inauguration de l’Unesco [... Louis Aragon] propose comme titre : “La culture et le peuple (ou les gens)” ; dans la version britannique, cela donne : “*Culture and the People*”, et, dans l’américaine : “*Mass Culture*” ou “*Culture of the Masses*”. L’expression américaine est revenue en français et la circulaire annonçant la conférence lui donna le titre “Culture des masses”. Aragon n’était pas au bout de ses peines. Lorsqu’en 1947 fut publié le texte de la conférence, l’éditeur de l’Unesco la titra : “Les élites contre la culture” ! ”¹.

Les malheurs survenus à Aragon ne sont rien comparés à l’extrême confusion qui règne, en ce début du 21^e siècle, quant à la pluralité de contenus que peuvent prendre des expressions telles que musiques “ savantes ” et musiques “ populaires ”. Du temps d’Aragon, vues de la France communiste, les choses étaient simples. “ Nous ” — les intellectuels, les artistes —, possédions la culture, et il fallait simplement la transmettre au peuple. On ne savait pas exactement ce qu’était le “ peuple ” — on soupçonnait peut-être qu’il se résumait à une invention de l’imagination fort peu débridée de quelque membre du parti —, mais le mot faisait encore rêver. De nos jours, ni l’art “ savant ”, ni l’art “ populaire ” ne font plus rêver. Le “ populaire ”, même les créateurs des musiques “ populaires ” le disent sur tous les tons, est en grande partie investi par le commercial. Le “ savant ”, quant à lui, est critiqué par les gens mêmes qui en sont issus comme académique, formaliste, etc.

C’est pourquoi, définir les termes de la dichotomie musiques “ savantes ” / “ populaires ” dans les cinquante dernières années, n’aurait aucun sens. On ne pourrait que lui substituer d’autres dichotomies tout aussi peu intéressantes en soi : “ grande ” musique contre... (il n’existe pas de second terme dans cette opposition) ; “ sérieux ” contre “ léger ” ; “ avant-gardiste ” contre “ industriel ” ; “ élitiste ” contre “ populaire ” ; etc. L’essentiel n’est plus de définir cette dichotomie, car, précisément, le rêve a muté. Ce rêve pourrait être : *nous voulons dépasser la dichotomie*, sans tomber dans le paternalisme ni céder aux tenants de l’industrie culturelle ! Le “ nous ” ici n’est plus une “ avant-garde ” bien intentionnée ni un slogan publicitaire : il inclut aussi bien le “ populaire ” que le “ savant ” ainsi que le simple auteur de ces lignes.

Il est impossible ici de dépasser concrètement cette dichotomie en évoquant des musiques qui iraient clairement dans ce sens : elles n’existent pas encore. Il n’est pas non plus question, dans un article “ savant ”, d’en appeler aux grandes manifestations anti-mondialistes où se réunissent aussi bien des “ intellectuels ” (“ savants ” ? oui, en tout cas plus que les économistes néo-libéraux !) que des “ gens du peuple ”. En conséquence, je propose d’étudier sommairement, sous un angle critique, la convergence progressive des musiques “ populaires ” et “ savantes ” depuis 1945, une convergence envisagée pour l’essentiel du point de vue des secondes, sans toutefois refuser quelques mentions à la position des premières.

¹ MATTELART, Armand, p. 4-5.

2. LE REGARD VERS L'AUTRE (1950-70)

2.1. Le grand fossé

Dans l'après 1945, on voit se creuser un énorme fossé : jamais musiques " savantes " et musiques " populaires " n'ont été autant séparées. Les secondes continuent leur vie autonome (diverses musiques " populaires " de divers pays), mais elles sont de plus en plus envahies par le commerce. Les prédictions d'Adorno et de Horkheimer semblent se réaliser². L'industrie culturelle, gigantesque rouleau compresseur, force les musiciens, notamment aux États-Unis, où elle est déjà à l'œuvre depuis les années 1920, à tendre vers l'homogénéisation, la standardisation et la production de chansons de plus en plus éphémères. Il faudra attendre la naissance de ce grand mouvement populo-commercial que fut le rock³, pour que des musiciens, portés par des labels discographiques indépendants, réinventent l'expressivité spontanée. Et encore, la bataille est toujours à recommencer : les *majors* s'empareront très rapidement du rock'n'roll, comme plus tard du rock britannique, du rock progressif, etc.⁴.

De son côté, la musique " savante " s'isole radicalement de son public " naturel " (la bourgeoisie) et, *a fortiori*, de tout public populaire. Elle est portée par des revendications avant-gardistes. Elle espère ainsi lutter contre l'industrie culturelle, en se posant, par son redéploiement en tant que musique *expérimentale* —une expression qui doit être prise à la lettre : l'expérience est par définition ce qui ne peut être répété et donc standardisé—, comme aux antipodes des produits de l'industrie culturelle : par exemple, ayant éliminé toute trace de répétition, elle n'offre aucune prise à la saisie, qu'elle soit extérieure (enregistrement) ou intérieure (mémoire de l'auditeur), et rend par conséquent impossible sa mise en série. Seuls certains compositeurs iront jusqu'à empêcher la saisie extérieure —ce sera la vague des *happenings* cagien, qui définissent l'œuvre musicale comme un ici et maintenant.

2.2. Musique contemporaine et musique " extra-européenne "

On pourrait donc estimer que la musique " savante " se voudra pure de toute contamination commerciale et donc, étant donné la situation extrême, de toute trace de musique " populaire ". Les choses ne sont pourtant pas si simples. Car, dans les années 1950-70, l'élan avant-gardiste de la musique contemporaine l'empêche de vivre son isolement comme un retrait. Le besoin permanent de renouveler sa pensée, ses techniques, la poussera vers la recherche d'un " autre ". Puisqu'il ne peut être question de musique " populaire " au sens de la musique américaine ou européenne qui tend vers le commercial, ce sera un " autre " géographique : on assistera à une réelle, quoique faible en termes quantitatifs, ouverture vers les musiques d'autres pays. Les emprunts et références ne viseront pas un exotisme, mais un renouvellement structural ou sonore. Aussi, ressurgit ici, en un sens, la problématique

² Cf. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max.

³ L'adjectif " populo-commercial ", très peu euphonique, je le reconnais, n'est cependant pas une injure ; il désigne la double nature de tout le rock, populaire, mais également commercial.

⁴ Cf. le travail très documenté de GILLET, Charlie.

bartókienne⁵. C'est pourquoi nous pouvons les envisager comme une tentative d'intégration de la musique "populaire", même si, souvent, les références concrètes se feront à des traditions "savantes" et non "populaires" —on évoquera la musique "savante" de l'Inde et non les diverses traditions populaires de ce pays, pour prendre un seul exemple. Il faudrait ici faire une histoire de la convergence entre la musique contemporaine et la discipline émergente de l'époque que fut l'ethnomusicologie. Un cas célèbre, bien que tardif, fut la rencontre entre l'ethnomusicologue Simha Arom et certains compositeurs, dont Berio.

Dès les années 1950-70, de nombreux compositeurs se pencheront, d'une manière plus ou moins affichée, sur les musiques "extra-européennes" —pour respecter la terminologie de l'époque. Ce fut le cas de Pierre Boulez, qui s'inspira, dans une certaine mesure, de l'Extrême-Orient, sans toutefois que les traces de cette inspiration soient extrêmement tangibles. Il s'agit le plus souvent d'une stylisation très raffinée⁶ ou bien, pour citer son œuvre la plus célèbre, *Le Marteau sans maître* (1953-55), d'une référence sonore importante —*Le Marteau* "sonne" parfois comme un gamelan— mais générale. On pourrait aussi citer le cas de Cage qui, dès les années 1930, évoquait d'une même manière purement sonore des musiques d'Extrême-Orient. Le cas de Xenakis est peut-être plus bartókien. Après une phase réellement bartókienne (début des années 1950), il connut une époque d'abstraction formelle en même temps que de focalisation sur le son, pour aboutir, à travers la problématique des "cribles" (échelles) à une universalité où sa musique pourrait également inclure des musiques autres. Cela le conduisit, vers la fin des années 1970, à s'intéresser à une échelle (non octavante) inventée, mais qui est proche, par ses intervalles, d'un *pelog* indonésien. On la rencontre notamment dans *Jonchaies* (1977) comme le montre l'exemple 1.

Dans les années 1970, une œuvre semble emblématique de cette démarche, *Coro* (1975-76) de Berio. Par le passé, Berio s'était déjà intéressé aux musiques "extra-européennes" — cette fois entièrement "populaires"—, notamment dans ses *Folk Songs* (1964). *Coro* prolonge ce travail en l'amplifiant considérablement et en le conduisant vers une autre logique. Les *Folk Songs* peuvent passer pour une harmonisation et instrumentation de chansons populaires du monde entier selon les perspectives d'un Kodály. Par contre, *Coro* s'inscrit dans l'idéal de ce que l'on pourrait nommer un "folklore imaginaire". L'œuvre, selon les termes du biographe de Berio, David Osmond-Smith, constitue la "déclaration "publique" majeure des années 1970" de Berio⁷. Elle emploie une mosaïque de textes populaires du monde entier —américains (du sud et du nord), polynésiens, africains, croates, persans, italiens, juifs— qui "insistent sur les expériences de base qui transcendent les distinctions culturelles : l'amour, la mort et le travail"⁸. La trilogie *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda, un texte politiquement engagé, sert d'unité. De ce dernier, on entend surtout, à plusieurs reprises, la phrase *Venid a ver la sangre por las calles* ("Venez voir le sang dans les

⁵ Précision importante : la grande différence entre Bartók et les diverses "écoles nationales" jusqu'à John Adams y compris, est que, chez le premier, ses références à la musique "populaire" escomptent un renouvellement du langage musical (au sens large du terme : matériau, structures, etc.), alors que, dans le second cas, prisonniers d'une conception *folkloriste* de la musique "populaire", les compositeurs utilisent les références pour résoudre la "question nationale" ou par simple exotisme.

⁶ Cf. BRUNNER, Rafaël.

⁷ OSMOND-SMITH, David, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

rués”) et seulement à la fin la question que posait tout militant latino-américain des années 1970, une question que Neruda fait sienne : “ Vous demanderez pourquoi ce poème ne parle pas des rêves, des feuilles d’arbre, des grands volcans de mon pays natal ? ”. En ce qui concerne la musique, à la différence des *Folk Songs*, Berio n’utilise pas de chansons populaires originales, si ce n’est un air macédonien qui apparaît brièvement dans la section V. C’est en ce sens qu’il œuvre pour un “ folklore imaginaire ” : la musique renvoie à des traditions musicales multiples qu’elle mélange en vue d’une universalité concrète, mais sans jamais les citer ni même les simuler. La référence la plus précise, et la plus nouvelle pour l’époque, est sans doute celle faite aux polyphonies d’Afrique centrale, que Berio découvrit en lisant un article de Simha Arom. Dans ces polyphonies, chaque musicien joue des patterns rythmiques complexes. Il en résulte un contrepoint extraordinaire qui, à un certain degré, évoque également, dans les réalisations de Berio, les hocquets médiévaux. *Coro* annonce cette technique dans la section IX et la développe dans plusieurs autres sections, notamment la XI et la XVI.

3. LES PRÉMICES DU POSTMODERNISME ?

Ce mouvement d’ouverture vers les musiques “ extra-européennes ” se poursuit et s’intensifie à partir des années 1980. Citons seulement Francis Bayer et ses *Propositions V* (1986) ainsi que Jonathan Harvey qui, avec ses *Ritual Melodies* (1989-90), hybride, grâce à des techniques de synthèse du son, des sons d’instruments orientaux (shakuhachi, hautbois indien, koto, cloche de temple), de voix tibétaines et de plain-chant occidental. Mais, entre temps, la musique contemporaine a connu une phase d’ouverture de nature différente qui, pour certains commentateurs, posa les prémices du postmodernisme. A la fin des années 1960 et au début des années 1970, on assiste, y compris dans les musiques “ populaires ”, à une expansion extraordinaire qui semble adopter la belle utopie du “ village planétaire ” (*global village*) prédite par Marshall McLuhan, avant que celle-ci ne prenne les divers visages de la mondialisation dont il sera question par la suite. En ce qui concerne les musiques “ populaires ”, l’heure est, au même degré que les musiques “ savantes ” des années 1950, à l’expérimentation, bien qu’il s’agisse d’une expérimentation dans un sens plus large du terme, moins formel, incluant les expériences du vécu que procureront par exemple les drogues. La chanson *The End* (1967) des Doors épouse des sonorités et des temporalités indiennes — elle dure plus de 11 minutes, un format totalement inhabituel pour l’époque—, en même temps qu’elle introduit des problématiques psychanalytiques (*Father [...], I want to kill you. Mother, I want to...*, dit Jim Morrison) dans un univers verbal qui, jusqu’alors, restait “ simple ”. L’album *The Dark Side of the Moon* (1973) des Pink Floyd s’ouvre aux techniques de la musique concrète. En tendant vers l’expérimental au sens formel du terme, le rock progressif tendra également vers une certaine musique contemporaine.

De son côté, la musique “ savante ” semble rechercher un syncrétisme puissant pouvant inclure, outre les références aux musiques “ extra-européennes ”, d’énormes clins d’œil aux musiques “ populaires ” occidentales —comme c’est le cas de *Hungarian Rock* de Ligeti (1978) (cf. **exemple 2**)— et bien d’autres choses. Bernd Alois Zimmermann et son *Requiem*

pour un jeune poète (1967-69) illustrent parfaitement ce phénomène. L'œuvre, sous-titrée "lingual", est d'abord un *patchwork* de textes : autour de l'*Eloge funèbre pour Serge Essenine* de Maïakovski, gravitent des poèmes de Joyce, Pound, etc., des extraits des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, des fragments de discours politiques, etc. La musique, qui se greffe sur cette composition verbale complexe, est elle aussi un collage très raffiné. A côté de parties électroniques, fonctionne une formation de jazz ainsi qu'un orchestre. On entend des citations de Beethoven, Milhaud, Wagner, etc., mais également des Beatles (*Hey Jude*). Ce *Requiem* excède donc largement la problématique de la relation des musiques "savantes" et "populaires", puisqu'il mélange également musiques du passé et musiques du présent et qu'il pose une réflexion politique et métaphysique. Dans les termes de Zimmermann —qui peuvent passer pour une des premières théorisations du postmodernisme—, il s'agit de réaliser une composition *plurielle* : " Nous ne pourrions éviter le constat que nous cohabitons en bonne intelligence avec une gigantesque diversité de biens culturels de toutes les époques et que nous existons sur de nombreux niveaux temporels différents et de nombreux niveaux de vécu à la fois, dont la plupart, apparemment, ne peuvent se déduire les uns des autres ni se mettre en relation, et pourtant, nous n'hésitons pas à le dire, nous nous sentons en sécurité dans un réseau d'une quantité de fils embrouillant et embrouillés "9.

4. QUELQUES VISAGES DE LA MONDIALISATION (1970-...)

4.1. De la mondialisation

L'utilisation par Boulez, Cage, Xenakis, etc. de la référence aux musiques "extra-européennes" avait pour fins de renouveler les enjeux structurels ou sonores, tout en restant dans l'hypothèse d'une musique créée *ex nihilo* ou, du moins, visant la nouveauté radicale. A cette fin, la cohérence de l'œuvre est non seulement préservée, elle est même accentuée : nous sommes dans une problématique moderne. Pour le dire avec les postmodernes, le compositeur y travaille selon un idéal de "pureté", qui bannit tout élément extérieur ou, s'il l'accepte, comme ce fut le cas dans la référence en question, il l'utilise à son profit en le prenant comme une abstraction. Avec Zimmermann, le Berio de la *Sinfonia* (1968), etc., l'heure est aux mélanges, voire aux métissages. Les références prennent l'allure de citations ou, en tout cas, de renvois clairs à des styles musicaux variés, et sont entremêlées dans une composition de nature pluraliste : la voie royale du postmodernisme est ouverte.

On a beaucoup écrit sur le postmodernisme ces dernières années¹⁰. Cependant —peut-être parce que dans le combat titanesque entre modernes et postmodernes (années 1970-80), les seconds ont fini par triompher—, il me semble que, rétrospectivement, on pourrait envisager le débat sous un autre angle. La question ne serait plus de savoir s'il faut préserver la "pureté", la quête perpétuelle du nouveau, etc. (rester moderne), ou bien métisser et ne pas

⁹ Bernd Alois Zimmermann, cité par KONOLD, Wulf, p. 330.

¹⁰ Pour un rapide aperçu des problématiques postmodernes en musique, cf. : RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice ; ILIESCU, Miha ; SOLOMOS, Makis, "Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes". Cf. également le livre plus complexe de CHARLES, Daniel.

hésiter à régresser —en introduisant des styles musicaux anciens de la musique occidentale, par exemple la tonalité— par moments (devenir postmoderne). Rétrospectivement toujours, 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-musicologiques¹¹, mais s’immiscer dans un débat qui, désormais, concerne de très près la musique.

En ce qui concerne les musiques “populaires” (occidentales), les métissages postmodernes qui ont lieu à partir de la fin des années 1970 s’affichent de plus en plus ouvertement comme des symptômes majeurs d’une mondialisation en cours. L’un des premiers aboutissements en a été un “genre” musical au titre éloquent, la *world music*¹², qui a envahi le marché vers le milieu des années 1980. Dans ce genre, la mondialisation est la pire possible, celle des firmes multinationales¹³. Le cas du *rai* franco-algérien évoque une mondialisation de nature différente : tout autant commercial, il signifie cependant une mondialisation plus concrète, celle qu’ont vécu 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 immigrés indiens et pakistanais métissent la musique de leurs parents avec les “musiques électroniques populaires”. Quant à la musique “savante”, les enjeux sont moins nets, ce qui explique pourquoi la notion confuse de postmodernisme n’a pas perdu sa pertinence. Dans l’impossibilité de les cerner d’une manière générale, nous les traiterons par rapport aux divers cas concrets, ce qui aura également l’avantage de suggérer que, contrairement à ce que l’on pense parfois, il n’y a pas *une* mondialisation, mais *des* mondialisations.

4.2. La question américaine

Le premier cas nous montrera que, paradoxalement, la mondialisation est d’abord une question nationale, qu’on pourrait appeler “la question américaine”. Dans son histoire, la musique américaine “savante” n’a jamais été “pure”, c’est-à-dire moderne. Aux Etats-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 mot¹⁴. Pour de nombreux compositeurs américains —à l’exception cependant de Cage—, une

¹¹ 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.

¹² La traduction française, “musique du monde”, donne des connotations boésiennes très belles (*musica mundana*) que le genre en question ne comprend pas !

¹³ Il est évident que je simplifie ici à l’extrême. Par exemple, ce qui a malheureusement été qualifié de *world* inclut également les métissages d’excellents musiciens africains, métissages qui se sont déroulés dans la scène parisienne des années 1980.

¹⁴ La question est complexe car, pour aller “contre” la musique européenne, Cage se référerà à 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

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^e 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 terme¹⁵.

Les réponses de Steve Reich à la question américaine sont plus intéressantes car modernes (ou postmodernes —là n’est plus la question). Elles ouvrent la voie d’une mondialisation qui excède la question nationale. En effet, l’objectif de Reich n’est nullement de composer une musique “ américaine ” : il n’en retiendra qu’une partie, limitée à un certain jazz. Face à l’Europe, il ne se montrera pas non plus négatif et résoudra la question par une sélection. Enfin et surtout, il prône l’ouverture concrète à certaines musiques “ extra-européennes ”. Voici une citation qui résume ce qui vient d’être dit : “ 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 ”¹⁶. 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-pourris¹⁷. 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

Morton Feldman fut plus clairement anti-européen et même parfois, nationaliste dans le sens fort du terme : cf. FELDMAN, Morton, *passim*.

¹⁵ Dans une conférence inédite à l’IRCAM en décembre 1998, j’ai 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 SOLOMOS, Makis, “ John Adams : une esthétique du ressentiment ”.

¹⁶ REICH, Steve, “ Entretien avec Michael Nyman ” (1976) in REICH, Steve, *Ecrits...*, p. 140.

¹⁷ 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.

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 " 18.

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-européennes " a cédé le pas à la recherche d'une mondialisation concrète, peut-être respectueuse des traditions —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.

Un troisième aspect de la question américaine —troisième visage également de la mondialisation— est tout simplement la relation avec le " populaire " compris dans son sens commercial. Le cas de Philip Glass illustre cet aspect. Mentionnons simplement son recueil *Songs from Liquid Days* (1986) qu'illustre l'**exemple 3**. Partant de la constatation que " les chansons constituent notre expression musicale de base "19, Glass créé un genre totalement hybride " savant " - " populaire ", caractérisé par le fait qu'il n'est ni " savant " ni " populaire ", mais simplement commercial.

4.3. Quelques questions européennes

Dans la musique " savante " européenne à partir de la fin des années 1970, l'enjeu des relations avec les musiques " populaires " mène à la fois à des tendances " néo " (néoclassicisme, néo-romantisme, etc.), au postmodernisme ainsi qu'à divers visages de la mondialisation —c'est pourquoi la situation est très confuse. Chez les premiers compositeurs qu'on a qualifiés *a posteriori* de postmodernes, qui se localisaient en Allemagne ou dans les pays de l'Est, l'enjeu était national. Wolfgang Rihm ouvrait alors la voie à des retrouvailles avec la tradition allemande, que l'internationalisme sériel et post-sériel d'un Stockhausen avait occultée. C'est pourquoi, en passe de devenir le compositeur national de l'Allemagne réunifiée, Rihm ne s'intéresse pas aux musiques " populaires " —dans ce pays, la musique romantique vaut comme tradition " populaire "— et, simultanément, constitue un néo-romantique et non un postmoderne. Avec Arvo Pärt, devenu l'emblème d'un nationalisme anti-communiste et anti-russe, le postmodernisme a abouti à un " néo " difficilement qualifiable, sinon par une évocation du spectre de Carl Orff. D'où, chez lui, et encore plus chez des compositeurs plus jeunes de la même tendance, quelques références à des musiques " populaires " afin de résoudre une fois de plus la question nationale.

C'est chez des compositeurs plus jeunes de l'Europe occidentale que la partie musiques " populaires " – " savantes " se joue de manière plus égale et que, par conséquent, le débat tourne véritablement autour des relations entre postmodernisme et mondialisation(s). Dans la

¹⁸ Steve Reich, cité par GOTTWALD, Clytus, p. 141-142.

¹⁹ GLASS, Philip, préface à la partition des *Songs from Liquid Days*, New York, Dunvagen Music Publishers, 1990.

musique contemporaine, les pièces qui se réfèrent d'une manière plus ou moins directe aux musiques "populaires" prolifèrent à partir de la fin des années 1980. Le "populaire" est à prendre dans tous les sens du terme : "extra-européen" ou "populaire" européen, notamment. Nous pourrions citer dans ce sens *Antara* (1987) de George Benjamin. Le jeune, à l'époque, compositeur anglais, en résidence à l'IRCAM, travailla à partir de l'enregistrement d'une flûte de pan qu'il avait entendue sur l'esplanade de Beaubourg, lieu par excellence de métissages divers au niveau le plus "populaire" possible. Cette démarche reste emprunte d'une curiosité qui se limite cependant à un certain exotisme. Ce n'est plus le cas d'une pléthore de compositions très récentes. Par manque de place, limitons-nous à trois autres brèves références ainsi qu'à un exemple un peu plus détaillé, de compositeurs de la scène parisienne de la fin des années 1990. En premier, mentionnons le travail de l'Argentin Martin Matalon ainsi que sa pièce *Las Siete Vidas de un Gato* (1996), pour le film *Un Chien andalou* de Buñuel, à propos de laquelle il écrit : "La crudité, l'ironie des images, leur irrationalité m'ont suggéré la matière musicale de la partition. J'étais conscient du montage et de l'articulation musicale que Buñuel avait réalisés originellement avec Wagner et le tango sans que nécessairement je les adopte. Les caractères "abstraites" et surréalistes du film m'ont incité à introduire quelques mouvements populaires "concrets" tels qu'une marche, un tango ou une valse, mais bien entendu traités de façon particulière"²⁰. Citons ensuite l'Italien Fausto Romitelli qui, à propos de sa pièce *Professor Bad Trip* (1998-1999) —où il fait référence, grâce à une guitare électrique mélangée à des sons bruiteux d'un ensemble musical, à des sonorités rock complexes—, note : "Je crois que la musique populaire a changé notre perception du son et a établi de nouvelles formes de communication. Longtemps, les compositeurs de musique savante, les "derniers défenseurs de l'art", ont refusé tout métissage avec des musiques "commerciales" : le formalisme *a priori* de l'avant-garde sur la pureté du matériau musical a neutralisé, "castré" le son ; aujourd'hui, la nécessité pour les musiciens de ma génération de rejeter l'abstraction gratuite et de rechercher une nouvelle efficacité perceptive a convaincu certains parmi nous de puiser dans l'inventivité sonore, notamment électroacoustique, des musiques populaires"²¹. Remarquons que, chez ce compositeur, le renvoi aux musiques "populaires" entraîne plusieurs choses : l'assimilation du "populaire" au commercial mais sans connotation péjorative, le rejet du formalisme, la quête de sons bruiteux pour lesquels un certain rock a constitué un modèle tout autant qu'une certaine musique contemporaine. Un autre Italien installé à Paris, Andrea Cera, écrit à propos de sa composition *Deliverance* (1998) : "L'opposition entre les deux paradigmes que définissent la musique populaire d'aujourd'hui et la musique savante est un problème qui a beaucoup influencé mes études. [...] Existe-t-il des degrés de passage entre ces deux mondes ? Peut-on chercher à donner une force d'émancipation au langage stéréotypé de la culture industrielle ? Le Pop Art est-il possible en musique ? A l'aide de PatchWork (logiciel de composition assistée par ordinateur), j'ai analysé et déformé quelques fragments de deux pièces de *popular music* : *When I come around* (Green Day) et *Xtal* (Alphex Twin). Ensuite, j'ai fait fusionner ces objets en un seul organisme"²². Ici, l'alliage recherché espère aller plus loin, même s'il

²⁰ MATALON, Martin.

²¹ ROMITELLI, Fausto.

²² CERA, Andrea.

s'opère avec un outil technologique développé par les musiques “ savantes ” et même si les questions posées verbalement semblent académiques²³.

Le parcours d'Octavio López²⁴ peut éclairer les ambitions de cette génération de compositeurs qui sont nés dans les années 1960-1970 ainsi qu'un autre visage de la mondialisation. 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, qu'avait déjà intégrées un Berio. 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 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, comme le montre l'ex. 4, 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 dans notre cadre restreint. S'il fallait résumer

²³ Le passage par l'IRCAM nécessite encore, pour un jeune compositeur, une légitimation par l'outil technologique et une certaine langue de bois. Par ailleurs, l'IRCAM espéra un grand “ scoop ” il y a quelques années en invitant un DJ célèbre de techno dans ses studios ; on a eu peu d'échos de ce travail, mais il semblerait que ce dernier se soit rapidement ennuyé avec les logiciels raffinés... C'est dire que le mélange “ savant ”- “ populaire ”, s'il devait survenir, ne se fera pas “ par le haut ”.

²⁴ Je remercie Octavio López de m'avoir expliqué sa démarche.

le travail d'Octavio López en quelques mots, quant à la problématique du “ populaire ” et du “ savant ”, je dirais que le “ peuple ” (celui d'Aragon, mais, pour simplifier, également celui des romantiques) a pris chair ; que, en même temps, à la différence de la *world music*, il a pris un nom ; et que, enfin, si l'on peut continuer de parler de “ savant ”, c'est tout simplement parce que sa musique reste autonome et, par exemple, ne se danse pas mais s'écoute — ce qui n'est nullement, comme cela l'était chez Adorno, une position exclusive, puisque, par ailleurs, Octavio López adore danser... Nous sommes peut-être en présence d'un des meilleurs visages de la mondialisation.

4.4. Convergences électroniques

Un chapitre particulier des convergences récentes entre musiques “ savantes ” et “ populaires ” concerne une convergence de fait qui s'opère parfois grâce à la technologie. A vrai dire, ce type de convergences possède déjà une longue histoire. Précédemment, il a été brièvement question des Pink Floyd. On devrait pouvoir montrer que, à partir de la fin des années 1960, une partie du rock, le plus expérimental, a rejoint — mais sans nullement imiter — quelques préoccupations de la musique contemporaine, notamment de celle électroacoustique. A son tour, celle-ci, cette fois d'une manière consciente, parfois imitatrice, a cherché parfois à intégrer les nouvelles sonorités que le rock avait inventées à l'occasion de son exploration du nouveau médium. C'est le cas par exemple de la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry (1967). On devrait également mentionner *Saturne* (1979) de Hugues Dufourt — une pièce importante pour la génération rapidement évoquée précédemment à propos d'Octavio López — qui compte parmi les premières œuvres “ savantes ” à s'être saisies de la guitare électrique.

Plus récemment, avec le rap et encore plus la techno, le médium électronique a conduit les jeunes musiciens “ populaires ” à réinventer certaines techniques anciennes de l'électroacoustique. Citons le cas d'un album récent, *Ovalprocess* (2000) de Markus Popp, album qui appartient à la branche la plus expérimentale, en un sens, des musiques électroniques populaires : il n'est pas sans évoquer certaines performances d'*electronic live* de John Cage et de son compère, David Tudor, qui se sont déroulées dans les années 1960-70. Il serait cependant très injuste de réduire les courants “ populaires ” à une simple réinvention de techniques “ savantes ” dépassées. Tout au contraire, l'essentiel de leurs sonorités électroniques sont nouvelles. Ce qui permet de faire l'hypothèse que, à son tour, la musique “ contemporaine ” pourrait, dans le futur, s'en emparer (hypothèse que confirme l'œuvre mentionnée de Cera qui se réfère entre autres à une musique appartenant à la branche *electronica*, le plus “ cérébral ” courant de l'électronique populaire). Et ainsi de suite : pour dépasser le fossé musiques “ populaires ” / “ savantes ”, l'essentiel n'est peut-être pas d'aboutir à leur fusion, mais, à travers leurs autonomies respectives, d'avoir une émulation mutuelle.

5. ...ET D'UN CAUCHEMAR

Dépasser la dichotomie “ populaire/savant ”, “ savant/populaire ” ? Pourquoi un tel rêve ? Il ne s’agit pas, je pense qu’on l’aura compris, de réclamer un monde sans affrontements, où ceux-ci se seront en fait intériorisés ; ni de tomber dans le discours ministériel qui rêve concrètement de tout fusionner afin de diminuer le budget de la musique. Le propos est de faire ce rêve pour éviter que la réalité, qui s’est brutalement accélérée, ne se transforme en cauchemar. Qu’on le veuille ou non, la mondialisation est en cours et nous devons l’infléchir, pour éviter qu’un jour soit éliminée l’étude de la musique contemporaine, qu’on aborde la musique indienne à travers la *world music*, qu’on académise la techno ou que l’on réduise Beethoven à un *Hymne à la joie* aseptisé.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la Raison*, traduction E. Kaufholz. Paris, Gallimard, 1974.

BRUNNER, Rafaël, communication au colloque *Konstruktion und Expression. Olivier Messiaen und die Musik des 20. Jahrhunderts*, sous la direction de Rudolf Frisius, Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, Dresde, juin 1998, à paraître dans les actes du colloque.

CERA, Andrea, “ *Deliverance* ”, programme du concert du festival Agora, Paris, IRCAM, 23 juin 2001.

CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, Paris, P.U.F., 2001.

FELDMAN, Morton, *Ecrits et paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas. Paris, L’Harmattan, 1998.

GILLET, Charlie, *The Sound of City. Histoire du rock’n’roll* (2 volumes), traduction J.D. Briere. Paris, Albin Michel, 1986.

GOTTWALD, Clytus, “ Signaux entre exotisme et industrie ”, *Contrechamps* n°6, Genève, 1986, p. 138-147.

ILIESCU, Miha, “ Mélanges et impuretés ”, *Doce notas Preliminares* n°1, Madrid, 1997, p. 100-110.

KONOLD, Wulf, *Bernd Alois Zimmermann*, traduction S. Hass et M. Giannésini. Paris, Michel de Maule, 1998.

MATALON, Martin, “ *La Siete Vidas de un Gato* ”, programme du festival *Présences 97*, Paris, Radio France, février 1997, p. 51.

MATTELART, Armand, “ Art et argent, histoire d’une soumission ”, *Le Monde diplomatique* n°570, septembre 2001, p. 4-5.

OSMOND-SMITH, David, *Berio*. Oxford, Oxford University Press, 1991.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*. Paris, P.U.F./Q.S.J.?, 1998.

REICH, Steve, *Ecrits et entretiens sur la musique*. Paris, Christian Bourgois, 1981.

ROMITELLI, Fausto, “ *Professor Bad Trip* ”, programme du concert de la Cité de la musique, Paris, 3 octobre 2001.

SOLOMOS, Makis, “ John Adams : une esthétique du ressentiment ”, communication au *6e Congrès International sur la Signification Musicale (ICMS 6)*, Aix-en-Provence, décembre 1998, à paraître dans les actes du congrès.

SOLOMOS, Makis, “Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes”,
Musurgia vol.V n°3-4, Paris, 1998, p. 91-107.

Légende des exemples

Exemple 1. Echelle des mesures 10-62 de *Jonchaies* (Xenakis)

Exemple 2. Ligeti, *Hungarian Rock* : mesures 1-11

Exemple 3. Philip Glass, *Songs from Liquid Days* : “ Forgetting ”, mesures 1-6

Exemple 4. Octavio López, *Sextuor — Fausses routes ? ... nouvelles voies* : mesures 29-34