

Qu'est-ce que le postmodernisme musical? What is Postmodernist Music?

Hélène Prévost

Volume 1, numéro 1, 1990

Postmodernisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902001ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902001ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Prévost, H. (1990). Qu'est-ce que le postmodernisme musical? *Circuit*, 1(1), 9–26.
<https://doi.org/10.7202/902001ar>

Résumé de l'article

Répondant aux questions de Colette Mersy, des compositeurs (José Evangelista, John Rea, Frédéric Rzewski), un journaliste et artiste (Raymond Gervais), un musicologue (Jean-Jacques Nattiez), une philosophe (Ghislaine Guertin) et une sociologue (Régine Robin) discutent des enjeux du postmodernisme en musique. Les intervenants examinent tout d'abord la difficulté de définir le mot. Puis, ils discutent « le retour de l'audible » et l'importance accordée par les créateurs contemporains à l'auditeur, l'hybridation stylistique, le retour à la simplicité. Ils examinent les liens du modernisme avec l'engagement politique à gauche, les contradictions du postmodernisme et les inquiétudes des compositeurs contemporains.

Qu'est-ce que le postmodernisme musical?

Le 27 janvier 1990, le réseau FM de Radio-Canada diffusait, dans le cadre de son émission «Musique actuelle», réalisée par Hélène Prévost, un dossier consacré au postmodernisme en musique, à partir d'entrevues préparées et menées par Colette Mersy. Les illustrations sonores avaient été choisies par Jean Lesage. Le montage a été effectué à partir des propos, enregistrés séparément, de José Evangelista, compositeur, professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Raymond Gervais, artiste et journaliste montréalais, Ghislaine Guertin, professeure de philosophie au CEGEP Édouard-Montpetit (Montréal), Jean-Jacques Nattiez, professeur de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, John Rea, compositeur, doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill, Régine Robin, professeure au département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal et Frédéric Rzewski, compositeur américain. L'émission a été transcrite par Diane Maheu et éditée par Jean-Jacques Nattiez. Les intertitres sont de la rédaction. Nous remercions la Société Radio-Canada et les intervenants de nous avoir autorisé à publier ce document.

Difficultés d'une définition

COLETTE MERSY: L'expression de postmodernisme est utilisée de plus en plus fréquemment à propos de la musique, au moins de ce côté-ci de l'Atlantique, glorifiée par les uns ou provoquant des crises d'allergie chez les autres. La version journalistique, vulgarisatrice ou manichéenne du débat présentait une apparente simplicité. J'ai soupçonné que cela cachait quelque chose de plus complexe. J'ai donc eu envie d'aller plus loin et j'ai décidé de faire appel, pour me parler du postmodernisme, à des gens qui avaient mené une réflexion approfondie sur la question. Et malgré leur connaissance du sujet, ces spécialistes se sont avérés à peu près tous d'accord avec le fait que la notion de postmodernisme est extrêmement difficile à définir et à cerner. Jugez-en plutôt...

FRÉDÉRIC RZWESKI : Ce qu'est le postmodernisme musical ? Tout d'abord, je crois que ce terme n'est pas très courant dans notre domaine. J'ai l'impression qu'il a été introduit dans les années 70, en référence à certaines tendances en architecture. Puis ce mot est devenu un peu à la mode et a trouvé toutes sortes d'applications différentes, plus nombreuses et toujours plus vagues. Pour moi aujourd'hui, tout ce qu'on veut dire en utilisant ce mot n'est pas du tout clair.

RÉGINE ROBIN : Pour moi, ce n'est pas du tout un concept, c'est une notion commode, utilisable par un très grand nombre d'esthéticiens, de praticiens de l'esthétique à l'heure actuelle, pour désigner des transformations à la fois dans la sensibilité, dans la quotidienneté et dans l'esthétique, transformations dont on sent qu'elles sont très importantes mais qu'on ne sait pas encore penser, en tous cas, qu'on ne sait pas encore théoriser.

JEAN-JACQUES NATTIEZ : La première chose qu'il faut dire à propos du mot postmodernisme, c'est qu'il s'agit d'un concept. Je veux dire par là que ce n'est pas un être de réalité comme une collection de chaises, une place publique ou un tableau de Van Gogh, c'est vraiment une *construction* conceptuelle qui tente de désigner un état de réalité esthétique et social.

JOHN REA : C'est une attitude.

FRÉDÉRIC RZWESKI : Si ce terme doit avoir un sens quelconque, il doit exprimer une certaine expérience commune à notre époque.

Retour de l'auditeur, retour de l'audible

COLETTE MERSY : Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'y a pas unanimité sur la définition. Pour mener mon enquête, je suis partie d'un certain nombre d'idées couramment répandues à propos du postmodernisme. Par exemple: est-ce que le souci de communication ou la citation sont des éléments fondamentaux du postmodernisme musical ? Est-ce que la facilité, la simplicité vont de pair avec la postmodernité ? Qu'en est-il de certaines connotations politiques que l'on associe parfois au postmodernisme ?

FRÉDÉRIC RZWESKI : Tout le passé peut être considéré comme une sorte d'immense poubelle, sans raison logique, et cette manière de tirer des éléments, des fragments du langage du passé et de les mélanger ensemble, c'est une façon d'exprimer une certaine attitude envers le passé et l'histoire en général, de dire son inutilité pour le présent. Et en même

temps, c'est une critique du modernisme. Or, tout l'art traditionnel, au moins depuis la Renaissance, est conditionné par le modernisme, c'est-à-dire une glorification du présent, la manifestation d'une sorte de foi dans la supériorité du présent sur le passé, ou même de la supériorité de l'avenir sur le passé. Le modernisme implique une conception linéaire du temps qui présuppose une amélioration constante des conditions de vie. Or il est clair que, dans certains aspects de notre civilisation, le progrès existe, mais il est clair également aujourd'hui que, pour d'autres aspects qui sont peut-être même les plus importants, non seulement il n'y a pas eu progrès, mais il y a eu recul, régression. Ce que nous trouvons sans doute dans ce phénomène qu'on appelle le postmodernisme, c'est un rejet de ce modernisme qui a conditionné toute notre culture depuis plusieurs siècles.

RÉGINE ROBIN: Y a-t-il rupture entre le modernisme et le postmodernisme? Pour moi, cette affirmation fait problème. Dans certaines théories, le postmodernisme n'est qu'un hyper-modernisme. Il faut s'entendre. Il y a toujours un souvenir et un rappel du modernisme, car les postmodernes savent qu'il y a eu le modernisme avant eux, sinon, il n'y aurait pas le terme «post», il ne serait pas pensé comme cela. Mais l'art moderniste s'est tellement exténué dans la recherche de sa rupture avec le référent, dans son super-élitisme, comme dans l'hyper-minimalisme que, à la limite, il ne restait presque plus rien à exprimer, que ce soit par la musique, la peinture ou la littérature. On a donc atteint un moment de rupture avec cette exténuation. D'où le besoin de renouer, en somme, avec un ensemble de traditions esthétiques, alors que le modernisme était toujours en rupture avec ces traditions et ces retours qui, souvent, définissent le postmodernisme: retour à la tradition, retour au lisible au sens de Roland Barthes, retour à l'audible alors que, évidemment, la musique hyper-moderniste, complètement atonale ou autre, avait complètement rompu avec la mélodie, par exemple. Il s'est produit la même chose en littérature. Il y avait un travail tel sur la syntaxe, de Mallarmé à Joyce, que cette destructuration de la syntaxe rendait le texte illisible au sens courant du terme pour la grande masse et il y a eu ce besoin, en somme, de se retremper dans un public, tout simplement.

JOHN REA: L'attitude d'un artiste postmoderne se définit par rapport à la structure de son discours, pas nécessairement par rapport à la surface. En musique, depuis plusieurs années, il y a des compositeurs qui essayent de *dévoiler* le squelette de leur musique, donc la structure. Pour aller plus loin, il faut accepter d'autres prémices: pour tous les arts, mais en musique spécifiquement, il y a beaucoup de composantes. Par exemple les textures, le rythme, l'harmonie, les couleurs, l'orchestration, et, bien sûr, la forme. Mais il faut accepter le principe que ces éléments musicaux se trouvent dans un agencement combinatoire qui permet à un élément de dominer tous les autres. Et étant donné que tous ces éléments font partie de la structure globale de l'œuvre, si un compositeur décide qu'il va minimiser les

éléments 1 à 7 mais faire ressortir l'élément 8, il fait alors en sorte que cet aspect de la structure soit tout à fait audible. De ce point de vue, la musique répétitive est, sans aucun doute, une musique postmoderne, car les autres éléments de la musique ont été subordonnés pour mettre en relief l'aspect rythmique comme un aspect clairement structurel. Il y a donc création volontaire d'un déséquilibre, et c'est ça qui est révolutionnaire.

GHISLAINE GUERTIN: Au départ, il y a recherche d'un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale, une recherche qui va donc se faire au niveau d'une forme d'expression orientée vers l'auditeur. Ça c'est très important. On retourne au pôle de l'auditeur. On cherche au fond à le réhabiliter, à le réconcilier avec la musique contemporaine, parce que, tout à coup, on prend conscience que, peut-être, la musique moderne l'avait oublié, elle qui, on le sait, était davantage axée sur la recherche de la forme de l'œuvre et de sa signification intrinsèque. Bref, on avait là une musique abstraite qui, de fait, faisait par moment tout à fait abstraction de l'auditeur. Il y a là un retour à l'audible, analogue à ce retour au lisible en littérature dont Régine Robin a déjà parlé ailleurs. Le retour à l'audible est axé sur la simplicité de l'engagement musical, sur l'importance de la mélodie, sur le mélange des genres, sur l'intégration de certains éléments esthétiques qu'on va emprunter à la musique traditionnelle. La musique postmoderne, c'est au fond *un désir de faire sens*, en accordant la priorité au plaisir de l'oreille, au divertissement de l'auditeur.

COLETTE MERSY: Mais qui a été le premier compositeur postmoderne? Plusieurs ont mentionné John Cage. Or si l'on admet que l'un des soucis du postmodernisme est de rejoindre un grand public, il y a contradiction, car on ne peut pas dire que ce soit le cas avec la musique de John Cage...

Postmodernisme et révolution

RAYMOND GERVAIS: Ce qui était le plus important pour Cage, ce n'était pas d'avoir un vaste public, mais de réaliser ses idées.

COLETTE MERSY: Ne serait-il donc pas plutôt un moderne?

RAYMOND GERVAIS: C'est compliqué. Cage est de la même génération que Stockhausen, Boulez, etc. Je le vois comme un musicien à part. Philip Glass disait dans une entrevue que Cage, c'est un peu la déclaration d'indépendance en musique. C'est celui qui a permis aux musiciens, par son attitude, par ses prises de position radicales, de faire ce qu'ils voulaient plutôt que d'être prisonniers d'un dogme, de certaines théories. La ques-

tion, pour moi, n'est pas de savoir si une musique rejoint ou non un vaste public, parce que, encore une fois, il n'y a pas une mais des musiques postmodernes, et certaines de ces musiques-là rejoignent un public très vaste, d'autres moins. Mais ce qui est intéressant, c'est la totalité de toutes ces musiques-là. Certaines œuvres vont s'adresser à un public plus restreint, d'autres vont avoir un plus grand impact, mais au fond, personne n'est semblable, personne n'a le même rôle, le même destin, la même fonction, la même vision de la musique, et à chacune de ces situations-là correspondent des publics différents. En réalité, le public de la musique postmoderne, ce sont tous les publics de toutes ces musiques qu'on peut mettre ensemble.

FRÉDÉRIC RZWESKI : Il y a eu une sorte de période de réflexion après ce que certains ont appelé les folies des années 60. Ce n'était pas exactement des folies, mais régnait alors un certain optimisme qui n'était pas justifié par les faits. Il y a eu une période d'expérimentation, et même de pensée révolutionnaire, qui peut être considérée, dans un certain sens, comme enfantine, infantile, anarchiste, une pensée d'extrême gauche excessivement optimiste qui a été effectivement écrasée, et même d'une manière brutale, au début des années 70. Cette époque a été suivie par une nécessaire période de réflexion, notamment sur le langage. Il y a eu alors toute une série de compositeurs qui n'ont pas cessé d'expérimenter, mais qui ont dirigé leur expérimentation vers une tentative sérieuse de communiquer avec le public de masse. Ce qui intéressait Cardew et beaucoup d'autres compositeurs, y compris Philip Glass et son école, c'était la possibilité d'exprimer un contenu complexe dans un langage simple, dans un langage qui serait accessible à un public de masse. Comme nous l'avons vu, certaines de ces expériences ont échoué et d'autres ont remporté un certain succès. Notamment Glass, par exemple, qui a montré qu'il est possible de faire accepter par un public de masse quelque chose qui s'appelle musique sérieuse. On peut discuter la question de savoir si la musique de Glass est effectivement ce qu'il prétend. Ça c'est autre chose. Mais l'image, pour le public, est celle d'un compositeur sérieux qui fait de la musique accessible à un public de masse. Et ça, c'est un phénomène indiscutablement très nouveau et intéressant.

JEAN-JACQUES NATTIEZ : Pour moi, le postmodernisme, c'est une attitude qui ne fait plus de pari sur l'avenir et qui, comme peut-être l'activité politique d'aujourd'hui, conçoit l'activité esthétique comme quelque chose qui est davantage branché sur le présent que sur l'avenir. Autrement dit, on ne va plus écrire de la musique en se disant que, dans vingt ans, ce sera le langage accepté par tout le monde, mais c'est le style ou le langage que l'on veut écrire pour les oreilles d'aujourd'hui. De ce fait, on n'a plus honte de regarder vers le passé, de le récupérer.

Citations, hybridations

RÉGINE ROBIN : Il y a donc retour à la tradition, à la tradition esthétique. Ce qui veut dire retour à la citation, à l'emprunt, au classicisme, comme c'est le cas en architecture. Si on prend quelqu'un comme Ricardo Bofill, on a, devant ces villes nouvelles, ces arcades, ces colonnes, l'impression d'assister à la réinscription du néo-classicisme quelque part. Donc un retour à une réutilisation massive de l'art de masse contre ce que le modernisme pouvait avoir d'élitiste. Mais ces retours ne sont évidemment que des faux-retours, car on ne revient jamais vraiment en arrière. Ce sont des retours métaphoriques. Et en réalité, on joue sur et avec ces retours. Dans le post-modernisme, il ne faut pas perdre de vue cet aspect fondamental qu'est le ludisme : une certaine liberté dans l'utilisation des formes, littéraires, architecturales, picturales, si bien que les citations sont souvent des citations ironiques. Ce sont souvent des citations tronquées, et volontairement tronquées. Ce ludisme généralisé joue sur toutes sortes de déplacements, de décalages, de dérisions d'où l'importance, dans le postmodernisme, du deuxième degré, et même parfois, du troisième, du quatrième ou du cinquième degré. Si je prends la littérature postmoderne, on y trouve une ironisation de textes qui sont déjà eux-mêmes des ironisations de textes qui sont déjà eux-mêmes des ironisations de textes, etc. À la limite, il y a un point de fuite tellement important qu'on finit par perdre de vue le premier texte, bien qu'il soit toujours présent.

JOHN REA : Prenons le cas de la musique de citations, celle qui essaye de cheminer vers le passé, ou de la musique avec des parenthèses, avec des guillemets. J'en ai fait aussi et il y a des compositeurs qui en font encore. Cette musique est postmoderne. Mais dans quel sens ? Est-ce que c'est seulement parce qu'il y a des citations ? Moi je dis que non. Je dis que c'est en raison non de la citation elle-même, mais de l'effet de la citation. Selon moi, l'effet de la citation se situe au niveau de la structure. Alors l'auditeur, devant une telle musique, est touché par le contenu de la citation, mais il est en même temps troublé par la présence de cette citation, ou de plusieurs citations (en contrepoint par exemple). Ce peut être hallucinant qu'il y ait des citations ici et là, simultanément. Peut-être que le modèle classique de l'œuvre postmoderne, à la fois très fluide et très dense, c'est le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Luciano Berio. Il comporte une trentaine de citations, greffées sur un mouvement lent — une valse — de Mahler. Ce mouvement est très connu, et constitue un *locus classicus* de cette technique. Or, depuis, il y a une espèce de chagrin chez les compositeurs, car cette œuvre marque la fin de la citation dans la musique : Berio a fait tout ça dans un seul mouvement de symphonie. C'est postmoderne parce que Berio dévoile le pouvoir de la structure. À

tel moment, dans le temps, ce n'est pas le contenu de la citation qui nous choque, mais sa présence. Et en parlant de présence, je ne désigne pas la surface de la musique, mais bien sa structure.

RÉGINE ROBIN : L'esthétique postmoderne est une esthétique de l'hybridité. Avec un très grand éclectisme, on va emprunter à des époques, des styles divers, en les mélangeant, en les agençant de façon très particulière mais sans hiérarchie, en les mettant tous sur le même plan et en réhabilitant toutes sortes d'éléments culturels illégitimes. Je crois qu'un des penseurs qui a beaucoup influencé le postmodernisme, à son corps défendant bien sûr, c'est Mikhaïl Bakhtine (1970a, 1970b) avec ses considérations sur le carnavalesque et la relégitimation des formes populaires. Toute l'esthétique qui se pense dans les cultures féminines, les écritures ethniques, tout ce qui se joue au croisement des cultures ou qui leur fait des emprunts, tout cela crée une espèce d'hybridité généralisée et un grand cosmopolitisme dans l'art.

COLETTE MERSY : Ce que Scarpetta a appelé l'impureté ?

RÉGINE ROBIN : Absolument. D'ailleurs, un des premiers livres de Scarpetta s'appelait *Éloge du cosmopolitisme* (1981), et après, il a écrit *L'impureté*. (Paris, Grasset, 1985). C'est donc dans la même ligne de pensée.

JOSÉ EVANGELISTA : Étant donné qu'on en est arrivé à un cul-de-sac de la culture occidentale, on s'est dit que, peut-être, les autres cultures pourraient nous éclairer. Dans mon cas, l'idée d'écrire de la musique purement mélodique m'est venue de mon contact avec les autres cultures, parce que, justement, la plupart des cultures musicales du monde n'utilisent ni harmonie ni contrepoint.

RÉGINE ROBIN : En même temps qu'elle développe ce cosmopolitisme généralisé, l'esthétique du postmodernisme réinscrit toutes sortes de formes de localisme, de retours au vernaculaire, à une stéréotypie culturelle. L'emprunt à l'italianité, le recyclage des formes historiques est très net dans l'architecture, comme la *Piazza d'Italia* de Charles Moore à la Nouvelle-Orléans. On va refaire, comme dans les toiles de Kiefer, une sorte de recherche éperdue de la germanité ou, comme dans la trans-avant-garde italienne de Paladino ou de Clemente, la recherche de l'âme italienne ou de l'essence de l'italianité. Donc, au moment même où on assiste à une espèce d'emprunt généralisé et de cosmopolitisme, on constate cette nouvelle inscription, ce nouveau besoin de se retremper dans un terroir, dans le vernaculaire, dans une tradition au sens plus étroit du terme, non pas une tradition architecturale ou littéraire, mais une tradition nationale, culturelle ou linguistique. De plus, cette obsession du passé s'accompagne d'un refus du théorique, de l'analyse, parce qu'il y a en même temps fascination. C'est pour ça que tout est mis sur le même plan, sans hiérarchie. Le postmoderne est un art qui se donne comme relativement aisé par rapport au modernisme, non seulement avec tous ces retours au lisible ou

à l'audible, mais à la structure de marché : les peintres, les architectes ne refusent plus d'être riches, les commandes leur permettent d'accéder à un vrai marché international. Mais en même temps qu'il se prétend plus facile d'accès, l'art postmoderne est fascinateur.

Modernisme et marxisme, postmodernisme et anti-sectarisme

JEAN-JACQUES NATTIEZ : Je crois qu'il n'est pas mauvais, pour bien comprendre l'attitude des modernes, de faire le lien avec l'attitude vis-à-vis du politique. Le pari esthétique sur l'avenir, de la part des modernes, était tout-à-fait parallèle avec l'attitude marxiste. Une action de caractère politique avait pour but d'instaurer un état nouveau et meilleur de société, en rupture avec l'ordre bourgeois ou capitaliste ancien. J'insiste là-dessus parce que ce n'est pas du tout un hasard, à mon avis, si Boulez a été membre du parti communiste, si Berio est encore aujourd'hui très proche de la gauche italienne, et si Xenakis a été un résistant anti-fasciste. Il y a là, je crois, une communauté d'attitude, une confiance dans l'instauration d'un ordre nouveau, à la fois esthétique et politique. Cette comparaison permet de bien comprendre l'attitude postmoderniste d'aujourd'hui : il y a parallélisme entre l'effondrement général des idéologies dites progressistes et le scepticisme à l'égard des dogmes théoriques esthétiques. À l'époque de Darmstadt, on recherchait un système musical à vocation universelle, conçu comme nouvelle étape dans la marche du progrès esthétique, toujours avide de nouveau, et dans le cadre d'une société plus juste, elle aussi à vocation universelle.

JOSÉ EVANGELISTA : Je partage absolument l'avis de Jean-Jacques Nattiez. Relisez l'article de Boulez, «Éventuellement», de 1952 : «Tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE.» (in Boulez 1966:149). Notez les majuscules. Voilà un geste stalinien, typique du dogmatisme qui dominait la gauche et que j'ai vécu moi-même quand j'étais un jeune étudiant en Espagne. On vivait tous dans cette atmosphère-là et on ne se rendait pas compte des réalités. On assumait la rupture sur le plan politique sans grande réflexion, et surtout, sans la confronter avec la réalité. Le malheur, c'est que ça nous a envahis, en particulier dans la musique. Les compositeurs de ma génération en ont tous été victimes. Nous nous retrouvons avec l'héritage de nos chers prédécesseurs : ce dogmatisme épouvantable, et, finalement, la perte du public. Je me rappelle que les compositeurs d'inspiration sérielle étaient des



militants, et j'employais moi-même quand je parlais de musique, sans m'en rendre compte, les mêmes termes que dans le domaine politique. Je crois qu'il y aurait lieu de refaire l'analyse de tous ces textes-là et de voir à quel point ils étaient chargés de cette maladie odieuse du stalinisme qui nous a envahis pendant un certain temps.

Il y avait également des compositeurs véritablement engagés et qui se réclamaient du réalisme socialiste. Des gens comme Rzewski ou Cornelius Cardew avaient profondément changé leur écriture musicale en fonction de leurs croyances politiques. Ils voulaient carrément faire de la musique populaire qui soit comprise. Ils essayaient de trouver une solution à l'énorme contradiction des artistes avant-gardistes qui se réclamaient de la gauche, mais dont les œuvres étaient incompréhensibles pour le public.

RAYMOND GERVAIS: Dans les années 50, il y a eu beaucoup de polémiques. Il fallait choisir entre Cage ou Boulez, entre Morton Feldman ou Stockhausen. Les postmodernes, le public, les amateurs de musique actuelle aujourd'hui choisissent les deux, je pense. On peut accepter tout le monde et aller chercher chez l'un ou chez l'autre ce qui nous intéresse. Ça, c'est un nouveau point de vue. Et ce genre de polémiques n'a plus cours parce qu'elles ne sont plus essentielles pour apprécier, pour créer, pour fonctionner.

COLETTE MERSY: Le modernisme ayant été associé plus ou moins directement à la gauche et au marxisme, est-ce qu'on peut en déduire que le postmodernisme est de droite ?

JEAN-JACQUES NATTIEZ: Une des caractéristiques de l'époque postmoderne, me semble-t-il, c'est de refuser — et ce que je dis là est un lieu commun — le clivage stéréotypé entre gauche et droite. On peut aisément montrer qu'il y a, en fonction d'une définition donnée, des traits caractéristiques de la droite dans le comportement de gauche et vice-versa. Est-ce que l'écologisme est identifié à la pensée de gauche aujourd'hui ? Oui. Mais si vous regardez les textes de Lénine au début du siècle, il définissait le socialisme comme « les soviets plus l'électricité ». Il n'avait absolument aucune considération pour l'environnement. Être en faveur de l'avortement est identifié à la sensibilité de gauche. Or, au nom du renforcement de la classe ouvrière, Staline et le chef des communistes français, Maurice Thorez, se sont prononcés contre l'avortement. Je crois que le brouillage entre ce qui définissait et séparait traditionnellement la gauche et la droite est typique de l'époque postmoderne.

La simplicité

COLETTE MERSY : Qu'en est-il du retour à la simplicité ? On a tendance à la mettre dans le même sac du postmodernisme, avec les citations et le retour au passé...

FRÉDÉRIC RZWESKI : Qu'est-ce que ça veut dire ? La simplicité n'est pas la même chose que le passé et pourquoi la simplicité devrait-elle être un retour ? Un retour à quoi, du reste ? Vous voyez de la simplicité dans le passé, vous ?

GHISLAINE GUERTIN : Rappelons nous les propos d'Adorno au moment où il est tout à fait tourné vers la musique de Schoenberg. Qu'est-ce qu'il dit dans sa *Théorie esthétique* ? « L'art n'a pas pour fonction de plaire, ni d'offrir une promesse de bonheur ou de sérénité. Celui qui jouit concrètement de l'œuvre d'art est un ignorant. Les expressions comme « régal pour l'oreille » lui suffisent. » (1974 : 24) Et dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* ? « La musique ne s'adresse pas au bourgeois qui recherche des mélodies faciles, des ambiances et des atmosphères. » (1962 : 19) La musique « vraie » est, selon lui, celle qui se caractérise par son expression formelle. La musique doit tendre vers la connaissance. On se souvient de la querelle des bouffons, au XVIII^e siècle, lorsque Rousseau prend parti pour la musique italienne contre la musique française représentée par Rameau. On opposait raison et sensibilité, savoir et plaisir, harmonie et mélodie. J'ai l'impression qu'au fond, on retourne à l'esthétique préconisée par Rousseau. Il reste à se demander si vouloir rejoindre l'auditeur signifie faire des concessions à la facilité. Je pense que c'est là une question primordiale. Et on peut se demander pourquoi là où il y a de l'intelligence, il ne pourrait pas y avoir également du plaisir.

JOSÉ EVANGELISTA : Je ne pense pas que l'existence du postmodernisme justifie l'existence de n'importe quel type de musique, et surtout un grand nombre de musiques insignifiantes que l'on propose sous l'invocation et la protection du postmodernisme.

COLETTE MERSY : Qu'est-ce que vous entendez par musique insignifiante ?

JOSÉ EVANGELISTA : Les dernières œuvres de Philip Glass, par exemple, qui sont pour moi une insulte à l'intelligence, et souvent aussi, à l'oreille des auditeurs. J'aime beaucoup sa période minimaliste pure, mais il a évolué d'une façon médiocre. Et puis, il y a ces autres courants qui flirtent avec la musique pop, avec le rock. J'ai personnellement une grande horreur de ça, et je n'ai pas encore trouvé, dans cette orientation, de pièces intéressantes.

Contradictions du postmodernisme

RÉGINE ROBIN : Je voudrais insister sur le fait que l'esthétique postmoderniste qui feint de renouer avec le grand public, est en réalité une esthétique relativement savante, parce qu'on ne peut pas faire l'économie de la forme architecturale ou du texte qui est ironisé. Je voudrais prendre l'exemple des mises en scènes récentes de Peter Sellars. À Paris, j'ai vu sa mise en scène des *Noces de Figaro*. Le livret est intact, la musique de Mozart aussi. Rien ne changerait si on écoutait ça à la radio. Mais en réalité, tout est changé parce qu'il a situé l'action non au XVIII^e siècle, mais au XX^e, à New York. À ce moment-là, la citation est étendue à l'ensemble de l'opéra et si on ne le connaît pas, si on n'a jamais vu une mise en scène de Mozart auparavant, il est évident qu'on va recevoir ça comme *Dallas*, alors que cette mise en scène n'a pas été exactement conçue pour être reçue de cette façon. Il y a donc, dans le postmodernisme, des pièges de la réception qui créent eux-mêmes un état de confusion. D'une part une production relativement savante, avec ses décalages et ses ironies, et de l'autre, la réception d'un public qui peut être tout à fait élémentaire ou, au contraire, très savante.

JEAN-JACQUES NATTIEZ : Idéologies moderniste et postmoderniste sont toutes deux confrontées à une contradiction, différente pour chacune d'elles bien entendu, par rapport au Temps et à l'Histoire. Le modernisme musical a fonctionné avec pour objectif de créer un ordre esthétique nouveau, de parvenir à une période où les auditeurs seraient à l'aise avec le nouveau langage, donc, en principe, d'aboutir à un moment de relative stabilité entre créateur et auditeur — un classicisme en quelque sorte. Mais poussé par la recherche perpétuelle du nouveau, le modernisme n'a fait qu'accroître le fossé avec le public. Il a été victime de sa maladie congénitale : la néopathie. À l'inverse, le postmodernisme a emprunté aux époques antérieures, dans le désordre et sans hiérarchie, y compris esthétique. Par souci de communication, le compositeur postmoderne ne craint pas le retour au passé, mais il ne semble pas avoir tenu compte de l'existence d'un « récepteur postmoderne », avant tout préoccupé de consommation et d'hédonisme immédiats, et bien incapable de saisir les intentions ironiques de certains compositeurs. Si, comme je le crois, la crise de la création musicale contemporaine est bien une crise de la communication, je ne suis pas très optimiste pour l'avenir, car, sauf exceptions rarissimes — le *De Natura Sonorum* de Parmegiani, ou le *Répons* de Boulez —, je vois peu d'œuvres contemporaines susceptibles, potentiellement, d'ouvrir un nouvel âge classique (pas un néo-classicisme, bien entendu). Et le voudrait-on, pourrait-on y parvenir par décision volontariste ? Le classicisme n'exige-t-il pas autant une certaine structure équilibrée des œuvres

qu'un certain état général de la culture? Comme modernisme et postmodernisme musical sont tous deux, jusqu'à présent mais selon un cheminement inverse, condamnés à la « discrépance » entre les stratégies de composition et les stratégies de perception, j'aurais presque envie de renvoyer modernes et postmodernes dos à dos : les néo-sériels ont perdu leur public, et je n'ai pas encore la preuve que les postmodernistes aient vraiment trouvé le leur.

La leçon des répétitifs

RAYMOND GERVAIS : On a souvent rattaché la nouvelle simplicité à l'influence des minimalistes. On disait que les minimalistes, c'était... minimal, plus que simple et peut-être simpliste. Mais quand on utilise des étiquettes, on ne parle de rien, finalement. Si on parle de Philip Glass, il faut considérer l'ensemble de son œuvre dans laquelle il y a des choses qui ne sont pas bonnes, d'autres qui le sont moins, et des choses qui, d'après moi, restent intéressantes ou importantes. C'est comme ça pour la plupart des musiciens importants qui ont marqué le mouvement minimal en musique. Il est plus clair de dire que telle œuvre, c'est bon ou pas bon pour telle ou telle raison, mais donner une position globale sur le mouvement, pour moi, ça ne veut absolument rien dire. Certains vont englober Steve Reich et Philip Glass dans la musique du Nouvel Âge, d'autres ne les situeront pas là du tout et feront appel à d'autres catégories. Pour certains, parler de musique du Nouvel Âge, c'est désigner de la musique bête et stupide pour des gens qui veulent simplement relaxer sans réfléchir. Mais ça ne veut rien dire. S'attaquer à une catégorie, c'est ne s'attaquer à rien. Soyons plus concrets, plus précis, et allons-y cas par cas. Pour ce qui est de la musique du Nouvel Âge, il faudrait parler de thérapie musicale, de musique thérapeutique et c'est un aspect qu'il faudrait développer à propos de la post-modernité. Cette pluralité de tendances aujourd'hui fait que, pour moi, la période actuelle est la plus passionnante à vivre. Auparavant, j'avais l'impression que c'était plus rigide. Et d'une certaine manière, lorsqu'on parle de simplicité, on peut jouer sur les mots, parce que la chose simple, c'est toujours la chose la plus difficile à faire. Composer 4'33, c'est extrêmement difficile. Ça demande d'avoir une vision, un point de vue et on ne l'acquiert pas en faisant des gammes toute sa vie. On peut être le plus grand virtuose et être incapable d'assumer une vision comme celle-là. Cette œuvre de Cage peut paraître d'une extrême simplicité, mais en même temps, c'est une œuvre d'une extrême complexité.

JEAN-JACQUES NATTIEZ : Il y a quelque chose d'intéressant en soi dans l'attitude des répétitifs. Boulez m'a dit un jour, à leur sujet — je ne crois pas qu'il ait publié cela — : « Au fond, on peut penser tout le mal qu'on veut des répétitifs, mais au moins eux, ils sont de leur temps. » (Ils les opposaient aux néo-romantiques). Je crois que, par là, il voulait dire qu'il y a effectivement un style répétitif, car, à part les cent trente-six premières mesures de *l'Or du Rhin*, on ne trouve pas beaucoup de musique répétitive dans la musique du passé. Et avec ce style, ils ont effectivement créé quelque chose de nouveau par rapport à la complexité de l'écriture sérielle. Je me souviens que, sur la pochette du disque de Terry Riley, *In C*, l'on pouvait lire : « L'œuvre la plus importante depuis *le Marteau sans maître*. » Il y avait donc bien prise de conscience d'une nouveauté, au moins dans le geste créateur. Je signale au passage que c'est là un des autres paradoxes du postmodernisme : sans en avoir l'air, lui aussi instaure du nouveau, même s'il ne le revendique pas théoriquement. Enfin, ne l'oublions pas, c'est une musique qu'on a aussi qualifié de « musique à processus ». Un de ses principes de base, c'est que tous les changements sont parfaitement audibles. On veut absolument faire entrer l'auditeur dans le jeu de la transformation progressive des éléments. C'est donc une musique qui prend le parti de l'auditeur, comme le dit explicitement Reich (1981). Je ne sais à partir de quand on peut vraiment dater l'avènement du postmodernisme musical. Mon sentiment, c'est qu'on prend vraiment conscience d'un changement d'attitude vers 1983, et la parution, cette année-là, du livre de Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, qui dénonce, à partir d'arguments économiques et sociologiques, la cassure entre le créateur contemporain et le public, me semble tout à fait symbolique. Mais de toute façon, l'émergence du postmodernisme musical a été préparée par toutes sortes de changements par rapport au modernisme néo-sériel, et à coup sûr, les répétitifs ont contribué à cette instauration.

JOSÉ EVANGELISTA : La musique répétitive n'existe plus, n'a presque pas existé. Il y a seulement quelques œuvres, un petit nombre d'œuvres répétitives. C'est finalement un adjectif assez malheureux parce que beaucoup de pièces des compositeurs qu'on qualifie de « répétitifs » le sont moins que la musique de Vivaldi, par exemple. Ce n'est vraiment pas juste d'employer ce terme, alors qu'on constate qu'un compositeur valable comme Steve Reich, qui est un grand compositeur, a évolué d'une façon extrêmement créatrice, avec des univers tout à fait différents de ce dont il est parti.

JOHN REA : Steve Reich travaille aussi avec des harmonies de tierce majeure et mineure. Sa façon de combiner certaines harmonies semblent être reliée à l'ancien art de la composition, mais il semble qu'il ait trouvé une façon de composer autrement. Le paradoxe est qu'en créant un déséquilibre dans sa musique, il semble avoir inventé de nouvelles marches harmoniques, même si ce n'est pas le cas.

Inquiétudes

JOSÉ EVANGELISTA: Pour moi, les Américains ont eu cette qualité — c'est le message que j'ai reçu d'eux — de m'aider à prendre conscience du rôle social des compositeurs, de leur rôle dans la société. En Europe, on vit encore au millième étage d'une tour d'ivoire, au millième étage. Je l'ai constaté récemment lors d'une tournée en Europe en discutant avec des copains que j'apprécie beaucoup et que j'admire énormément comme compositeurs: ils comprennent ce que je leur dis, mais ce problème du rôle social ne semble pas les atteindre. Ils auraient même tendance à croire que, plus il y a un public restreint de gens initiés et éclairés, mieux c'est. Mais c'est tellement restreint que vous commencez à vous poser des questions sur le bien-fondé de tout ça. Quel est le rôle du compositeur de tradition classique aujourd'hui? Il n'y a plus personne qui écoute notre musique. La médiocrité s'est installée dans les médias, particulièrement à la télévision. Ce que la presse écrite et les médias entendent par culture musicale, ce n'est pas nous, justement. Nous sommes absents de la culture musicale. Pour les compositeurs de la tradition classique, notre public n'existe plus, il n'y en a plus. Je n'ai pas de solution, mais je trouve malheureux que mes collègues compositeurs ne soient pas conscients, sensibles à ça. La plupart d'entre eux disent que ça a toujours été comme ça, que les compositeurs ont toujours été marginaux. Mais on en est arrivé à une situation beaucoup trop excessive. En comparaison des grandes possibilités de contact et de communication dont on dispose aujourd'hui, notre situation est ridicule. Et elle m'angoisse personnellement.

COLETTE MERSY: Et pourtant, le postmodernisme, c'est une tentative de réponse à ça.

JOSÉ EVANGELISTA: Oui, mais justement, la société de consommation a ses raisons. La consommation prime et nous ne faisons toujours pas partie des articles de consommation, tout simplement. Le genre musical en soi est un genre rejeté par la société. J'en déduis que nous n'écrivons pas la musique qu'il faudrait écrire, et moi, en tant que compositeur, je suis tout à fait prêt à assumer ma part de responsabilité. C'est pour ça que je suis très critique envers moi-même, envers mes collègues.

RAYMOND GERVAIS: Plus on avance dans le XX^e siècle, et plus il y a de nouvelles étiquettes, de nouvelles écoles, de nouvelles musiques qui viennent s'ajouter, ce qui pose le problème de l'accumulation de l'information. Jusqu'à quel point pourra-t-on le supporter? Ce n'est pas encore un problème à ce stade-ci, mais il est symptomatique que, dans beaucoup d'œuvres, il y ait une espèce de télescopage avec le passé, qu'on fasse référence à l'histoire et qu'on utilise la parodie qui est peut-être, jusqu'à

un certain point, une manifestation de désespoir. Il y a beaucoup d'angoisse qui se cache derrière la parodie ou la dérision, et c'est très présent en musique. Mais pour moi, c'est en même temps le signe d'une très grande richesse, parce qu'il y a beaucoup de musiques passionnantes qui sont créées et qui fonctionnent présentement. En même temps, il est clair que ça crée une difficulté pour tous ceux qui vivent avec cette situation-là : j'imagine bien comment un jeune compositeur d'aujourd'hui doit ressentir le poids de l'histoire. Il lui est difficile de trouver un créneau qui soit plus facilement le sien et de faire abstraction de toute cette histoire de la musique. Il y a une question de pouvoir, là aussi, qui entre en ligne de compte. La post-modernité en musique est une situation à la fois d'une extrême richesse et d'une extrême complexité.

RÉGINE ROBIN : Cette esthétique postmoderne est un symptôme de crise. Pour reprendre le terme de Habermas, je dirai qu'on est aujourd'hui davantage dans des sociétés de la parole, de la place publique, des sociétés hyper-individualistes où le ludisme peut se donner complètement libre cours, mais où, justement parce que l'individu a perdu tous ses repères, il est nécessaire de reconstituer la communauté ou, comme dirait le sociologue Mafesolli, de se constituer en tribu. Cela expliquerait à la fois l'hybridité généralisée, mais aussi la nécessité de la reterritorialisation dont la recherche serait liée aux difficultés sociales et psychologiques des groupes et des individus en quête de nouveaux repères et d'une nouvelle place. Le postmodernisme est bien un symptôme de crise dans la mesure où ce refus du théorique, et surtout la perte de la globalité ou, comme on disait autrefois, de la pensée de la totalité, empêche de se livrer à une véritable théorisation de cette esthétique. Et on pourrait se demander si ce qui se passe à l'heure actuelle dans les pays de l'est et en Union Soviétique, ne va pas obliger non seulement à une reconsidération de la nature et de l'évolution de nos sociétés, mais si ça ne va pas avoir des retombées sur les données esthétiques. Je pense à un article qui a fait beaucoup de bruit, celui de Francis Fukuyama sur la fin de l'histoire (...). Eh bien, on pourrait dire que le postmodernisme accompagne la fin de l'histoire comme son ombre esthétique. Et même si je crois, au contraire, que l'histoire redémarre très fort, il me semble que si le postmoderne a peut-être un point fort, s'il va encore évoluer et nous apporter bien des surprises, c'est parce qu'on est dans un moment historique de l'inattendu et de l'aléa où on n'a aucune prise sur l'histoire, de la même façon que le postmodernisme n'a aucune prise sur les éléments hétéroclites qu'il rassemble et présente.

ADORNO, T.W., 1962: *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.

——— 1974: *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.

BAKHTINE, M., 1970a: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

——— 1970b: *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BOULEZ, P., 1966: *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil.

MENGER, P.M., 1983: *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion.

REICH, S., 1981: *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

SCARPETTA, G., 1981: *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset.

——— 1985: *L'impureté*, Paris, Grasset.

