

Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?

Postmodernism in Music: Neo-Baroque Adventure or a New Adventure in Modernism?

Francis Dhomont

Volume 1, numéro 1, 1990

Postmodernisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902002ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902002ar>

[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 cet article

Dhomont, F. (1990). Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité? *Circuit*, 1(1), 27–48.
<https://doi.org/10.7202/902002ar>

Résumé de l'article

L'auteur, compositeur de musique électroacoustique, oppose tout d'abord les traits caractéristiques de la modernité et de la postmodernité, et, en faisant appel aux analyses de Scarpetta, de Lyotard, de Compagnon, de Finkielkraut et de Baudrillard, il montre quelles sont les contradictions de la position postmoderne. Faisant porter sa réflexion plus spécifiquement sur la musique électroacoustique, il décèle en elle des traits qui relèvent de la sensibilité postmoderne.

Le postmodernisme en musique : Aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?

Francis Dhomont

Dans le dossier que l'on vient de lire, Colette Mersy reconnaît la difficulté de cerner ce qu'on désigne par *postmodernisme musical* et d'en faire la synthèse. Néanmoins, ce document très éclairant permet, en donnant la parole à quelques spécialistes, de débroussailler des notions et une terminologie fort à la mode en Amérique du Nord, mais qui demeurent somme toute encore assez floues.

Ce qu'il faut considérer lorsqu'on aborde ce domaine, c'est qu'il ne s'agit pas d'un fait isolé, propre à la musique; il convient en conséquence de le situer dans ses divers contextes (social, philosophique, politique, scientifique, économique, esthétique, etc.) qui sont ceux de la fin de ce deuxième millénaire. C'est ce qu'ont fait les intervenants de l'enquête en question; c'est ce que cet article se propose de poursuivre en s'arrêtant un peu sur les origines, les symptômes et les significations les plus perceptibles du courant postmoderne, afin de mettre en évidence les influences qu'il peut avoir et a déjà sur la musique d'aujourd'hui.

On notera sans doute les nombreuses références à des ouvrages français et, notamment, aux essais de Guy Scarpetta dont les thèses parfois discutables ne manquent cependant pas d'arguments.

Pourquoi des auteurs français, alors que le terme et le mouvement viennent d'Amérique où il existe de nombreux textes sur la problématique postmoderne? Précisément parce qu'il m'est apparu que la postmodernité (mot à peu près inconnu en France) occupe une place beaucoup plus modeste dans l'esprit des Français que dans celui des Québécois. Il était donc intéressant de faire le point sur la perception très différente que ces deux pays francophones ont de leur époque et de tenter un survol de la réflexion de quelques penseurs français sur cette question.

Il est par exemple symptomatique que *L'impureté* de Scarpetta (1985) qui a trouvé au Québec un assez large écho chez de nombreux intellec-

tuels, au point de faire figure d'ouvrage de référence, soit à peu près ignoré (ou peut-être déjà oublié) dans le pays même de sa publication par les artistes, les musiciens, les philosophes et les lecteurs français en général. Je n'ai trouvé ce livre dans aucune bibliothèque amie; rares étaient ceux qui l'avaient lu et plus rares encore, parmi ces rares, ceux chez qui cette lecture avait laissé quelques traces.

Légèreté? Parisianisme? Sur-consommation de la chose écrite? Je ne crois pas. Plus vraisemblablement la société française, imprégnée de l'esprit des Lumières — qu'on ne compte pas sur moi pour lui en faire le reproche — renâcle devant un concept et un terme qui choquent son rationalisme: le mot traîne les pieds.

Que ce pays semble ignorer le phénomène ne signifie pas que le phénomène l'ait ignoré. Mais il y est certainement moins visible que sur le continent nord-américain. Quant à l'adjectif *postmoderne* qui le qualifie, il semble soulever très peu de curiosité. En fait, ironise Antoine Compagnon, «le postmoderne suscite d'autant plus de scepticisme en France que nous ne l'avons pas inventé, alors que nous nous faisons passer pour les pères de la modernité et de l'avant-garde (...)» (1990: 146).

En revanche, le fait que les premières manifestations de la postmodernité soient originaires des États-Unis explique probablement la perméabilité du Québec à ces idées.

J'aimerais souligner qu'il m'a paru nécessaire de ne pas faire l'impasse sur les dangers qui menacent la culture des sociétés occidentales — celles de la consommation — et, par voie de conséquence, l'art et la musique qui les reflètent. Devant la tendance au nivellement des valeurs (équivalence du spot publicitaire et de *Citizen Kane*, de la B.D. et de Proust ou de Van Gogh, des tribulations des «petits hommes verts» et de celles de Joseph K, du rock et de Jean-Sébastien Bach) et à l'indifférence complice face à «l'invasion d'une sous-culture de masse proliférante» (Scarpetta), j'estime, après d'autres, essentiel et honnête de prendre parti.

Toutefois ce texte, quoique polémique, n'est pas celui de la dénégation.

J'ose espérer que dans le bric-à-brac indifférencié de l'actuel supermarché de la culture se trouvent déjà les solutions et les œuvres qui s'imposeront (notion de postérité très étrangère, je le sais, au «hic et nunc» qui prévaut aujourd'hui). Elles sont occultées pour le moment par un clinquant entropique et se confondent parfois avec lui. Mais, comme l'écrit quelque part Henry Miller, «confusion est le mot que nous avons inventé pour désigner l'ordre quand nous ne le comprenons pas».

Les origines: contestation de la modernité

Parmi les néologismes de constitution douteuse, *postmoderne* (ainsi que ses dérivés *postmodernité*, *postmodernisme*) se signale dès l'abord par l'illogisme sémantique de sa construction. Comment ce qui est actuel, ce qui existe *maintenant* (le postmodernisme en l'occurrence) pourrait-il, dans le même temps, *succéder* (post) à *maintenant* (moderne)⁽¹⁾? Faut-il comprendre ce barbarisme «selon le paradoxe du futur antérieur» (Lyotard)? Scarpetta, zéléateur convaincu, et par moment convaincant, du néo-baroquisme triomphant, conclut, après s'être demandé ce qu'il fallait faire de ce terme «dévalué avant même d'avoir été défini(...)» (1985: 18): «Il faut se décider, je crois, à abandonner ce mot» (1988: 17)⁽²⁾. Soit, mais pour l'instant, oublions le purisme et, puisque l'heure est à «l'impureté» et le mot à la mode, c'est ce mot qui sera ici employé malgré son impropiété.

En fait, plus on interroge les manifestations de la postmodernité, plus elles révèlent que le terme ne désigne pas une chronologie mais la conscience d'une époque, son sentiment. Or ce sentiment, cette conscience reflètent la désillusion; ce sont les séquelles de l'échec ressenti devant les apories de ce qu'il est de bon ton aujourd'hui de nommer «l'utopie moderne». Voici comment Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, traducteurs de l'ouvrage de Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, dépeignent la conjoncture:

«Un courant tend de plus en plus à s'imposer un peu partout en Occident, qui désigne la situation présente comme l'échec du projet de la modernité, à travers la dérive de ce qu'il incarnait, qu'il s'agisse de l'universalisme, du progressisme, du rationalisme ou même de l'humanisme» (1985: 1)

C'est le constat tragique des lendemains qui déchantent.

«Il se déduit de la situation actuelle, non seulement une rupture de fait avec le projet de la modernité, mais encore la nécessité d'assumer en droit cette rupture avec les Lumières et ce qu'elles ont promu. C'est ce que sont censées thématiser les notions récemment forgées de postmodernité, de post-Aufklärung et de post-histoire» (Ibidem).

Dès lors, si l'on s'en tient à une vision simplificatrice, bien qu'à peine caricaturale, pour le postmoderne intégriste tout ce qui appartient à la modernité devient suspect et doit être remis en question: son idéologie, son *projet* (l'héritage des Lumières, la notion fondatrice de progrès, etc.), son discours téléologique, ses prolongements esthétiques et les mouvements artistiques qui en ont découlé. Comment pour ces derniers s'étonner d'ailleurs d'une telle méfiance en face des radicalisations destructrices des avant-gardes, de leurs tentatives jusqu'au-boutistes d'évacuation du

(1) On remarquera qu'en bonne logique, pour traduire son intention de servir la musique du présent, le NEM a choisi de s'appeler «Nouvel Ensemble Moderne» et non pas *postmoderne*, même s'il inscrit à son répertoire des œuvres appartenant esthétiquement aux deux influences.

(2) Il se démarque même explicitement: «Faire sentir, aussi, que cette grande aventure néo-baroque de notre temps n'a pas grand-chose à voir avec la désinvolture postmoderne, le jeu mineur, le cynisme, l'indifférence des signes.» (1988: 310). Il convient de souligner cette évolution d'un ouvrage à l'autre.

réfèrent et de raréfaction aboutissant à des œuvres proches de la vacuité? Silence, toile blanche, page avare de mots, épure géométrique, fixité.

La déception est si profonde, les trahisons semblent si rédhibitoires qu'on ne nuance pas la condamnation : on jette le bébé avec l'eau du bain, on abandonne en bloc les grands idéaux de la Raison considérés comme chimeriques, irréalistes (alors que nous entrons dans l'ère de la déréalisation et des simulations)⁽³⁾ et l'on accuse « l'irréremédiable machiavélisme de la modernité » (Bouchindhomme et Rochlitz 1981 : VII) des tragédies et des erreurs du passé (totalitarismes, conflits mondiaux, dictatures culturelles, etc.). Lorsque Scarpetta, conscient des aberrations auxquelles conduit un tel excès, tente d'en atténuer les conséquences, il n'en admet pas moins que le terme *postmoderne* « a fini, par extension abusive, par devenir une véritable machine de guerre, non seulement contre le modernisme, mais contre la modernité en tant que telle » (1988 : 17).

(3) Lire à ce propos l'excellent ouvrage de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981).

Croquis de la postmodernité

Pour dresser un portrait-robot de la postmodernité, il suffit de comparer ses traits à ceux de l'idéal moderne; l'esprit de système avec lequel ils en prennent le contre-pied est alors frappant :

Le moderne se situe-t-il dans l'histoire dont il a une vision darwiniste, téléologique, messianique? Le postmoderne rejette toute finalité, la foi dans le futur, l'évolutionnisme culturel.

Le moderne se veut-il universel? Le postmoderne retourne au vernaculaire via le cosmopolitisme.

Le premier demeure-t-il résolument synchronique? Le second s'égaille dans le diachronique.

L'un recherche-t-il la rigueur, la cohérence, l'épure? L'autre revendique la licence, l'impureté, le maniérisme.

L'un sacralise-t-il l'innovation, l'originalité? L'autre adore l'emprunt, le pastiche, l'imitation.

L'un est péremptoire, l'autre sceptique.

L'un prône le fonctionnel, l'autre le décoratif.

L'un du passé fait table rase, l'autre y puise ses références.

L'un fuit en avant, l'autre « entre dans l'avenir à reculons ».

L'un critique, l'autre tolère.

L'un est autoritaire, l'autre permissif.

L'un veut surprendre, l'autre veut plaire.

L'un penche vers l'apollinien, l'autre vers le dionysiaque.

L'un exige le dépassement, l'ascèse, l'autre prêche pour l'hédonisme et le jeu.

L'un verse dans l'hermétisme, l'autre repart du b.a.-ba.

L'un défend le dogme, l'autre l'éclectisme.

L'un tente de démocratiser l'art d'élite, l'autre récupère l'art populaire.

L'un provoque le public, l'autre le cible.

L'un expérimente, l'autre produit.

On n'en finirait pas d'énumérer des antinomies. Bien entendu ce petit jeu des oppositions n'est qu'un instantané, il ne rend pas compte des mécanismes complexes qui ont entraîné une telle volte-face.

Mutation ou éternel retour?

«La vraie question sur le postmodernisme, note Lyotard, c'est plutôt celle de la modernité, où commence-t-elle? où finit-elle?» (1985: 43). Alors que s'érige en principe le refus de la rupture et que l'on s'engage dans une esthétique du syncrétisme tous azimuts, on assiste une fois de plus à un rejet radical: paroxysme iconoclaste étrangement semblable à celui de cet esprit moderniste qu'on tente de liquider en retournant contre lui les méthodes mêmes d'exclusion pour lesquelles, entre autres griefs, on décide de le congédier. Dans un geste de dépit assez adolescent, qui n'est pas sans rappeler des comportements œdipiens, l'individu postmoderne brûle aujourd'hui ce que son père adorait hier. Il y a dans cette attitude un relent d'anarchisme soixante-huitard, mais d'un anarchisme qui, succombant aux délices de la consommation, aurait «abandonné la dimension subversive ou critique, au profit d'une cohabitation simple avec la société postindustrielle» (Compagnon 1990: 171); quelque chose comme un rousseauisme bien nourri. C'est donc, plutôt que *postmoderne*, *contre-moderne* qu'il faudrait dire, terme qui assumerait mieux son rôle polémique et qui renseignerait davantage sur les tenants et aboutissants, sur les mécanismes et les principes d'un phénomène général que certains

exégètes n'hésitent pas à présenter comme une « mutation majeure de l'humanisme occidental » (Compagnon).

Reconnaissons néanmoins que si le radicalisme moderne, dans une « véritable passion de l'amnésie, du recommencement à zéro » (Scarpetta) rejette toute tradition pour se libérer de ce qu'il considère comme l'entrave du passé, l'éclectisme postmoderne, lui, estime que tout est bon (« anything goes »), y compris les emprunts au modernisme, devenu désormais un moment — parmi d'autres — de la tradition.

Il est intéressant aussi de rappeler que si *postmoderne* apparaît déjà au début des années 1950 chez quelques historiens et journalistes américains, c'est pour évoquer la décadence qui accompagne le déclin de l'Europe épuisée par deux guerres dévastatrices. Intéressant et révélateur. Cette même épithète, en effet, vingt ans plus tard, va devenir le mot-étendard que brandiront, en Amérique, intellectuels et artistes en rupture de modernité⁽⁴⁾. On est alors en droit de se demander si c'est le mot qui a perdu sa connotation décadente ou si c'est cette connotation qui a perdu son sens péjoratif, validant ainsi une certaine réhabilitation de la décadence et la fascination de notre époque pour les charmes troubles qu'on lui attribue.

Chez Scarpetta encore, je trouve cette confirmation : « (...) ce qui est frappant, même, c'est que nous redoutons de moins en moins la décadence : d'un point de vue esthétique, on peut aller jusqu'à la revendiquer » (1985 : 70). Sensibilité typiquement kitsch qui mériterait un débat de fond, l'idée de chute, d'affaissement, contenue dans le mot décadence ne représentant pas a priori un objectif particulièrement exaltant. Et lorsqu'on prend argument, pour justifier la légitimité de cette attirance, des sinistres réminiscences attachées à des condamnations historiques par les dictatures nazie ou stalinienne, on omet de dire que ces régimes taxaient de décadence ce qui en était à l'opposé ; alors que c'est bien du vertige d'une dégradation concertée, sorte de vandalisme orgastique, que nos sociétés sont saisies.

En France la notion de postmodernité a été introduite en 1979 par Jean-François Lyotard dans son petit livre *La condition postmoderne*. Il écrit dans l'introduction :

« Le mot est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle. » (1979 : 7).

Plus explicite, cette définition d'un récent dictionnaire américain :

(4) Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971.

«Un mouvement ou style caractérisé par la renonciation au modernisme du XX^e siècle, ou par son rejet (y compris l'art moderne et abstrait, la littérature d'avant-garde, l'architecture fonctionnelle, etc.) et représenté typiquement par des œuvres incorporant une variété de styles et de techniques historiques et classiques.» (in Compagnon 1990: 144).

On dit également, surtout en France, et ce n'est pas faux, que le postmodernisme est avant tout un mouvement architectural qui s'oppose aux idées et aux discours théoriques des avant-gardes, notamment à ceux du Bauhaus, et à l'art fonctionnel en préconisant un retour à l'ornement, au mélange des styles, à la surcharge, au baroquisme.

Il est cependant difficile de penser que ce mouvement esthétique ait pu prendre naissance de façon spontanée, en dehors de la mouvance des idées de son temps. Si l'architecture, comme cela se produisit déjà, fut le témoignage d'un changement des mentalités, il ne fait guère de doute que des indices de ce bouleversement des valeurs étaient, au même moment, perceptibles dans de nombreux autres domaines.

Actuellement, toute activité est confrontée peu ou prou à cette «nouvelle donne» qui modifie de façon sensible les comportements sociaux à l'orée de l'âge post-industriel. Néanmoins on peut légitimement se questionner sur la différence de nature qui est censée exister entre la rupture actuelle et celles qui ont secoué l'histoire moderne depuis ses origines. Déjà en 1970, Octavio Paz affirmait, parlant de littérature mexicaine: «Le postmodernisme n'est que la critique du modernisme, au sein même de ce mouvement et sans dépasser son horizon esthétique, par certains modernistes.» (1984: 106). C'est ce qu'implique la réflexion de Lyotard: où finit la modernité?

N'assistons-nous pas, en fait, à une nouvelle péripétie ou, comme le suggèrent plusieurs auteurs, au dernier en date des avatars de la modernité?⁽⁵⁾ Car la société postmoderne, dans sa fourmillante hybridité, n'échappe pas, elle non plus, à de nouvelles apories. Que dire par exemple de la dichotomie entre l'engagement de l'époque dans les développements «futuristes» de la technoscience et sa nostalgie du passé, son néo-conservatisme, sa tentation du retour à un connu sécurisant?⁽⁶⁾ Entre les exigences de la consommation et les impératifs de l'écologie? Ou entre l'avènement du «village global» et les revendications des nationalismes? Ou encore entre la logique des langages informatiques et le magique des sectes, voyantes et autres pythoïsses en plein épanouissement? Ces contradictions, ces scissions draconiennes vécues simultanément sont de nature schizophrène, ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec les manifestations de la déréalisation partout visibles dans le monde contemporain.

Bien entendu la postmodernité, pas plus que la modernité, ne doit être appréciée de façon univoque. Comme toujours une même entité peut avoir

(5) Ce n'est pas l'avis de Régine Robin dans le dossier publié ci-dessus: «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 hypermodernisme.»

(6) «Comme par un réflexe de défense, plus la technique progresse et subjugué, plus la culture se recroqueville frileusement sur ce qu'elle estime les valeurs immuables et impérissables du passé» (Boulez 1977: 86).

plusieurs visages, une même langue engendrer plusieurs discours. Il convient, pour les produits du postmodernisme, de discriminer deux niveaux que l'on pourrait nommer supérieur et inférieur (à ne pas assimiler à la notion de genre majeur/mineur). Mais il semble que ce dernier niveau, celui du laxisme et de la contre-culture, soit pour le moment prépondérant et qu'il masque le premier, celui d'un pluralisme harmonieux. On parvient cependant, dans le fatras des idées à la mode qui cautionnent les productions les plus insignifiantes, à entrevoir les prémices d'une conscience neuve. Celle-ci est inséparable du talent, autrement dit, que cela plaise ou non, d'une nouvelle élite au sens de « personnes les plus remarquables d'un groupe ».

Il n'en demeure pas moins qu'une crise est ouverte dont les remous esthétiques qui nous préoccupent constituent des symptômes.⁽⁷⁾ Rien ne permet donc de prophétiser l'avènement prochain d'une cohérence reconstituée. Habermas, philosophe de la modernité, n'est pas, pour sa part, optimiste lorsque dans une note commentant la pensée de Reiner Schürmann, il écrit :

« La post-modernité est placée sous le signe de la mort de toute forme d'interprétation du monde qui soit unifiante et régie par des principes ; elle est caractérisée par les traits anarchistes d'un monde polycentrique dépourvu des différenciations catégoriales qui ont prévalu jusqu'alors. » (1985 : 168)

(7) Méfions nous en effet, car, comme nous en avertit Alain Finkielkraut, « quand la haine de la culture devient elle-même culturelle, la vie avec la pensée perd toute signification » (1987:158).

La musique se replie

Qu'il s'agisse d'un nouveau soubresaut ou d'une mutation irréversible, la musique ne pouvait échapper au phénomène. Comme toujours cependant, elle négocie le virage avec l'infinie prudence des savoirs laborieusement acquis et sa trajectoire historique bénéficie, si l'on peut dire, d'une inertie compensatoire. Il n'est d'ailleurs pas assuré que les compositeurs de cette fin de siècle soient, dans leur majorité, réellement conscients de l'agitation, des enjeux de la condition postmoderne et de l'impact qu'ils ont déjà sur leur musique. Pour eux, l'arbre (l'œuvre en cours) cache parfois la forêt (le questionnement épistémologique). Et pourtant, même si l'heure est à la praxis, la réflexion théorique, lorsqu'elle associe la connaissance à l'action, demeure pour la création un outil irremplaçable. Je n'ignore pas que ce jugement dégage encore quelques relents sulfureux de modernité car il y a dans le postmodernisme, ainsi que le dit justement Régine Robin dans le dossier publié plus haut, « un refus du théorique, de l'analyse. (...) C'est pour ça que tout est mis sur le même plan, sans hiérarchie ».

L'aversion de certains musiciens pour la modernité est clairement résumée par le compositeur Frédéric Rzewski (qui en est un transfuge) lorsque, après avoir rappelé à juste titre que ce terme n'est pas très courant en musique, il estime que «le postmodernisme, c'est le rejet de ce modernisme qui a conditionné toute notre culture depuis plusieurs siècles».

La position postmoderne commence donc par se définir en creux; négativisme semblable aux exclusives modernistes mais différent par son flou théorique. On a pu dire qu'elle était «l'idéologie de la fin des idéologies». On voit poindre ce que Nietzsche percevait déjà dans la modernité, ce «nihilisme fatigué qui n'attaque plus rien» (banalisation des valeurs par l'éclectisme, «degré zéro de la culture générale contemporaine.» (Lyotard 1988: 22).

Si je comprends bien l'argumentation de Rzewski exposée plus haut, le passé ne sert à rien pour le présent mais le présent aussi doit être critiqué car il s'estime supérieur au passé, au même titre d'ailleurs que l'avenir et pour la même raison. Que reste-t-il alors?

C'est en face de cette sorte de condamnation globale qu'on prend la mesure du désenchantement et du scepticisme qui succèdent aux belles certitudes mais aussi, il faut l'admettre, au despotisme, aux ruptures et aux anathèmes de l'art moderne.⁽⁸⁾ Ainsi José Evangelista, toujours dans le même dossier, pense que le dogmatisme sériel était atteint de la «maladie odieuse du stalinisme»⁽⁹⁾ et s'indigne devant les propos de Boulez, écrits en 1952: «Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile».

L'artiste postmoderne estime qu'il a été manipulé, floué par l'intolérance. Cela va parfois jusqu'à un renversement pur et simple, comme nous l'avons vu. Pour ceux dont les facultés cognitives et analytiques sont minces, la révolte sera irrationnelle, a-critique, viscérale. Aussi va-t-elle souvent devenir dérisoire, puérilement contre-culturelle, réactionnaire, volontiers simpliste et se laisser tenter par un nouvel obscurantisme. Ce postmoderne-là est revenu de tout, mais d'une façon molle: «Décrispé, «cool», foncièrement allergique à tous les projets totalitaires, le sujet postmoderne n'est pas non plus disposé à les combattre» (Finkielkraut 1987: 168). Le temps des grandes causes est passé, on ne meurt plus pour des idées, on se replie frileusement sur la seule valeur qui semble offrir encore quelque crédibilité: soi-même. Les «grands récits»⁽¹⁰⁾ ont perdu leur légitimité; le futur est disqualifié et il est clair, comme le dit Nattiez, que «c'est une attitude qui précisément ne fait plus de pari sur l'avenir» et qui vit l'activité esthétique, et peut-être politique, au présent. Le postmodernisme n'est plus éthique, il est pragmatique et jette un regard assez condescendant sur les idéalismes qui lui apparaissent désormais comme les vestiges d'une naïveté révolue⁽¹¹⁾. Le cynisme est de rigueur.

(8) «La condition postmoderne est pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation», écrit Lyotard (1979: 8). Opinion qui demanderait à être discutée.

(9) «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.» (Nattiez dans le dossier publié ci-dessus). Cette remarque vaut a contrario pour les postmodernes.

(10) «Ces récits ne sont pas des mythes au sens de fables (même le récit chrétien). Certes, comme les mythes, ils ont pour fin de légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser.» (Lyotard 1988: 36.) «En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits.» (Lyotard 1979: 7).

(11) Ceci se passe au moment où l'ésotérisme et la parapsychologie, sous leurs mille aspects bariolés, prétendent offrir des réponses là où le rationalisme est resté muet.

Rzewski (dont on aura compris que je ne partage pas le point de vue) parle d'une période d'*expérimentation*, qu'il considère comme « un certain infantilisme », qui aurait été suivie, d'après lui, par une période de *réflexion* sur le langage. Et il cite comme expérience réussie dans ce domaine le travail de Philip Glass, « compositeur sérieux qui fait de la musique accessible à un public de masse »⁽¹²⁾. Le terme *infantilisme* choisi pour qualifier l'expérimentation et opposé à l'expression *compositeur sérieux* prend une saveur particulière si l'on songe au compositeur en question, dont José Evangelista dit avec à propos que ses dernières œuvres font partie des « musiques insignifiantes » et qu'elles sont souvent « une insulte à l'intelligence, à l'oreille des auditeurs. »

De façon à peine moins subjective, je pose la question de savoir si ce qui est sérieux, c'est la formation professionnelle de Glass, dont personne ne doute, ou son esthétique musicale qui, étant le fait d'un compositeur réputé « sérieux », est présumée l'être elle-même ipso facto. Dans ce dernier cas, la légitimation paraît hâtive. Elle soulève, comme on va le voir, quelques questions para-musicales qui ne sont pas étrangères aux préoccupations de la postmodernité.

(12) Il est intéressant de rapprocher ces propos de ceux de Lyotard : « Mais il y a dans les invitations multiformes à suspendre l'expérimentation artistique un même rappel à l'ordre, un désir d'unité, de sécurité, de popularité (au sens de la *Oeffentlichkeit*, de "trouver un public") » (1988 : 17).

Here and now, marketing and entertainment

Quant à la réflexion sur le langage évoquée plus haut, elle ne se préoccupe guère de raffinements syntaxiques ou formels, comme c'est le cas pour les musiques expérimentales, mais plutôt d'« écrémer » les subtilités du discours musical considérées comme dissuasives pour une clientèle de masse. Idée probablement fondée à l'origine sur un souci démocratique : « Il y a là une recherche d'un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale » (Guertin) ou, comme l'exprime Nattiez à sa manière : « Le temps est venu de chercher et de réussir un nouvel équilibre entre poétique et esthétique » (1987 : 373). Certes ! Mais de quelle façon et à quel prix ?

Pour l'instant il semble que la formule magique se résume ainsi : retour à « l'audible », simplicité de l'engagement musical, importance de la mélodie, mélange des genres, intégration d'éléments empruntés à la musique traditionnelle, priorité au plaisir de l'oreille, au divertissement. Et voilà le grand mot lâché, le « sésame » obsessionnel de la civilisation des loisirs : *entertainment*. Il faut avant tout divertir⁽¹³⁾. Ainsi tout ira pour le mieux dans le meilleur des « Clubs-Med » musicaux possibles et chacun d'y trouver son miel. Comme tout cela paraît simple ! Mais quelle dérision !

(13) « Il faut prendre au sérieux, sans doute, la pensée de quelqu'un comme Adorno, — lorsque celui-ci, de retour des États-Unis déplore la

S' imagine-t-on raisonnablement que « l'actuelle résorption de la culture dans le "divertissement" » (Scarpetta) va faire l'unanimité? Pense-t-on pouvoir ainsi, grâce aux moyens médiatiques, frapper d'alignement le public mélomane? Il est évident que l'auditoire « ciblé » par cette opération de charme, ce « marais », est celui qui depuis longtemps trouve sa pitance musicale dans des productions néo-académiques intermédiaires entre le savant et le populaire. L'opérette, la « musique légère » ou « de genre » en furent longtemps les modèles les plus représentatifs : musiques lénifiantes, faites pour distraire, composées par des musiciens « sérieux » (c'est-à-dire de formation classique) et destinées, elles aussi, au plaisir bien mérité de ce qu'on n'appelait pas encore le public de masse.⁽¹⁴⁾

Au début du siècle, la coexistence des genres était pacifique, chacun se déterminant selon sa pente culturelle; on admettait que les goûts pussent être pluriels et cette réalité n'engendrait pas de comportements névrotiques. Mais au cours des dernières décennies, un phénomène socio-économique est venu bouleverser ce paisible paysage et a entraîné la production artistique dans le maelström des lois du marché. « Depuis les années 1960, écrit Compagnon, l'art (...) se distingue de plus en plus malaisément de la publicité et du marketing » (1990: 143) et l'industrie du loisir, dont fait partie la musique, garde l'œil rivé sur l'indice des ventes. La rentabilité du populisme, cette divine surprise de l'après-guerre, concrétisée par le gigantisme des concerts⁽¹⁵⁾, la présence obsédante, terroriste, des succès commerciaux, l'emphase médiatique, a fait naître chez bien des compositeurs « savants » un syndrome associant à la frustration et au sentiment coupable de leur confidentialité, l'espoir mégalomane d'égaliser la réussite populaire sur son propre terrain. Pour y parvenir, une stratégie : s'inspirer des mêmes méthodes et offrir des produits qui répondent à la demande. Mais on s'aperçoit vite que ces musiques-caméléons ont fort peu de chances de gagner le public de la rue et beaucoup de perdre celui des salles. Imiter ce qui plaît n'est pas assuré de plaire; n'est pas populaire qui veut. C'est en tout cas, musicalement, l'hypothèse basse de l'ambition postmoderne. Et c'est le moment de citer Kagel :

« C'est impossible de changer le langage musical dans l'espoir que ça va devenir tellement populaire que beaucoup de gens vont entendre ça avec plaisir (...) Il y a des compositeurs qui ont fait beaucoup de spéculations sur ça; ils ont commencé à écrire des pièces ouvertement régressives, si j'ose dire, ou bien on peut définir ça "contre l'avant-garde". Mais aussi ces compositeurs ont eu un succès fortuit, un succès qu'on peut aussi oublier. (...) La musique peut être très spéculative, peut être élitaire (je ne crois pas à ce mot, élitaire, je l'emploi en ce moment un peu péjorativement), mais si vous dites votre vérité, vous aurez la chance de toucher beaucoup plus de gens (...) c'est la vérité sous-jacente au message musical. »⁽¹⁶⁾

Il va de soi que ce qui est proposé au public de masse, devenu en tant qu'acheteur potentiel l'arbitre absolu, est loin de correspondre à la

dissolution de la "culture", au sens européen du mot, dans l'entertainment (le "divertissement"), et analyse les effets aliénants de l'"industrie culturelle".» (Scarpetta 1988: 14).

(14) « Glass se laisse plutôt aller à une musique "jolie", légère — presque une musique "d'ambiance". » (Scarpetta 1985: 45).

(15) Public évalué à 1 500 000 spectateurs pour le « show » de Jean-Michel Jarre, le 14 juillet 1990 à la Défense, Paris.

(16) Maurizio Kagel, entrevue réalisée par Claude Schryer pour « Musique actuelle », Radio-Canada, au Banff Centre (Alberta) et diffusée le 7 avril 1990.

synthèse des tendances musicales enfin réunies à la satisfaction générale. C'est, plus réalistement, un dosage syncrétique des divers échantillons culturels prélevés auprès d'un groupe de consommateurs statistiquement représentatif. « Mais ce réalisme du n'importe quoi est celui de l'argent, souligne Lyotard : en l'absence de critères esthétiques, il reste possible et utile de mesurer la valeur des œuvres au profit qu'elles procurent » (1988 : 22).

Ainsi le discours de la postmodernité fonctionne lui aussi à deux niveaux : l'un, naïf, que l'on pourrait par esprit de symétrie nommer *l'utopie postmoderne*, se berce de l'illusion d'un œcuménisme musical enfin réalisé ; l'autre, trouvant sa justification dans le premier et l'utilisant comme un levier, ne diffère en rien de celui de n'importe quelle entreprise commerciale soucieuse de ses profits. Il tient compte de la concurrence et adopte le ton « branché » qui met en confiance les « sponsors ». Il y est d'ailleurs encouragé par les organismes culturels des gouvernements qui tendent à devenir de vastes sociétés anonymes, gestionnaires des distractions et des jeux de l'empire industriel. Le volume de l'audience étant le critère d'évaluation, ces organismes mesurent donc la qualité des créateurs à l'aune de la quantité de leur public⁽¹⁷⁾. Ainsi, de façon insidieuse, leur imposent-ils l'obligation de plaire au grand nombre, ce qui n'est en somme qu'une réplique libérale du jdanovisme soviétique : « C'est maintenant l'occupation réelle du terrain social par une idée donnée qui fixe l'importance de cette idée », annonçait Pierre Vadeboncœur il y a sept ans (1983 : 67). Dès lors, la musique, cessant d'être qualifiable, devient, comme n'importe quel produit de consommation, une valeur quantifiable.

C'est peut-être à ce point de sa trajectoire que nous retrouvons la carrière naguère prometteuse de l'auteur d'*Einstein on the beach* et d'autres compositeurs plus préoccupés d'insertion sociale et de réalisme économique que de recherche musicale. Or, « ce réalisme s'accommode de toutes les tendances, comme le capitalisme de tous les « besoins », à condition que les tendances et les besoins aient du pouvoir d'achat. Quant au goût, on n'a pas besoin d'être délicat quand on spéculé ou se distrait » (Lyotard 1988 : 22). Que la société postmoderne en soit arrivée à contraindre l'art à se banaliser ne constitue pas en soi un phénomène plus inquiétant que celui des diverses formes de sujétion de la pensée au pouvoir dont l'histoire abonde. Ce qui est mauvais signe, en revanche, c'est l'abdication de certains compositeurs et la complaisance avec laquelle, par déficit critique ou par excès d'appétit matériel, ils cèdent à la pression de l'époque⁽¹⁸⁾. Quelques-uns se prennent même au piège du succès médiatique qu'ils ne dissocient plus de la valeur intrinsèque de leurs œuvres ; les mirages de la séduction se retournent contre eux. D'autres vivent mal leur marginalité. Comment, par exemple, José Evangelista qui dénonce si clairement la médiocrité, peut-il dire dans le dossier déjà cité : « La consommation prime et nous ne faisons toujours pas partie des articles de consommation

(17) « Lorsqu'un événement arrivera à attirer plusieurs centaines de journalistes étrangers et à avoir NHK du Japon, qu'on vienne me voir, je suis prêt à le financer. » Propos de M. Daniel Johnson, président du Conseil du Trésor du Québec, rapportés par Lise Bissonnette, *Le Devoir*, Montréal, juillet 1990.

(18) « L'artiste était en guerre contre le Philistin ; de peur de tomber dans l'élitisme et de manquer ainsi aux principes élémentaires de la démocratie, l'intellectuel contemporain s'incline devant la volonté de puissance du show-business, de la mode ou de la

(...) J'en déduis que nous n'écrivons pas la musique qu'il faudrait écrire» ? Je suis sûr, cher José, que ce n'est pas le fond de votre pensée.

Inspirons-nous plutôt de l'exigence de Xenakis qui disait il y a peu de temps :

«Un compositeur, et un artiste en général ou un scientifique, doit savoir travailler même s'il n'a pas une réponse immédiate. Il doit arriver au point où il se dit que c'est une chose personnelle, absolue et profonde et sa décision doit être indépendante de tous les environnements ou circonstances.»⁽¹⁹⁾

La course à la réussite et au profit immédiat, la règle du court terme, le «carpe diem», sont en musique, comme ailleurs dans nos sociétés, les corollaires du deuil de la confiance en l'avenir; ils favorisent une prolifération mercantile qui risque de l'étouffer et de la détruire.

publicité, et la transformation extrêmement rapide des ministres des Affaires culturelles en gestionnaires du délabrement ne suscite, de sa part, aucune réaction.» (Finkielkraut 1987: 162).

(19) Iannis Xenakis, entrevue avec Serge Provost pour «Musique actuelle», Radio-Canada, diffusée le 10 février 1990.

Le langage: libération ou chienlit?

Que peut-on dire du langage du postmodernisme musical? Nous en avons déjà une idée. Ses traits dominants sont recouverts par toutes les analyses. Très imbriqués, ils comprennent toute une arborescence de cas particuliers. Mais on peut dégager les notions-clés d'*écléctisme*, de *réhabilitation*, de *simplification*, de *ludisme*, de *communication*; chacun de ces termes pouvant donner lieu, selon le niveau de l'œuvre (au sens évoqué plus haut), à des interprétations mélioratives ou péjoratives. *Écléctisme*, par exemple, peut suggérer soit la déségrégation, l'ouverture, soit le désordre, le «n'importe-quoi».

Lorsque, dans son essai, Scarpetta estime que la voie postmoderne est celle d'une «esthétique de l'impureté», il suppose qu'en face de la mutation des arts et de la vie, qui semble incontournable, la lucidité consiste à refuser l'alternative entre l'avant-garde (paradoxalement représentée par l'attachement aux valeurs d'hier) et la régression (c'est à dire une tendance d'aujourd'hui à retourner vers les valeurs du passé). Il propose une troisième voie, séduisante à première vue, qui ne sous-estime pas les risques de la permissivité actuelle et de la déhiérarchisation des valeurs (réponse, nous l'avons vu, aux interdits avant-gardistes), mais qui, par le jeu des détournements et surenchères (surcodages), devrait, pense-t-il, faire émerger de l'hétéroclite les nouvelles «valeurs de l'invention» (Scarpetta).

Une telle conception de l'œuvre d'art plurielle, la liberté qu'elle sous-tend, sa reconnaissance d'une pensée polymorphe et d'une musique

pansonore peut convaincre, tant par son libéralisme que par l'enrichissement qu'on peut en attendre. « Tout est possible, dit Kagel, (...) la discussion sur le fétichisme du matériel est finie (...), la bataille pour la démocratisation du matériel acoustique est gagnée. »⁽²⁰⁾

À y regarder de plus près, que voyons-nous? Jusqu'à présent (mais cela ne préjuge pas de l'avenir), il semble qu'à l'exception de quelques œuvres troublantes, les grandes options du postmodernisme aient suscité en musique plus de banalités que de chefs-d'œuvres. Dans les purs produits de cette esthétique, l'éclectisme devient plus souvent un salmigondis racoleur qu'une complexité de la pensée; le goût de la réhabilitation se distingue mal de la répétition sécurisante du passé, du parodique, du refuge dans un tonalisme rudimentaire; la simplification équivaut plutôt à simplisme qu'à simplicité; le ludisme s'inspire davantage des jeux télévisés que des jeux de l'esprit; le souci de communication ressemble moins à la transmission d'un message qu'à une manœuvre promotionnelle. Le mariage du « majeur » et du « mineur », qui semblait si prometteur, s'avère être une mésalliance pour la forme savante presque inexorablement « phagocytée » par le déferlement commercial. Quant aux tentatives d'hybridation équilibrée, elles réussissent parfois une fusion originale des deux genres mais basculent le plus souvent dans divers travestissements d'une musique rock édulcorée ou dans un encanaillement complaisant de la culture bourgeoise.

On peut tempérer ce bilan pessimiste en rappelant que parmi la profusion des productions actuelles, quelques grandes exceptions viennent heureusement confirmer la règle. Elles sont en général le fait de compositeurs fort connus dont certaines préoccupations ont anticipé celles du postmodernisme; mais ils sont bien loin d'en être les porte-drapeaux. Parmi les plus illustres, Cage, Stockhausen, Kagel, Scelsi, Berio et quelques acoumates français par exemple. On pense aussi à Zimmermann, sérialiste « impur », chez qui la technique du collage et les télescopes temporels préfigurent une rhétorique très en vogue aujourd'hui.⁽²¹⁾

Pour les plus jeunes, l'appréciation peut parfois être confuse. Doit-on, par exemple, considérer Vivier comme un postmoderne ainsi que l'affirme une pochette de disque⁽²²⁾? Oui, si l'on fait allusion à l'intérêt de ce compositeur pour ce qu'il appelait « un certain esprit de Bali » et à une équivoque modale de sa musique. Non, si l'on s'attache à l'écriture qui demeure moderne dans sa complexité. Il est vrai néanmoins qu'on peut déceler dans ses œuvres, ainsi que dans celles de Gougeon, Rea et Evangelista présentes sur le même disque, une « sensibilité » postmoderniste. Quant aux écoles de la « nouvelle simplicité », « néo-romantique », etc., allemande, américaine, italienne, qu'ont-elles de commun sinon un même penchant pour la désuétude?⁽²³⁾

I (20) Maurizio Kagel, entrevue citée.

(21) Les compositeurs importants de la postmodernité, pour Scarpetta, sont Meredith Monk, Bob Ashley, Laurie Anderson. Dans les autres arts, il insiste surtout sur Beckett, Kundera, Musil, Godard, Pasolini, Picasso, De Kooning, Bob Wilson, Kantor, Pina Bausch. Choix qui peut soulever, pour diverses raisons, quelque contestation.

(22) *Montréal postmoderne*, D. Gougeon, *Voix intimes*, John Rea, *Treppenmusik*, Claude Vivier, *Pour violon et clarinette*, José Evangelista, *Clos de vie*. Centredisques, 1985, CMC 2085. Sur ce disque, on pourra se reporter à l'article de Ghislaine Guertin (Guertin 1987). (*N.d.E.*)

(23) L'exhumation de petits maîtres du passé et d'œuvres assez mièvres représente en ce sens un cas limite. Musiques rassurantes qui confirment les nostalgies contemporaines. Dans le même esprit: la place d'honneur accordée aux « pompiers » du siècle dernier au Musée d'Orsay, à Paris, où les Impressionnistes se voient relégués dans les « combles ».

De la complexité

J'aimerais ici lever toute équivoque et préciser que les efforts de retrouvailles des compositeurs avec leur public, s'ils me paraissent maladroits et parfois suspects, représentent néanmoins pour moi une préoccupation légitime et compréhensible. Ce n'est pas l'intention que je mets en doute, ce sont les moyens employés. L'abandon de la pensée auquel on assiste dans bien des cas, au profit de propos et de productions démagogiques directement inspirés des méthodes publicitaires, représente non seulement une lâcheté mais surtout une impasse. À terme en effet, les compositeurs authentiques qui se laissent abuser par cette situation se trouveront, à leur insu, spoliés de leur personnalité, et devront entrer dans le moule de l'industrie du loisir, « cette création de l'âge technique qui réduit les œuvres de l'esprit à l'état de pacotille. » (Finkelkraut 1987: 183) Ce n'est donc pas au nom d'un quelconque puritanisme esthétique, dont je suis aussi éloigné que du relâchement présent, que je m'élève contre l'hégémonie du plaisir, mais au nom du respect de la pensée. Car, ainsi que Ghislaine Guertin l'exprime fort bien dans ses propos rapportés dans le dossier préliminaire :

« 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 »

Je me demande, pour ma part, si ce qu'on appelle « le retour à l'audible » doit obligatoirement passer par une simplification synonyme, dans bien des cas, d'appauvrissement.

Nous savons que la musique de Gesualdo était pléthorique, ce qui n'a pas contribué, de son vivant, à sa popularité. Mozart écrivait-il vraiment trop de notes ? Des partitions réputées injouables ne sont-elles pas devenues fort lisibles de nos jours ? Le langage du cinéma de 1990, celui même du plus indigent des téléfilms, ne serait-il pas d'une indéchiffrable complexité pour le spectateur du « cinématographe » ? Là aussi, le temps qui passe a prouvé que la voie la moins accessible est toujours celle qu'il faut choisir.

Pendant, le postmodernisme musical qui répugne à la complexité bascule parfois dans la complication et le maniérisme par le brassage d'éléments hétérogènes, de formules harmoniques, de styles composites et de fragments empruntés à diverses cultures ou époques qu'il amoncelle dans une débauche néo-baroque. Mais il s'agit là d'éléments connus, reconnaissables, dont la raison d'être est d'établir des ancrages mnémotecniques, des repères connotatifs qui faciliteront l'écoute. L'audible prend

alors appui sur la récurrence; ce qui est nouveau, ce ne sont plus les modèles, exhumés du passé et devenus emblématiques, mais leur confrontation dans des assemblages nomades et anachroniques.

Comment des musiciens, des artistes, ces aventuriers, en sont-ils arrivés à une telle pusillanimité au moment même où les découvertes de la science nous enseignent que l'univers n'a cessé et ne cesse de se complexifier?

L'homme, dépositaire d'un inconscient d'une étonnante richesse, architecte des labyrinthes, philosophe, créateur de systèmes, producteur de simulacres, est lui-même un paroxysme de sophistication, «son cortex est l'organisation matérielle la plus complexe qu'on connaisse; les machines qu'il engendre en sont une extension.» (Lyotard 1988: 127) S'il y a un sens à l'histoire, c'est celui qui va de la cellule à l'organisme, de l'unique au multiple, de l'élémentaire au complexe; ce n'est pas celui de la stagnation craintive qu'on nous propose, cette sorte d'arrêt sur l'image temporelle. «La culture, c'est la complexité», dit Vadeboncoeur. Méditons plutôt sur cette mise en garde de Lyotard:

«Ce qui s'esquisse ainsi comme un horizon pour [ce] siècle est l'accroissement de la complexité dans la plupart des domaines, y compris les "modes de vie", la vie quotidienne. Et une tâche décisive est par là circonscrite: rendre l'humanité apte à s'adapter à des moyens de sentir, de comprendre et de faire très complexes qui excèdent ce qu'elle demande. Elle implique au minimum la résistance au simplisme, aux slogans simplificateurs, aux demandes de clarté et de facilité, au désir de restaurer des valeurs sûres. Il apparaît déjà que la simplification est barbare, réactive.» (1988: 127).

Comme explicitement ces choses-là sont dites! On se demande alors au nom de quel principe la musique, si on la considère encore comme une manifestation de la pensée plutôt que comme une marchandise, devrait, à contre-courant, s'engager dans cette voie réductrice.

L'acousmatique: une voie postmoderne?

Pourtant, en dépit des aspects dérisoires ou méprisables d'un postmodernisme à sensation, omniprésent parce que sans cesse exhibé par les mass-media (celui que je m'efforce de stigmatiser), il serait absurde de se réfugier dans le déni de réalité (au sens psychanalytique) et de sous-estimer l'importance et les retombées d'un courant qu'à défaut de mieux nous nommons postmoderne.

En regard de manifestations qui appartiennent de toute évidence au «niveau inférieur» et qui, profitant de l'actuelle confusion des valeurs,

ont tendance à monopoliser l'attention, on peut supposer que notre époque traverse un questionnement fondamental et une transformation esthétique d'envergure. S'agit-il d'un nouvel épisode du feuilleton de la modernité ou, plus optimistement, des signes avant-coureurs d'une synthèse correspondant à ce que fut l'avènement de la tonalité? Ou encore, subissons-nous simplement, comme le prétendent certains, une période basse de l'histoire de la musique? Toute réponse serait risquée.

Quoiqu'il en soit, nous nous trouvons à un moment où l'artiste, souffrant de son isolement, tente de réduire ce que Nattiez appelle « la "discrépance" entre le poïétique et l'esthétique ». Parfois la transition est amorcée par quelque « ancien moderne » dont l'intuition et le talent frayent le passage. C'est en ce sens que les compositeurs auxquels j'ai fait allusion⁽²⁴⁾ peuvent être considérés comme annonciateurs d'une certaine « déviation ». Toutefois, il est clair que chez eux, elle ne vise pas à une simplification mais, au contraire, à un enrichissement des moyens et du langage. Je pense au mélange des référents dans *Hymnen* ou *Telemusik* de Stockhausen ou dans la *Sinfonia* de Berio, à l'incorporation de « scories », d'impuretés sonores chez Cage et Kagel, à la « savante simplicité » de Feldman, ou encore à la présence de l'Orient chez Scelsi ou de Bach chez Kagel à nouveau.

Et l'on ne s'étonnera pas si je m'arrête plus longuement sur l'acousmatique. Bien qu'il en soit fort peu question, ce nouvel art ne me paraît pas du tout indifférent aux fonctionnements postmodernes; il pourrait en être d'ailleurs l'une des voies cohérentes. Mais une voie à part.

Sans complexe, l'acousmatique en effet se soucie peu de rompre avec le modernisme, de revenir au mélodieux ou d'acquérir la popularité. Elle ne se fonde sur aucun des principes de la tradition musicale et ne cherche donc ni à lui échapper, ni à retourner vers elle. Son indépendance à l'égard des systèmes (modal, tonal, atonal) est complète puisque son langage obéit à d'autres critères. N'ayant pas de lointain passé, elle ne peut être tentée par la nostalgie; sa pensée et les moyens de sa réalisation sont entièrement nouveaux et sa liberté totale.⁽²⁵⁾

Mais si cette nouveauté et la rupture qu'elle introduit dans les lois d'organisation sonore l'apparentent à une nouvelle tentative moderniste, on peut considérer cependant que, chez elle, certains traits de la postmodernité sont, en quelque sorte, immanents. Car ce qui en fait une expression structurellement postmoderne, c'est qu'elle tire son existence même de la projection d'images acoustiques, de simulacres sonores⁽²⁶⁾, et qu'elle est, comme le cinéma, un art de la déréalisation. Mais, à la différence des images narratives de la fiction cinématographique, ces « images ou utopies de sons » (Bayle) cessent d'être des représentations de la réalité, elles ne sont « plus du tout de l'ordre de l'apparence, mais de la simulation » (Baudrillard 1981 : 17)⁽²⁷⁾ ou, comme le dit François Bayle à propos de

(24) Il va de soi que cette liste n'est pas exhaustive.

(25) « Il y a une chose qui frappe (...), c'est la musique électronique, je crois que c'est la principale invention de XX^e siècle et c'est probablement celle qui a le plus marqué tous les compositeurs ». Messiaen, « Bon anniversaire, Olivier Messiaen », entrevue à Radio-France. 1988.

(26) « J'ai appelé "simulacre" le phénomène global de la restitution d'un événement qui s'est passé dans un autre temps et dans un autre espace ». Pierre Schaeffer in *Debussy ou l'illusion retrouvée*, émission de Patrick Roudier, France-Culture, 1986. Baudrillard dirait ici que « l'image masque l'absence de réalité profonde (...), elle joue à être une apparence — elle est de l'ordre du sortilège. » (1981 : 17).

(27) Si l'on s'intéresse au sujet, on aura profité à lire également les ouvrages de Paul Virilio (1980, 1984).

l'image sonore dans l'espace: «La perspective n'est plus une science de la représentation réaliste mais un outil forgeant des hallucinations.» (1988: 44) Or l'illusion, l'artifice, l'artefact, la dé-naturalisation, le trompe-l'oreille font partie des gestes fondateurs de la postmodernité pour qui, remarque Scarpetta, « tout est toujours déjà de l'ordre du reflet, du semblant, du simulacre » (1985: 86).

Dans la veine postmoderne également, l'une des grandes acquisitions de l'acousmatique depuis l'apparition de la musique concrète: la désacralisation du «majeur» (instrumentarium traditionnel) et du «mineur» (bruit), de la musique «pure» et de l'«impure». En outre, les œuvres acousmatiques font, elles aussi, un usage fréquent d'emprunts à des sonorités, des musiques ou des événements appartenant à d'autres temps et à d'autres lieux.

Le «tout ce qui fait du son est bon» du compositeur concret équivaut-il alors au «anything goes» postulé par les postmodernes? Pas tout à fait. Ici une différence essentielle s'impose entre deux attitudes apparemment identiques. Si la stratégie des musiques se réclamant du postmodernisme s'appuie sur la mise en évidence de l'emprunt, à l'inverse celle de l'art acousmatique consiste (sauf pour des allusions référentielles précises) à le dissoudre dans l'anonymat sonore, à gommer son contexte, à l'absorber, à l'intégrer dans la structure après l'avoir isolé selon les mécanismes de la réduction phénoménologique (écoute réduite de Pierre Schaeffer). La trace des origines, de l'anecdote, peut demeurer perceptible; mais l'intrication est telle qu'en général le sens en est perverti. Il n'en reste pas moins que la pensée acousmatique paraît être plus proche du pluralisme d'un postmodernisme éclairé que de l'intransigeance formelle des avant-gardes. Et elle assume, à coup sûr, une certaine «impureté» (au sens de Scarpetta).

Ceci explique peut-être la méfiance qui persiste, dans une parfaite réciprocité, entre ces compositeurs qui ont résolument tourné le dos au sectarisme moderne du sérialisme et ceux qui sont encore tentés par l'extrapolation de ses modèles sous des formes déguisées. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ces divergences se situent à niveau élevé et ne sauraient être confondues avec ce qui oppose, ensemble, ces écoles à l'esthétique du «fourre-tout».

Où en sommes-nous?

Comme dans toutes les périodes transitoires, il est bien sûr malaisé de démêler ce qui dans la persistance d'une réflexion antérieure doit être assimilé à du conservatisme figé. Mais dans la circonstance, il faut avouer

que nous nageons en plein paradoxe : la tendance la plus récente renonce à regarder vers l'avenir alors que la pensée « moderne » d'hier continue, aujourd'hui, à investir dans le futur. Le développement fulgurant de la technoscience, prolongement de cette pensée, en est la preuve la plus manifeste⁽²⁸⁾. Ainsi s'opposent anachroniquement un « passéisme dynamique » et un présent qui garde le pied sur le frein.

Dans ces conditions, considérer comme un combat d'arrière-garde la résistance *sélective* à la pression de l'époque perd toute signification ; ce n'est qu'un jugement convenu et sans nuance qui est hérité, d'ailleurs, de l'absolutisme moderne. Symétriquement, l'extase naïve devant l'explosion technologique paraît emphatique et gagnerait à être démythifiée par une approche plus critique.

Certes, la conscience postmoderne est la conséquence d'une double réalité : l'essoufflement du modernisme et la réfutation de ses excès. Mais quel remède propose-t-elle ? « Une tout autre logique (esthétique) : celle qui travaille sur le simulacre, la déréalisation et les opérations de recyclage », prétend Scarpetta (1985 : 361). « Un repli frileux vers la protection de la tradition-mère, des coutumes ancestrales, de l'héritage anthropologique culturel », peut-on répondre en s'inspirant de Finkielkraut. Il y a un peu de vrai dans tout cela. Mais si l'on veut échapper au piège des exclusions qui s'est refermé sur la modernité, il faut éviter de réduire celle-ci à ses échecs et savoir prendre la mesure de sa dimension positive qui est considérable. Au nom de quelle infailibilité nous permettrions-nous de condamner une époque aussi riche ? Peut-on affirmer sérieusement que la vague néo-baroque qui déferle aujourd'hui ne refluera pas, à son tour, dans les années à venir en raison des erreurs qu'elle ne manquera pas de commettre et des déceptions qu'elle causera ? L'histoire est-elle tissée d'absolu, de certitudes incontestables ? Pourquoi ce qui se met en place maintenant échapperait-il à la règle ?

Ne pourrions-nous devant cet épisode nécessaire cesser de trépigner comme des enfants impatientes et adopter un comportement adulte ? Ne soyons pas trop crédules mais ne nous crispions pas ; demeurons attentifs, réceptifs. Quant à liquider Kandinsky, Adorno, Le Corbusier, Mallarmé, Joyce, Artaud, Webern et bien d'autres sous prétexte qu'ils sont d'accès difficile et peu distrayant pour un public de masse, c'est d'un tel ridicule que cela se passe de tout commentaire.

Un effort de synthèse évitant, pour une fois, le diktat et manifestant quelque clairvoyance en face des ravages auto-destructeurs de l'excès, paraît être le seul choix non suicidaire. Ne pas perdre de vue que la mort de l'art, maintes fois annoncée — peut-être même souhaitée — est une éventualité non négligeable. Et l'art risque aujourd'hui la mort par insignifiance. Par un retour désabusé à la barbarie.

(28) « Mais la victoire de la technoscience capitaliste sur les autres candidats à la finalité universelle de l'histoire humaine est une autre manière de détruire le projet moderne en ayant l'air de le réaliser. » (Lyotard 1988 : 36).

Il n'est pas exclu, si « l'esprit de finesse » abandonne ses droits, que la musique, tiraillée entre le ludique infantile et les jeux en abîme de l'hyper-technicité et qui souffre déjà d'un déficit de la pensée, perde ce qui fait sa substance pour devenir pur signifiant et ainsi forme vide: disparition du message, auto-suffisance du médium.

La résurgence du baroque, d'un baroque de notre siècle, par sa quête d'altérité peut, souhaitons-le, s'il ne se dilapide pas dans des leurres éphémères, célébrer l'union des disparités apparentes. Mais il est plus que jamais prudent de rester sur la brèche.

Je ne peux mieux résumer l'ensemble de mes propos qu'en empruntant leur conclusion à Christine Buci-Glucksmann :

« Si le postmodernisme ne veut pas se réduire à être un simple avatar du modernisme, promouvant le discours techno-efficace des "nouvelles technologies", il doit pratiquer une véritable anamnèse du moderne, au sens freudien du terme. Une anamnèse: ni une restauration éclectique et nostalgique du passé et de ses valeurs (tradition, religion et sacré "intégristes"...), ni une acceptation résignée des simulacres et effets de surface dans un monde nihiliste et cynique » (1985: 41).

Il apparaît donc urgent — pour continuer dans le sens de cette cure psychanalytique — que la musique de notre temps prenne conscience de la confusion de son état et parvienne à dégager, entre le volontarisme du « surmoi » moderne et la surestimation du « ça » de la postmodernité, les forces profondes de son « moi », c'est à dire d'une personnalité rassemblée.

P.S. Au moment de remettre ce texte, je m'aperçois que je n'ai fait aucune allusion à l'article paru récemment dans *Diapason*⁽²⁹⁾ sous le titre *Le grand tournant* (titre-choc témoignant une nouvelle fois du goût persistant pour les virages à 180 degrés si caractéristiques du comportement moderne). À mi-chemin de l'acte manqué, je crois que mon omission correspond à l'impression de superficialité, de manichéisme et de démagogie que j'ai retirée de cette présentation caricaturale. Enfoncer des portes ouvertes, entonner sans nuance des refrains à la mode et ressasser, après bien d'autres, une quantité d'idées reçues, ce n'est pas faire preuve de beaucoup de perspicacité. L'auteur sait à qui il s'adresse et flatte ses lecteurs dans le sens du poil. En outre, limiter le modernisme à la musique sérielle, c'est un peu court. Cela prend l'allure d'un règlement de compte. En fait l'article réduit le vaste questionnement esthétique de notre époque à une dérisoire guerre tribale pour le rétablissement de la monarchie tonale.

(29) *Musique contemporaine: Le grand tournant*, dossier réalisé par Jean-François Zygel, *Diapason*, No 362, juillet-août 1990.

-
- BAUDRILLARD, J., 1981 : *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée.
- BAYLE, F., 1988 : L'Odyssée de l'espace, *L'espace du son*, pp. 23-30.
- BOUCHINDHOMME, C., ROCHLITZ, R., 1985 : «Avant-propos des traducteurs», in HABERMAS, J., *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard.
- BOULEZ, P., 1977 : Invention/Recherche, in *Passage du xx^e siècle*, 1^{ère} partie, Paris, I.R.C.A.M., pp. 85-97.
- BUCI-GLUCKSMANN, C., 1985 : La postmodernité, *Le Magazine littéraire*, No. 225, pp. 41-42.
- COMPAGNON, A., 1990 : *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, éditions du Seuil.
- FINKIELKRAUT, A., 1987 : *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.
- GUERTIN, G., 1987 : À propos de l'enregistrement *Montréal Postmoderne* : vers un équilibre entre la production et la réception de l'œuvre musicale, *La petite revue de philosophie*, Vol. IX, No. 1, pp. 175-195.
- HASSAN, I., 1971 : *The Dismemberment of Orpheus : toward a postmodern literature*, Oxford University Press.
- LYOTARD, J.F., 1979 : *La condition postmoderne*, Paris, éditions de Minuit.
- 1985 : Retour au post-modernisme, *Le Magazine littéraire*, No. 225, p. 43.
- 1988 : *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- NATTIEZ, J.-J., 1987 : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- PAZ, O., 1984 : *La fleur saxifrage*, Paris, Gallimard.
- SCARPETTA, G., 1985 : *L'impureté*, Paris, Grasset.
- 1988 : *L'artifice*, Paris, Grasset.
- VADEBONCOEUR, P., 1983 : *Trois essais sur l'insignifiance*, Montréal, L'Hexagopne.
- VIRILIO, P., 1980 : *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland.
- 1984 : *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

