

Ecartelées entre modernité et tradition, les œuvres postmodernes instaurent un dialogue différent avec l'histoire, paradoxe d'une nouvelle simplicité qui veut pourtant esquiver l'expression nostalgique d'un retour

Par Benoît Aubigny Photo Claude Pauquet

Sur la postmodernité

Dans une brève caricature en forme de poème, le compositeur Wolfgang Rihm (né en 1952) présente l'esprit postmoderne comme un vaste ensemble de renaissances esthétiques : «néo-garde, néoclassicisme, néo-avant-garde, néo-romantisme, nouveau-néo-romantisme, nouveau-néo-avant-gardisme, post-néo-nouveau, post-romantisme-avant-gardiste, post-néo-nouveau-vieux-avant-gardisme»¹. Une telle confusion n'est pas sans révéler un peu de vérité : aujourd'hui, les critères qui désignent la *condition* postmoderne d'une œuvre sont pour le moins discutés, voire discrédités, prétextant souvent la multiplicité des références pour dénier la modernité de la création. Suggérer quelques éléments de réflexion dans cette controverse esthétique qui paraît opposer une nouvelle fois anciens et modernes, c'est nommer des compositeurs ou des œuvres afin de signifier les conditions d'existence de la postmodernité, tout en gardant à l'esprit le rôle ambivalent de certains acteurs situés tantôt à la pointe de l'avant-garde moderniste, tantôt à celle de la postmodernité.

Il n'est pas inutile de rendre compte brièvement de l'origine historique du terme «postmoderne» qui apparut de manière ponctuelle à la fin des années 30 sous la plume de critiques littéraires américains, puis s'imposa principalement en architecture au milieu des années 60 comme un concept pluriel et instable, envahissant progressivement le champ lexical du cinéma, du théâtre, puis de la musique. L'information s'en empara également à son tour en 1995 lorsque le *New York Times* qualifia le conflit bosniaque de «guerre postmoderne». Les raisons d'un tel choix étaient expressément justifiées : la postmodernité du conflit résidait dans la difficulté de discerner civils et militaires, dans le rôle extrêmement restreint de l'armement perfectionné, et enfin dans la substitution de groupes informels, milices ou communautés tribales en place de l'Etat. Par analogie, il est aisé de réaliser la transposition musicale de ces trois «raisons stra-

tégiques» : instabilité de la zone frontière entre tradition et modernité, déni d'une écriture complexe et paramétrée en faveur d'un langage simplifié, ou encore abandon d'un style international au profit des langues vernaculaires.

EN 1968, SINFONIA DE LUCIANO BERIO...

Par-delà les particularités des œuvres postmodernes, il convient de prendre acte d'une prise de conscience des créateurs qui décident d'instaurer, par des modalités renouvelées, un dialogue avec l'histoire. Assurément c'est pour notre époque une chose naturelle alors même qu'elle s'oriente vers la connaissance historique et s'investit dans des opérations de restauration – il n'est que de songer à l'engouement suscité par la musique baroque ces dernières décennies, faisant resurgir du tombeau les partitions oubliées, ou encore d'évoquer le développement des labels d'enregistrements historiques. Il est vrai que la figure emblématique du compositeur dodécaphonique Anton Webern (1883-1945) qui accompagnait la modernité après la Seconde Guerre mondiale durant les cours et les nombreuses saisons du festival de Darmstadt, avait été remplacée à la fin des années 60 par celle de Gustav Mahler (1860-1911), habile *narrateur* d'un matériau thématique *hétérogène et étranger*, «élémentaire mais énigmatique»², et librement récurrent comme les fragments d'une mémoire. En 1968, *Sinfonia* de Luciano Berio (né en 1925) fut la première œuvre musicale qui se déclara consciemment en faveur de ce nouveau modèle : composée pour huit voix et instruments, le troisième mouvement était un hommage à Mahler auquel Berio empruntait le scherzo de la 2^e *Symphonie* «*Résurrection*» (1887-1894), l'utilisant comme un générateur de structures harmoniques. C'était en fait une longue citation sur laquelle venaient se superposer d'autres évocations de l'histoire musicale de Bach à Pousseur³, nommées les unes après les autres par les huit voix solistes qui commen-

Benoît Aubigny est maître de conférences en musicologie à l'Université de Poitiers

taient à leur manière cette mainmise sur l'histoire. L'usage d'un tel procédé est resté célèbre : il ouvrait alors le champ expérimental à d'autres compositeurs qui affinèrent la technique, affaiblissant les limites entre les éléments citationnels et la substance même du discours musical. Parfois, les citations n'évoquaient plus qu'un univers culturel ou bien les traits fondamentaux d'une écriture, comme dans le *Premier concerto grosso* pour deux violons, clavecin, piano préparé et orchestre (1977) d'Alfred Schnittke (1934-1998) qui mêle intimement l'univers baroque de la *sonata da chiesa* à celui des musiques chromatiques et fonctionnelles. Dès lors, la juxtaposition des styles et des références revêtait des allures de *conscience historique*. Dans cette lignée, Bern Aloïs Zimmermann (1918-1970) fut sans aucun doute le compositeur dont la technique, voire le style, s'appuya le plus largement sur l'usage de la citation. Il s'orienta vers une synthèse utopique où la diversité des symboles musicaux s'unifiait dans un *temps augustinien* qui prenait conscience de la simultanéité des instances temporelles (passé, présent et futur) dans un unique présent. Son *Requiem pour un jeune poète*, dont le projet remonte aux années 50 mais qui ne fut achevé qu'en 1969, est à la fois son testament musical et l'illustration la plus représentative de ses conceptions de l'œuvre : vaste fresque de l'Europe entre 1920 et 1970 associant étroitement citations musicales (Beethoven, Wagner, Messiaen, les Beatles), sources sonores variées (orchestre, voix, groupe de jazz, bande magnétique, 2 récitants, 2 solistes), collages de textes allant de la liturgie catholique ou des Pères de l'Église (saint Augustin) à Mao Tsé-toung, des allocutions du Pape Jean XXIII au discours à la nation tchécoslovaque d'Alexandre Dubcek lors du Printemps de Prague en 1968.

VERS UNE SIMPLIFICATION DE L'ÉCRITURE

La seconde «raison stratégique» peut être appréhendée à travers le rôle spécifique de l'écriture dans l'œuvre postmoderne. Devant l'apparente impasse dans laquelle se développait à la fin des années 60 une modernité qui devait justifier chaque jour davantage de sa légitimité face au dualisme *production-consommation*, devant l'ère du soupçon que l'avènement de la physique quantique et les découvertes de la logique formelle (avec le théorème de Gödel) faisaient lever sur toutes les spéculations encloses dans un système trop rigide, donc indirectement sur les théories musicales totalisantes d'après-guerre (sériarisme, multi-sériarisme, dodécatonalité, métatonalité, pointillisme, ainsi que sur les musiques stochastiques), certains compositeurs modifièrent sensiblement leur rapport à l'écriture. Ainsi, un trait de la

postmodernité se manifesta dans la simplification de l'écriture avec la *Neue Einfachheit* (nouvelle simplicité) qui espérait le retour d'un sens mélodique considérablement affaibli par le pointillisme de l'écriture sérielle. Un manifeste, *Zur neuen Einfachheit*, fut d'ailleurs publié dans les années 80 par Rihm, éminent représentant de cette musique jugée à tort «facile et légère», malgré l'infériorité néoromantique de ses œuvres, comme le troisième quatuor à cordes (1976), *Im Innersten* (*Au plus profond de soi*). Mais le terme de *Nouvelle Simplicité* n'est pas sans évoquer celui de la *New Simplicity* revendiquée par les minimalistes américains, même si «la postmodernité dont la propagation la plus déterminante se fit dans la littérature américaine à travers Leslie Fiedler est difficilement identifiable à la musique minimaliste d'un Terry Riley, d'un Steve Reich ou d'un Philip Glass»⁴, sinon dans une certaine tendance à l'interdisciplinarité. Pendant ce temps, tout à la fois attentive mais étrangère aux provocations améri-

1. Wolfgang Rihm, «Trois essais sur le thème de...», *Contrechamps* (3), 1984.

2. Arnold Schoenberg, «Gustav Mahler», *Le Style et l'Idée* (1950) Buchet-Chastel, 1977.

Ci-dessous : Triptychos post-historicus : la dernière bataille de Paolo Ucello, de Braco Dimitrijevic, 1993, dans la salle des jacqueries du château d'Oiron.



Définir brièvement la postmodernité est une gageure, et ces quelques lignes ne veulent être, à partir d'exemples variés et démonstratifs, qu'une invitation à l'écoute.

En vue d'une étude circonstanciée, il sera utile de lire : Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité* (Puf, 1998) ; le volume 1 de *Circuit*, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle, consacré au «Postmodernisme» (P.U. de Montréal) ; pour une étude comparative entre la postmodernité et le néoclassicisme, Benoît Aubigny, «Essai d'une conjonction entre néoclassicisme et postmodernité – De la fusion à la confusion d'horizons» (*L'Éducation musicale*, n° 468, mars 2000) ; et parmi les nombreuses références très variées dans le domaine de l'architecture, Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes* (Thames & Hudson, 1997).

3. Schoenberg (*Cinq Pièces*, op.16), Mahler (*Seconde et Quatrième Symphonies*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Concerto pour violon*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (*Concerto pour violon, Wozzeck*), Brahms (*Concerto pour violon, Quatrième Symphonie*), Ravel (*La Valse, Daphnis et Chloé*), Beethoven (*Sixième et Neuvième Symphonies*), Stravinsky (*Le Sacre du Printemps, Agon*), Strauss (*Le Chevalier à la rose*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Bach (*Premier Concerto brandebourgeois*), Boulez (*Pli selon Pli*), Webern (*Deuxième Cantate*), Stockhausen (*Gruppen*), Globokar (*Accord*).
4. Carl Dalhaus, «La postmodernité et la musique de divertissement» (1985), *Analyse musicale* (33).
5. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.
6. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), Le Seuil, 1976/1996.

caines, la simplicité d'écriture dont témoignaient les œuvres de l'Estonien Arvo Pärt (né en 1935) renforçait la particularité de l'expérience postmoderne : de *Tabula rasa* (1977) à *Passio* (1982), «musiques pauvres» selon ses propres mots, naissait un monde sonore stable, plénitude partagée entre immuabilité et improvisation, mystère et simplicité. Dans cette quête sonore écartelée entre mysticisme et hédonisme, la *Troisième Symphonie* de Henryk Gorecki (né en 1933) atteignait déjà un taux d'audience inaccoutumé lors de sa création en 1976.

DES ACCENTS VERNACULAIRES

En fait, le titre complet de l'opus 36 de Gorecki témoignait déjà en faveur de notre troisième «raison stratégique» : la *Symphony of sorrowful songs* attestait par ses anciens textes populaires polonais d'un métissage opéré à partir d'éléments vernaculaires. En ce sens, le mouvement postmoderne rappelait celui des écoles nationales du XIX^e siècle, recherchant dans un éclectisme national le moyen de briser le style international postsériel. Les exemples les plus caractéristiques sont présents dans l'œuvre du Japonais Toru Takemitsu (1930-1996). Dès 1967, *November Steps* proposait la confrontation d'un *biwa* (une sorte de luth) et d'un *shakuhachi* (une flûte droite) avec un orchestre symphonique, manifestant de surcroît une réelle volonté à réconcilier Orient et Occident. Et d'une manière émouvante, le *Cantus Articus* ou *concerto pour oiseaux et orchestre* composé en 1972 par le Finlandais Einojuhani Rautavaara (né en 1928) témoignait de sa rencontre avec les sonorités propres à une terre, celle du cercle arctique et des marais de Liminka..

Il apparaît, au terme de cette courte trajectoire, que la postmodernité, même à sa genèse, n'est pas simplement l'expression nostalgique d'un retour, mais qu'elle veut prendre en compte l'héritage d'une tradition «selon le paradoxe du futur antérieur»⁵, ne prétendant nullement la restituer à l'identique. D'ailleurs, cette confrontation entre *modernité* et *tradition* n'est possible qu'à partir du concept dynamique de la tradition, d'une tradition conçue comme l'obligation de rester en mouvement. Sans doute est-ce là que réside l'intérêt des orientations postmodernes : il ne s'agit pas de valoriser une pratique de musée, mais de reconnaître que «toute rencontre avec la tradition, opérée grâce à la conscience historique, fait l'expérience d'un rapport de tension entre le texte et le présent»⁶. Il appartient à l'auditeur d'accepter ou de refuser cette invitation, et de chercher dans la *représentation* de la tradition non pas tant la réalité d'un modèle, mais plutôt ce quelque chose qui y existe et qui en soi-même a un sens. ■



Jacques du Fouilloux

Musiques

Sait-on bien le dynamisme et le rayonnement qui accompagnent toute l'histoire de nos musiques populaires en Poitou-Charentes ? Acteurs anonymes par milliers ou chercheurs patentés, tous ont contribué à leur manière à brosser avec précision un tableau que bien d'autres régions peuvent, à juste titre, nous envier.

Louis XI déjà, si l'on en croit Philippe de Comynes, chassait la mélancolie par le spectacle de bergers poitevins dansant le branle, au son des cornemuses et hautbois. De même, dans son *Traité de vénerie* (1561), Jacques du Fouilloux rapporte que :

[...] *Tantost l'ouy ses brebis erodant / Qui de sa voix faisoit un plaisant chant / Car la coustume est ainsi en Gastines / Quand vont aux champs de hucher leurs voysines / Par mesme chant que metz cy en musique, / Rendant joyeux tout cueur melancholique.*

Mais, et c'est une attitude exceptionnelle à l'époque, du Fouilloux a pris soin de noter en musique ce dialogue chanté et la manière dont les bergères poitevines *érodent* leurs brebis.

L'Harmonie universelle (1636) du père Marin Mersenne marque une nouvelle étape. Cornemu-

ses, musettes et hautbois de Poitou y sont scrupuleusement décrits, dessinés et commentés. Évoluant en *petit jeu* ou en ensemble plus ouvert, le ménétrier pratique alors couramment la polyphonie et dispose d'une large palette de sonorités. Les travaux de Claude Girard ont montré que bien des instruments populaires ont conservé, jusqu'au début du xx^e siècle, l'empreinte de telles factures et l'originalité de systèmes d'accords antérieurs à notre tempérament égal.

Au temps des premières *enquêtes* en milieu rural, sous le premier Empire, les Poitevins sont également présents. En décrivant quelques fêtes calendaires et les principaux rites de passage, ils annoncent déjà l'ethnologie à venir. La célèbre *chanson de la mariée* voit alors sa première parution. Les chercheurs seront plus actifs encore lors de la parution du décret Fortoul (1852), initiant une collecte sans précédent dans le domaine des poésies populaires. Jérôme Bujeaud, Léo Desaiivre, Armand Guéraud, Léon Pineau, Sylvain Trébuçq... autant de révélateurs de la chanson traditionnelle en Poitou-Charentes : espace carrefour, s'il en est, assimilant influence bretonne, romane,

son élaboration que dans ses mécanismes de transmission. Au carrefour de l'histoire, de l'ethnologie et du folklore, la qualité de cette réflexion fit très tôt de lui le spécialiste incontesté de la chanson traditionnelle française.

Parallèlement, et avec le même souci de rigueur scientifique, Geneviève Massignon menait une trop brève carrière poitevine, interrogeant la chanson dans sa fonction (conscription, mariage, folklore enfantin). Mais ce sont ses enquêtes sur le sol canadien (en Acadie) qui, potentiellement, semblent les plus novatrices. Au carnet de terrain, se joint en effet désormais l'enregistrement sonore, dont la valeur de témoignage est irremplaçable. Compte tenu des liens historiques unissant le Poitou et le Canada, on trouvera ici, et encore aujourd'hui, matière à bien des analyses complémentaires aux travaux des linguistes et des historiens.

Le mouvement revivaliste constitue l'état le plus récent de ce tour d'horizon. Très actif depuis les années 70, il s'est principalement construit sur le mode associatif et fédéré (par exemple l'Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes). Lieu de création et d'expérimentation dans l'in-

traditionnelles

Panorama des musiques populaires en Poitou-Charentes, des bergers dansant le branle pour chasser la mélancolie de Louis XI au mouvement revivaliste des années 70

Par Joseph Le Floc'h

occitane et autres apports maritimes. Des grandes complaintes épiques aux chants rituels, des airs à danser aux chansons à boire, des chansons d'amour aux chants de travail, c'est bien toute une culture populaire qui expose ainsi ses principaux fondements et ses modes de fonctionnement.

Au terme d'une enquête exhaustive (toujours inédite) en Deux-Sèvres, Patrice Coirault, l'enfant du pays (Surin), mènera à terme cette approche de la chanson. Comparant inlassablement le domaine poitevin aux autres espaces francophones, il laisse à sa mort (1959) plusieurs ouvrages de synthèse, et divers catalogues. Bien au-delà d'un intérêt exclusif porté aux objets, il s'agit d'un regard nouveau et particulièrement original sur le mode de pensée du milieu populaire, tant dans

l'interprétation des musiques populaires, il s'appuie en outre sur une campagne d'enquêtes très intensive. Paysages sonores, musiques vocales et instrumentales, et danses traditionnelles, tous les paramètres de l'espace musical rural sont pris en compte, et fournissent au chercheur une documentation irremplaçable. Elle est actuellement en cours de numérisation et est progressivement mise en réseau.

Si les bergères de du Fouilloux ont définitivement quitté ce paysage, les derniers laboureurs chantaient encore il n'y a pas si longtemps en conduisant leur attelage. Autre temps, autre approche : le sonagramme complète aujourd'hui le papier à musique. Dans l'exemple suivant, il révèle en effet le rôle essentiel du glissando, bien visible sur ce spectrogramme : marque d'impulsion du geste, incitation à avancer ou à freiner on peut y voir également une analogie avec le meullement des bovins. ■

Comment les laboureurs rudent leurs bœufs (extrait) (Saint-Vincent Puymaury, 1986 ; enr. M. de Lannoy)



Joseph Le Floc'h est directeur du département de musicologie à l'Université de Poitiers. Il a publié notamment : *En Bretagne et Poitou. Chants populaires du comté nantais et du Bas-Poitou, recueillis entre 1856 et 1861*, FAMDT, 1992, et *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault* (dir.), FAMDT, 1997.