

Article received on July 28th 2018
Article accepted on November 5th 2018
UDC: 78.01
78.037/.038

*Pierre Albert Castanet**

Université de Rouen
Département de musicologie

L'ALLEGORIE DU PALIMPSESTE: LA MUSIQUE POSTMODERNE EN QUESTION

“Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie,
le texte effacé est toujours un texte magique.”
Julien Gracq¹

Abstract: “L'allégorie du palimpseste: la musique postmoderne en question” de Pierre Albert Castanet traite du glissement esthétique repéré dans les partitions savantes du début du XXI^e siècle dans son rapport entre les anciens et les modernes. Entre le lien souhaité avec l'“antique” et les relations orientées vers la notion de “folklore”, cette nouvelle musique présente des signes identitaires attachés aux valeurs des aînés. Mettant à profit le rôle de la mémoire, le musicologue français montre que la culture de “l'éternel retour” nietzschéen et les valeurs de la mixité de la *World Music* se réfèrent ostensiblement à une authentique histoire sociale de l'art.

Key words: palimpseste, postmodernité, world music, héritage, anciens et modernes, identité artistique.

La musique adoucit les mœurs, dit-on. Mais entendue au travers du cadre sociétal actuel, le mélomane peut aisément remarquer qu'elle n'appartient plus vraiment à une civilisation aventureuse et audacieuse. “Elle est au contraire partagée entre des cités adverses, régies par des justifications antinomiques”,² a remarqué le

* Author's contact informations: pierre-albert.castanet@univ-rouen.fr.

¹ Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1945, 64.

² Antoine Hennion, *La Passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007, 315.

sociologue Antoine Hennion. Tout au long de l'histoire culturelle occidentale, jalousie et perfidie ont alors jalonné la part machiavélique des cultures rétrogrades et des références ataviques. Dans ce sillage héréditaire, la réception des ressentis musicaux a divisé autant les auteurs que les spectateurs, autant les organisateurs que les promoteurs de la culture.

De plus, désirant saisir les arcanes de l'immémorial pour mieux les oublier, l'homme a souvent voulu examiner les sources archaïques de la vérité comme les leurs prometteuses de la connaissance, c'est-à-dire remonter symboliquement à l'acte de naissance de l'*arkè* (l'origine). Certes, il est sans doute vain de prétendre échapper à un besoin fondamental aussi puissant que celui qui porte l'homme à se retourner vers ses racines, "mais l'analyse des sources est peut-être plus lucide et certainement plus pleine si l'on cherche non pas seulement à voir d'où vient l'homme, mais aussi où il est, et où il va peut-être",³ a alors rétorqué le philosophe André Leroi-Gourhan.

Alors que les années 1990 (qualifiées par certains commentateurs de "post-modernes"⁴) ont fait jouer l'obsession mémorielle comme fer de lance d'un héritage légué par les ancêtres, les observateurs ont commencé conjointement à assister à un reflux parcimonieux de cette gestion intra-communicationnelle avec les valeurs du passé et de l'altérité. Entre histoire et mémoire, l'historien médiéviste Jacques Le Goff a alors pensé que "si le passé et le présent appartiennent à la sphère du même, ils sont aussi dans la sphère de l'altérité".⁵

Anciens et Modernes

Au beau milieu du XVIIIème siècle, Jean-Jacques Rousseau avait apporté à la fin de la *Lettre sur la musique française* une pièce majeure au dossier de la "Querelle des Bouffons", différend historique qui a opposé les partisans de l'opéra français et les aficionados de l'opéra italien. Au fil du temps, les divers maillons qui conduisent uni-directionnellement l'histoire vont se solidifier en une méga chaîne engendrant une perpétuelle boucle auto-génératrice. Au reste, le critique musical Benoît Duteurtre qui pense que la "musique contemporaine" est devenue synonyme d' "ennui" et de "pénitence", n'a-t-il pas ravivé en 1990 – dans les pages du quotidien français *Libération* – une "nouvelle querelle des anciens et des modernes"?⁶

³ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole – Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, 10.

⁴ Pierre Albert Castanet, "Musique savante et identité postmoderne à l'aube du XXIème siècle – Présent pour Daniel Charles", *Des temporalités multiples aux bruissements du silence* (sous la direction de M. Grabocz et G. Mathon), Paris, Hermann, 2013.

⁵ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 45.

⁶ Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Pocket, 2000, 166.

Entre savoir et ignorance, entre tuilage et rupture, entre communion et désunion, l'histoire de la musique européenne a ainsi vécu quelques controverses mémorables mêlant partisans du classicisme établi (ou retrouvé) et apôtres de la modernité ou de l'avant-garde: consultez par exemple les célèbres épisodes qui ont vu s'affronter le Chanoine Artusi et Claudio Monteverdi (en faveur de la *prima* ou de la *secunda prattica*), les Glückistes et les Piccinistes, les Brahmsiens et les Wagnériens, les d'Indystes et les Ravéliens, les Zimmermanniens et les Stockhauseniens ou encore les Bouléziens et les Xenakiens...

Mais au fond, c'est bien le XX^{ème} siècle – avec sa musique “moderne” et ses prolongements “contemporains” – qui a déroulé le plus de plans de désorientation en matière de genres, styles, matériaux, supports différents... allant jusqu'aux non-œuvres d'un non-artiste (comme l'était Marcel Duchamp). Il est sans doute normal et naturel que face aux agissements les plus farfelus de l'art expérimental, les musiciens se soient réfugiés dans des valeurs indémodables qui ont fait leurs preuves. Si, “depuis longtemps, les philanthropes (parfois aussi les démagogues) regrettent qu'un abîme sépare le *gros public* de l'art musical le plus beau”⁷ – comme le remarquait déjà le compositeur Charles Kœchlin après la mort de Debussy – le philosophe Luc Ferry reconnaissait en 2014, “qu'on a connu au XX^e siècle une histoire qui fut *principalement* celle de l'innovation destructrice et qu'il est temps de se demander ce qui vient, au XXI^e siècle. Quand va-t-on enfin réassocier l'innovation et la beauté, l'innovation et les grandes expériences humaines, l'innovation et le sens?”⁸ demandait ainsi l'ancien ministre de l'Éducation nationale de la France.

Au travers de ce genre de questionnements plus ou moins radicaux, certains auditeurs ont pu repérer qu'effrayés par les techniques parfois violentes de la *tabula rasa*, plusieurs effigies se soient tournées – après moult essais pourtant novateurs – vers les figures connues d'un passé encore fertile, voire vers les lieux communs incandescents d'une pratique ancestrale indéniable. Comme le chantait Charles Baudelaire dans *La Mort des amants*: “Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes / Viendra ranimer, fidèle et joyeux / Les miroirs ternis et les flammes mortes.”⁹

Ainsi, parmi de valeureux pionniers de ce vingtième siècle rebelle, songeons par exemple aux opus tardifs de Richard Strauss (après *Elektra*, il “s'est promptement réfugié dans le pastiche du XVIII^{ème} siècle et dans les voluptés

⁷ Charles Kœchlin, *Musique et société*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. 2, 307.

⁸ Luc Ferry, *L'innovation destructrice*, Paris, Flammarion / Champs actuel, 2015, 99.

⁹ Charles Baudelaire, “Les Fleurs du mal”, Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1980, 94.

de la pâtisserie viennoise en composant *Der Rosenkavalier*”,¹⁰ rappelait le pianiste musicologue Charles Rosen). Mais n’oublions pas non plus le repliement stylistique du révolutionnaire Arnold Schoenberg (lequel a avoué avoir cédé finalement à une ultime “pulsion”¹¹ tonale vers la fin de sa vie). Faut-il rappeler aussi la tendance néo-baroque extrêmement prégnante de Paul Hindemith dans les années 1920, le renoncement expérimental d’André Jolivet durant la seconde guerre mondiale, la période “néo-cévénolienne” de Serge Nigg¹² (lequel a tenu à rompre en fin de compte avec la doctrine sérielle), les remords du dodécaphoniste Hans Werner Henze pour des empreintes tonales, voire modales. Songeons pour finir à l’affinité pour le contexte néo-romantique du bruitiste Krzysztof Penderecki, pour cause de rapprochement (et de “retrouvailles” spirituelles) avec les fidèles...

Retour à l’antique

Nihiliste ou pacifiste, conventionnel ou impertinent, masochiste ou épicurien dans l’âme, allant de l’avant ou ne jurant qu’avec les lois d’antan, l’auditeur comme l’artiste ont tout le loisir d’embrasser de bon cœur les audaces ou les travers de la vie, ou bien de se complaire dans les volutes de la convenance, voire de la morne routine officialisée. Partagée de la même manière entre les différentes facettes de la création, une partie de l’histoire immédiate semble vouloir sécuriser ses hardiesses en plongeant généreusement dans les sources efficaces des anciens.

Au travers de ce prisme par principe inégalitaire, “la Vienne romantique jugeait les opéras bouffes de Rossini à l’aune des énigmatiques derniers quatuors de Beethoven. L’art de la composition n’a rien à gagner à prendre parti”,¹³ concluait à sa manière le critique américain Alex Ross. Au reste, dans l’ordre d’une palinodie universelle, les compositeurs ont toujours rendu moult hommages à ceux qu’ils jugeaient comme des pères fondateurs, via des Tombeaux dédiés (*Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, *Tombeau de Debussy* de Maurice Ohana et même plus récemment d’Hugues Dufourt) ou des Thèmes et variations (*Variations on a Hymn by Gibbons* de Lennox Berkeley)...

¹⁰ Charles Rosen, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979, 24.

¹¹ Lire la lettre d’Arnold Schoenberg adressée à Josef Rufer le 25 mai 1948 reproduite dans: Arnold Schoenberg, *Correspondance – 1910–1951*, Paris, Lattès, 1983, 262.

¹² Pour la référence de Serge Nigg à Vincent d’Indy, se reporter à l’ouvrage de Bernard Gavoty et Daniel Lesur, *Pour ou contre la musique moderne?*, Paris, Flammarion, 1956, 247.

¹³ Alex Ross, *The Rest is Noise – A l’écoute du XXème siècle – La modernité en musique*, Arles, Actes Sud, 2010, 714–715.

Dès lors, considérez la part révérencielle du jeune Ludwig van Beethoven vis-à-vis de Wolfgang Amadeus Mozart, la relation filiale de Félix Mendelssohn avec la figure de Jean-Sébastien Bach, la transmission du formalisme haydnien dans la *Symphonie classique* de Serge Prokofiev, le lien spécial unissant Maurice Ohana à Claude Debussy, les occurrences saisissantes demeurant entre le catalogue d'Olivier Messiaen et certains opus de ses élèves (notamment Alain Louvier, Tristan Murail, Michael Levinas¹⁴)... Parfois, la mémoire et l'actualité font bon ménage, à des siècles de distance. Voyez par exemple les rapports étroits existant entre l'œuvre de Johannes Ockeghem et la production contemporaine de Brice Pauset ou écoutez les "interventions" (réalisées en 1996) de Thierry Pécou au sein de la messe *L'homme armé* écrite vers 1461 par Guillaume Dufay.

Des textes séculiers (messes en latin habillées différemment par l'électro-acousticien Pierre Henry ou par le postmoderne Arvo Pärt¹⁵) aux révérences citationnelles ou de collage de grande envergure (*Sinfonia* de Luciano Berio ou *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann), certains contemporains vont – encore et toujours – se tourner vers les Lamentations de Jérémie (Marcel Landowski, Arnaud Dumont...) ou les Psaumes de David (Krzysztof Penderecki, Phil Glass...). D'autres vont s'inspirer d'œuvres majeures du répertoire classique ou romantique, histoire de panacher les vocabulaires (*Accanto* d'Helmut Lachenmann laissant poindre des échos du *Concerto pour clarinette* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Le Voyage d'hiver* d'Hans Zender – arrangement d'après Schubert, Alexandre Raskatov avec *D'après Les quatre saisons de P.I. Tchaïkovsky*...).

Certes, ces positions qui ont été affublées du qualificatif dégradant de "néo" ou qui ont adopté l'esprit parfois tricheur de la contrefaçon ont foncièrement déplu aux modernistes scrupuleux de toutes époques. Remémorons-nous le départ de Schoenberg maugréant en plein concert néoclassique de Stravinsky, la *Sonate pour piano* de l'auteur du *Sacre du printemps* étant alors au programme du festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine, à Venise, en 1925. Quant au compte-rendu de la création de *The Rake's Progress* à Venise en 1951, les critiques éreintèrent le compositeur russe dont l'inventivité légendaire leur paraissait datée, "usée", colorée par des effets artificiels et des désirs finalement impuissants. Parmi les marques de mépris promulguées par les avant-gard-

¹⁴ Voir les rapports de Grisey avec Ravel, de Levinas avec Messiaen, de Dufourt avec Varèse, de Murail et de Tessier avec Debussy, dans Pierre Albert Castanet, "Les jardins à la française de l'ensemble l'Itinéraire", *Une musique française après 1945 ?*, Lyon, Symétrie, à paraître.

¹⁵ "Le représentant le plus fameux du néomédiévalisme fin de siècle", écrit Renaud Machart dans *John Adams*, Arles, Actes Sud, 2004, 127.

istes de service, Pierre Boulez, lui aussi frustré, s'exclamera simplement mais avec consternation: "Quelle horreur!"¹⁶ De l'adret à l'ubac de la critique, citons aussi les déclarations d'Arthur Honegger (ex-membre du fameux Groupe des Six) qui détestait les excentricités: "Pour moi, j'irai faire un tour au Musée du Louvre et après avoir châté un quelconque Apollon, peint des moustaches à la Joconde, offert un soutien-gorge à la Vénus de Milo, je me présenterai au Ministère des Beaux-arts pour réclamer mes droits d'auteur."¹⁷

Dans la première moitié du XXe siècle, sans parler des connivences singulières avec certaines œuvres d'Alban Berg, Anton Webern ou même Heitor Villa Lobos (*Bachianas brasileiras*), l'amateur de vieilles perruques a pu également assister à un "retour à Bach" dans les salons particuliers de la bourgeoisie parisienne (Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Igor Stravinsky¹⁸...). Dans de telles circonstances, nous pourrions aussi citer les reliefs caricaturés signés par André Caplet (*Menuet dans le style ancien*), Henrik Gorecki (*Trois pièces dans le style ancien*), Thea Musgrave (*Christmas Carols in traditional style*), Lukas Foss (*Baroque Variations*) ou Alfred Schnittke (*Concerto Grosso*)... même si ces deux derniers artistes (l'un américain et l'autre russe) ont fait déboucher leur opus vers des sonorités proprement avant-gardistes.

Ce thème du regard récurrent continuera à persister dans les catalogues de György Kurtág ou de Sofia Goubaidouline... et pour les plus jeunes sous les plumes de Philippe Fénelon, Brice Pauset ou Franck Krawczyk. Le compositeur Jean-Etienne Marie professait encore dans les années 1970: "Il faut rendre l'histoire simple. Bach n'est pas de la musique ancienne, mais une énorme synthèse de passé et d'avenir."¹⁹ Hormis des arrangements plus ou moins réussis (de l'*Ave Maria* de Charles Gounod à *Sur un prélude de Bach* de la chanteuse populaire Maurane), les oreilles des gens de la rue ont même pu entendre le contrepoint du Cantor de Leipzig swingué par l'ensemble vocal des Double Six... ou interprété étrangement au synthétiseur par Walter Carlos...

¹⁶ Pierre Boulez, John Cage, *Correspondance*, Paris, Bourgois, 1991, 187.

¹⁷ Arthur Honegger, *Incantations aux fossiles*, Lausanne, Éditions d'Ouchy, 1949, 175.

¹⁸ Cf. Angelo Cantoni, *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, Zurich, New York, Hildensheim, 1998. En complément, Pierre Albert Castanet, "La place de Bach dans la musique contemporaine française", Festival *Bach et la France*, Leipzig, Nouvelle Association Bach / Bach-Archiv, 2002.

¹⁹ Jean-Etienne Marie, *L'Homme musical*, Paris, Arthaud, 1976, 10.

De l'identité artistique

Faut-il considérer l'usage de la pluralité des sources ancestrales comme l'élément syntagmatique d'un concept modélisant ou comme une figure paradigmatique couronnant les agissements instinctifs de la nature humaine ? Comme l'a révélé poétiquement Édouard Glissant dans le *Traité de Tout-Monde*: "Il convient de s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipel précisément, ces sortes d'étendues, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons."²⁰ Sur l'autel des noces de l'hier et de l'ailleurs,²¹ l'artiste européen est découvreur autant que prédateur.

En l'occurrence, l'émergence symptomatique des folklores à l'orée du XXe siècle (de Canteloube à Copland, en passant par d'Indy ou de Falla...) a versé à dessein dans un néoclassicisme prônant peu ou prou un retour à une tradition non simpliste. Car entre la trace et l'écart, ces différentes expressions savantes et populaires ont désormais la possibilité d'éclairer les cartes sonores d'un jeu de pistes complexe (une des règles demandant de juger sur le terrain les effets symboliques de ce glissement – sensible et insensible – des données de la modernité vers celles de la postmodernité²²). L'acte de création peut alors être curieusement paradoxal: Auteur d'*España*, Emmanuel Chabrier n'avait jamais foulé le sol madrilène. De plus, pour légitimer les lourds clusters pianistiques de *Mana*, André Jolivet n'avait fait que rêver aux princesses de Bali. Édouard Glissant définissait la pensée dessinant "l'imaginaire du passé" comme "un savoir en devenir"²³.

De tous temps, lieu de mémoire des fantasmes exotiques et scène d'exhibition des utopies rituelles, les partitions baroques (*Suite dans un goût étranger* de Marin Marais, *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, *Les Chinois* de François Couperin...), classiques (*Sailor's Song* de Joseph Haydn, *L'Enlèvement au sérail* de Wolfgang Amadeus Mozart...), romantiques (*Abu Hassan* de Carl Maria von Weber, *L'Italienne à Alger* de Gioachino Rossini...), modernes (*Pagodes* de Claude Debussy, *Padmâvatî* d'Albert Roussel...), contemporaines (*Canti di Capricorno* de Giacinto Scelsi, *Yo-In* de Jean-Claude Eloy...) ou post-modernes (*Poème symphonique "Zaïre"* d'André Vindu Bangambula, *Six chants*

²⁰ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde / Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, 31.

²¹ A ce sujet, Victor Segalen parlait de "parallélisme entre le recul dans le passé (Historicisme) et le lointain dans l'espace (Exotisme)" (Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, 33).

²² Pierre Albert Castanet, "De la musique contemporaine à la musique postmoderne" [2015], *Précis analytique*, Rouen, Académie des Sciences, Belles lettres et Arts, 2018, tome 1.

²³ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation / Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, 13.

hébraïques de Jean-François Zygel...) ont désiré brouiller *mutatis mutandis* la véracité imprescriptible des sources avec le partage subtile des métaphores identitaires et des fonds mémoriels. “On écrira un jour l’histoire de la métaphore et nous saurons la part de vérité et d’erreur qu’enferment les présentes conjectures”,²⁴ notait avec espoir Jorge Luis Borges.

Au niveau de la stimulation exogène – et en dehors de la convocation effective d’instruments non européens – la *Symphonie du jaguar* (2002) pour solistes instrumentaux, voix de femme et orchestre de Thierry Pécou a autant tiré profit d’une scansion résonante de tambour shamanique que du rythme de la transe dans le Candomblé ou le Vaudou. En outre, *Monomane* (2010) d’Ondrej Adamek s’est appuyé sur un texte composite puisant autant dans les tables du théâtre Nô que dans les manuels de l’art de la composition florale (livres d’Ikebana) ou de la calligraphie japonaise d’hier et d’aujourd’hui. Auteure de *Shô* (2014) pour ensemble de flûtes, la compositrice Claire-Mélanie Sinnhuber a été subjuguée par l’intensité et le minimalisme des propositions mais aussi par l’aspect primordial du silence ou la singularité des timbres de l’art sonore nippon. Dans ce cadre, elle a travaillé sur les résonances ressenties à l’écoute de cette musique japonaise. Analysant néanmoins cette phénoménologie avec distance, elle a notamment expérimenté une écriture de hauteurs relatives en s’inspirant de l’écriture musicale du théâtre Nô. Il semblerait que pour ces hommes et femme aux esthétiques historiquement et géographiquement diverses, ce type d’exotisme ait été salutairement bénéfique.²⁵

Contre vents et marées, Claude Lévi-Strauss pensait que pour qu’un style susceptible de durer arrive au jour, “il faut que l’intelligence de l’artiste ne s’empresse pas d’enjamber l’écart entre le monde et la manière de le représenter”.²⁶ Au cœur d’un corpus diversifié, et sans pointer les valeureux pionniers qu’ont été Béla Bartók ou Zoltan Kodaly, après des témoignages aussi typés provenant des plumes de Maurice Ohana (*Llanto por Ignacio Sanchez Meijas* – 1950), Ton-That Tiêt (cycle des *Chu Ki* – 1976–1993), Luciano Berio (*Voci* – 1984) ou György Ligeti (*Síppal, dobbal, nádihegedüvel* – 2000) – parmi tant d’autres –... un pan de la jeune musique contemporaine a désiré ne pas oublier totalement les fondements, les us et les coutumes.

Écoutez par exemple la sonorité de la sopilka (flûte ukrainienne) évoquée sans équivoque dans la *Troisième symphonie de chambre* (1983) d’Yevhen Stan-

²⁴ Jorge Luis Borges, *Histoire de l’infamie, Histoire de l’éternité*, Paris, Éditions du Rocher – UGE, 1951, 203.

²⁵ Comme l’affirmait Segalen, “la sensation d’exotisme augmente la personnalité, l’enrichit, bien loin de l’étouffer” (Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*, op. cit., 67).

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, 159.

kovich ou les couleurs du shô ravivées dans *Utsurohi-Nagi* (1996) de Toshio Hosokawa. A remarquer aussi dans ce registre particulier la présence de chanteurs flamencos dans l'opéra de chambre *De amore, una maschera di cenere* (1999) du madrilène Mauricio Sotelo... Dans ce registre, des partitions intitulées *Shen* (1968) par Tona Scherchen, *Exotica* (1971) par Mauricio Kagel, *May* (1972) par Nguyen Thien Dao, *Rogosanti* (1986) par James Wood, *Propositions V* (1986) par Francis Bayer, *Exotic Song* (1987) extrait d'*Apokalypsis* par Nicola Cisternino, *Tempora* (1988) par François-Bernard Mâche, *Butsumyoe, Sappho Hikêtis* (1989), *Erkos* (1991), *Anâhata III* (1992) par Jean-Claude Eloy... ont joué autant sur le dépaysement physique et mémoriel que sur la quête poétique d'un tropisme plutôt mélancolique.

Devant cette introspection naturelle vers des foyers accessoires, face à cette nouvelle invitation au voyage sonore, réel ou onirique, d'autres âmes ont juste souhaité franchir les concepts d'espace-temps ou de repères scalaires en s'appropriant quelques principes musicaux allogènes ou en émancipant quelques clichés stylistiques "hors occident": citons juste à ce propos *Drumming* (1971) de Steve Reich, *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III – 1974)* de George Crumb, *Pléiades* (1978) d'Iannis Xenakis... A ce répertoire typique des *seventies* peuvent s'ajouter l'appel à la danse lancé par la lyre crétoise au cœur du *Concerto-Rhapsody* (1986) d'Yannis Markopoulos, la part soliste d'un joueur d'erhu pour *Un temps disparu* (2002 – opus bâti sur une mélodie de Huan Yi datant du troisième siècle) de Qigang Chen, le jeu d'une chanteuse traditionnelle arabe accompagnée de son oud pour *Le Miroir Fériel* (2007) de Jean-Yves Bosseur ou l'emploi de deux kokles (sorte de cithare) pour *Zlitina III* (2010) du danois Niels Rosing-Schow...

La musique savante s'est donc allègrement inspirée du corpus ethnique des musiques exotiques ou "bizarres" – comme on disait à l'exposition universelle de Paris en 1889 (voyez par exemple tous ces compositeurs qui ont travaillé avec les sonorités résonnantes des gamelans des îles de Bali ou de Java: François-Bernard Mâche, Georges Aperghis, Jean-Yves Bosseur, Steve Reich, Lou Harrison, Henri Pousseur, Pauline Oliveiros, Evan Ziporyn, Robert Valin... entre autres). Au cœur de l'échange communautaire, l'étrange est alors devenu communément uniforme et le singulier s'est transmué en universel. A cet égard, Édouard Glissant a rappelé que "si le folklore débilite, il enrhizome avec la même force. On pourrait dire de la modernité, quand elle nous met ainsi à même de nous relativiser sans nous perdre, qu'elle co-ajuste sans confondre."²⁷

Pour mémoire, évoquant des réunions avec Jean Genêt puis avec Heiner Müller afin de tenter d'esquisser les grandes lignes d'un futur opéra, Pierre

²⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation / Poétique III*, op. cit., 215.

Boulez a même dit avoir été toujours “attiré par le théâtre extrême oriental, le nô, les marionnettes du bunraku, l’opéra chinois, le théâtre d’ombres javanais, le rite balinais. La rencontre de l’Orient et de l’Occident était à la base de notre inspiration. Je dis bien: rencontre, pas imitation. Une œuvre occidentale nourrie de l’Orient. Un peu comme *Sur incisives*: en composant, je ne voulais pas ‘faire balinais’, je cherchais dans les sonorités particulières à notre culture une réponse aux questions que nous pose la musique indonésienne.”²⁸

De la postmodernité

Retour à la modalité, flirt équivoque avec les fonctions tonales, mise en faisceaux de consonances, quête binaire d’une rythmique à nouveau simplifiée, jeux de citations et de références en tous genres forment l’apanage de cette musique parfois appelée “postmoderne” au sein d’un courant fatigué qui a révoqué l’esprit totalisateur des francs-tireurs qu’il vénérât. “Le deuxième âge de la modernité est autoréflexif, individualiste-émotionnel et identitariste, affirmait l’essayiste Gilles Lipovetsky : révolutionnaire dans l’ordre techno-scientifique, il ne l’est plus dans la culture. Il n’est pas synonyme de dépréciation du passé mais d’exploitation-mobilisation sans exclusive de tous les axes de la temporalité sociale-historique, recyclage et retraduction de la mémoire à des fins économiques, émotionnelles et identitaires.”²⁹ Malgré tout, nous pouvons avancer que le désir d’une esthétique communautaire peut contribuer à une synergie holistique. “*Esthétique*, parce que l’identification de l’art ne s’y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d’un mode d’être sensible propre aux produits de l’art. Le mot d’esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d’art. Il renvoie proprement au mode d’être spécifique de ce qui appartient à l’art, au mode d’être de ses objets.”³⁰

Au reste, la musique “sérieuse” ne s’est pas privée de s’abreuver aussi aux réservoirs bruyants des musiques dites de masse (d’Igor Stravinsky à Mark Anthony Turnage en passant par Léonard Bernstein, Rolf Liebermann, Louis Andriessen, James Dillon, Steve Martland, Philippe Hurel, Guillaume Connesson, Pascal Zavarro ou Andrea Liberovici)... “La barbarie a donc fini par s’emparer de la culture – a alors insisté le philosophe Alain Finkielkraut. A l’ombre de ce

²⁸ Propos reproduits dans “Pierre Boulez... et le bel aujourd’hui”, *Diapason*, septembre 2010, 583, 21.

²⁹ Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, 89.

³⁰ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible – esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, 31.

grand mot, l'intolérance croît, en même temps que l'infantilisme. Quand ce n'est pas l'identité culturelle qui enferme l'individu dans son appartenance, et qui, sous peine de haute trahison, lui refuse l'accès au doute, à l'ironie, à la raison – à tout ce qui pourrait le détacher de la matrice collective, c'est l'industrie du loisir, cette création de l'âge technique qui réduit les œuvres de l'esprit à l'état de pacotille qui réduit les œuvres de l'esprit (ou, comme on dit en Amérique d'*entertainment*). Et la vie avec la pensée cède doucement la place au face-à-face terrible et dérisoire du fanatique et du zombie.”³¹

Vis-à-vis de cette révolution d'ordre sociétal, il est sans aucun doute bien-séant de nous demander à présent quels ont été, aux confins de ce confusionnisme évolutif, les indices constitutifs de ce devoir de mémoire, de ce besoin de jalons référentiels et de ces repères circonstanciés, transmués en signaux libérateurs mais aussi en concordances inquisitoriales. Pour tenter de conclure, nous pouvons avancer que la culture de “l'éternel retour” nietzschéen et l'école de la mixité de la *World Music* se réfèrent autant aux textes et contextes de l'histoire sociale de l'art qu'aux signes et consignes identitaires de la culture et de la mémoire. Au cœur de ce maelstrom haut en couleur, l'hybridation des musiques tient aussi bien du métissage des genres et du brassage des styles (populaires, savants, exotiques, passéistes) qu'aux pèlerinages déférents ou irrespectueux (syntaxiques, caricaturaux, référentiels ou citationnels) auprès d'anciennes sphères culturelles. Ainsi, pour le philosophe Nelson Goodman: “la construction du monde commence avec une version et finit avec une autre”³²

In fine, idée de renaissance des origines et nécessité de commémoration (implicite ou explicite) semblent être les moteurs universels du Monde. En habit d'humaniste zélé, l'artiste musicien reste un magicien qui illusionne, croit, vit, commente, paraphrase, pastiche, reflète, réfléchit, transcrit, cite, crée, oublie... Dès lors, attachés à décrypter les grimoires de Mnémosyne,³³ irions-nous jusqu'à dire avec l'homme de théâtre Daniel Mesguich qu'à l'instar du metteur en scène, le compositeur “tient tout texte pour un palimpseste”³⁴

³¹ Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, 183.

³² Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, 127.

³³ Pierre Albert Castanet, “Les grimoires de Mnémosyne: pour un palimpseste des origines”, *Back to the Future – Rainy Days*, Luxembourg, Philharmonie Luxembourg, 2010.

³⁴ Daniel Mesguich, *L'Eternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, 21.

Works cited

- Baudelaire, Charles: “Les Fleurs du mal”, Œuvres complètes. Paris: Robert Laffont, 1980.
- Borges, Jorge Luis: *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*. Paris: Éditions du Rocher – UGE, 1951.
- Boulez, Pierre & John Cage: *Correspondance*. Paris: Bourgois, 1991.
- Cantoni, Angelo: *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*. Zurich–New York: Hildensheim, 1998.
- Castanet, Pierre Albert: “De la musique contemporaine à la musique postmoderne” [2015], *Précis analytique*. Rouen: Académie des Sciences, Belles lettres et Arts, 2018, tome 1.
- : “Les grimoires de Mnémosyne: pour un palimpseste des origines”, *Back to the Future – Rainy Days*. Luxembourg: Philharmonie Luxembourg, 2010.
- : “La place de Bach dans la musique contemporaine française”, *Festival Bach et la France*. Leipzig: Nouvelle Association Bach / Bach-Archiv, 2002.
- : “Musique savante et identité postmoderne à l'aube du XXIème siècle – Présent pour Daniel Charles”, *Des temporalités multiples aux bruissements du silence* (sous la direction de M. Grabocz et G. Mathon). Paris: Hermann, 2013.
- Duteurtre, Benoît: *Requiem pour une avant-garde*. Paris: Pocket, 2000.
- Ferry, Luc: *L'innovation destructrice*, Paris: Flammarion / Champs actuel, 2015.
- Finkielkraut, Alain: *La Défaite de la pensée*. Paris: Gallimard, 1987.
- Glissant, Édouard: *Poétique de la Relation / Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990.
- : *Traité du Tout-Monde / Poétique IV*. Paris: Gallimard, 1997.
- Goodman, Nelson: *Manières de faire des mondes*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992.
- Gracq, Julien: *Un beau ténébreux*. Paris: José Corti, 1945.
- Hennion, Antoine: *La Passion musicale, Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 2007.
- Honegger, Arthur: *Incantations aux fossiles*. Lausanne: Éditions d'Ouchy, 1949.
- Kœchlin, Charles: *Musique et société*, vol. 2. Sprimont: Mardaga, 2009.
- Le Goff, Jacques: *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Leroi-Gourhan, André: *Le Geste et la parole – Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1964.
- Lesur, Daniel: *Pour ou contre la musique moderne?*. Paris: Flammarion, 1956.
- Lévi-Strauss, Claude: *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon, 1993.
- Lipovtesky, Gilles: *Les Temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- Machart, Renaud: *John Adams*. Arles: Actes Sud, 2004.
- Marie, Jean-Etienne: *L'Homme musical*. Paris: Arthaud, 1976.
- Rancière, Jacques: *Le Partage du sensible – esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions, 2000.
- Rosen, Charles: *Schoenberg*. Paris: Minuit, 1979.
- Ross, Alex: *The Rest is Noise – A l'écoute du XXème siècle – La modernité en musique*. Arles: Actes Sud, 2010.
- Schoenberg, Arnold: *Correspondance – 1910–1951*. Paris: Lattès, 1983.
- Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1978.

Summary

Proceeding from the fact that the reception of art music has always entailed divisions and debates between advocates of classical and classicist ideals on the one hand, and of new, modern tendencies on the other, the author uses numerous examples to examine and elaborate the question of whether 'looking back' is in fact characteristic of not only postmodernism but all music production, including that of the entire 20th century. Starting from the turnabout in the late creative periods of R. Strauss, who, after *Elektra*, took refuge in *Der Rosenkavalier*, an 18th-century pastiche, Hindemith, Stravinsky and Schoenberg, the paper travels through the space and time of last century's music. Citing Gilles Lipovetsky's verdict that the second age of modernism is revolutionary merely on the technoscientific level, while artistically manifesting itself as autoreflexive, individualistic-emotional and identitarian, it lingers particularly on examples of compositions whose authors resorted to 'ethnic corpora' in an attempt to transcend Western spatial-temporal concepts and offer real or oneiric journeys; for example, a group of works from the seventies and eighties in which authors (G. Aperghis, J.Y. Bosseur, S. Reich, L. Harrison and H. Pousseur, among others) variously approached the sound of the gamelan, or works based on allogeneous principles such as Reich's *Drumming*, Crumb's *Music for a Summer Evening* or Xenakis's *Pléiades*, which were joined by a new generation of French composers at the beginning of the new century. This leads to the conclusion that cultures of the 'endless return', from the *Nietzschean* to the mélange of World Music, refer equally to texts and contexts of social art history and identitarian signs and signals of culture and memory. Isn't then every composer a magician who comments, paraphrases, transposes, creates, quotes, forgets? Isn't each new text a palimpsest?