

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 augustien* 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).