

Esquisse d'une dynamique de la reconnaissance artistique : le cas des compositeurs minimalistes = Minimalistisches Komponieren - wiedererwogen

Autor(en): **Perreten, Frédéric**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 101

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927383>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ESQUISSE D'UNE DYNAMIQUE DE LA RECONNAISSANCE ARTISTIQUE

PAR FRÉDÉRIC PERRETEN

Le cas des compositeurs minimalistes

Minimalistisches Komponieren – wiedererwogen

La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass: Die Ästhetik der vier Grossen des Minimalismus ist ohne eine grosse Aufgeschlossenheit in Richtung der bildenden Künste, nicht-klassischer Musik, der Cinematografie usw. kaum zu denken. Lohnt es sich, sich dieser oft in Misskredit geratenden Musik von solchen Kontexten her neu zu nähern?

Pourquoi certains artistes arrivent-ils, par leur travail, à être connus et reconnus alors que d'autres resteront toujours les oubliés des historiens et des critiques d'art ? Par quel tour de passe-passe certains compositeurs de musique contemporaine parviennent-ils à une certaine reconnaissance, voire même à la célébrité ? Les quelques pages de cet article ne vont pas répondre directement à cette question un peu abrupte mais plutôt essayer de comprendre le travail de reconnaissance effectué par les compositeurs dits « minimalistes » dans le monde de la musique contemporaine. Ainsi, dans cet article, nous n'allons pas parler d'esthétique musicale. Nous cherchons à passer de l'autre côté du miroir, de l'autre côté du rideau, pour voir la machinerie qui soutient le décor. L'artiste n'est jamais seul, il se trouve, comme le montre Becker, dans un monde où plusieurs individus interagissent autant solidairement qu'en concurrence, afin de créer la valeur esthétique d'un objet artistique¹.

Plusieurs auteurs se sont penchés sur le problème de la reconnaissance, notamment l'historien de l'art Alan Bowness. Celui-ci propose une reconnaissance en quatre étapes, en quatre cercles se superposant. Le cercle du centre, le plus restreint, représenterait celui des pairs, le deuxième celui des critiques, le troisième serait celui des collectionneurs et des marchands et, finalement, le quatrième celui du grand public. La sociologue Nathalie Heinich va reprendre ce modèle pour le critiquer et l'affiner². Elle va reprendre l'idée d'étapes, mais va montrer qu'à tout moment, les différents acteurs vont prendre position *pour* ou *contre* la nouveauté artistique. Au temps 0, les artistes d'avant-garde et les amateurs initiés sont *pour* tandis que les administrateurs et les critiques éclairés sont *contre*. Au temps 1, ces derniers deviennent *pour* et finalement, au temps 2, les administrateurs et le public cultivé rejoignent les « adeptes » de l'art contemporain. Heinich montre avec pertinence le jeu de « main chaude » qui se passe entre le public, les critiques et les artistes. Ce schéma plus précis n'en comporte pas moins des faiblesses que d'autres sociologues ont montrées par la suite. La principale critique que nous pouvons faire se situe

au niveau de la temporalité. Il semble que les deux chercheurs cités plus haut conçoivent la reconnaissance seulement à travers des *étapes* relativement claires. Le temps dans sa perspective est linéaire. Tout comme la pyramide des besoins de Maslow, les étapes ne s'intervertissent pas pour arriver à l'échelon supérieur. Cet idéal-type semble valable pour beaucoup d'artistes, mais il est reconstruit a posteriori. Bourdieu critique ainsi la vision linéaire que représente la biographie : « *Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet de métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations*³. » Sans nous orienter vers une analyse bourdieusienne, nous allons tout de même devoir présenter les structures qui sont parties intégrantes du monde de l'art. Nos axes de recherche vont donc se situer sur trois dimensions : les réseaux sociaux, les prises de position des compositeurs et les espaces investis. Autrement dit, nous ne nous intéressons pas à la réception par les publics de la musique dite « minimaliste », mais nous regardons les conditions de production de cette musique. Pour reprendre le terme du sociologue Antoine Hennion, nous nous intéressons donc aux médiateurs⁴, ceux-ci n'étant plus conçus comme simple lien entre l'artiste et le public, mais comme des acteurs ajustant, réadaptant et justifiant l'acte musical. Dans ce tourbillon d'interactions qui forme le monde de l'art, il faut formuler une hypothèse. Les compositeurs d'avant-garde des années soixante à New York doivent, pour arriver à être reconnus, faire des alliances avec d'autres artistes d'avant-garde qui ne sont pas des musiciens. Autrement dit, à un moment donné de l'histoire, les compositeurs américains ne peuvent pas compter sur les salons aristocratiques ou l'Etat providence pour devenir visibles. Ils doivent chercher à sortir des limites de leur art en collaborant avec d'autres artistes pour être visibles aux yeux des différentes instances de consécration. Par la suite, nous montrerons

1. Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988.

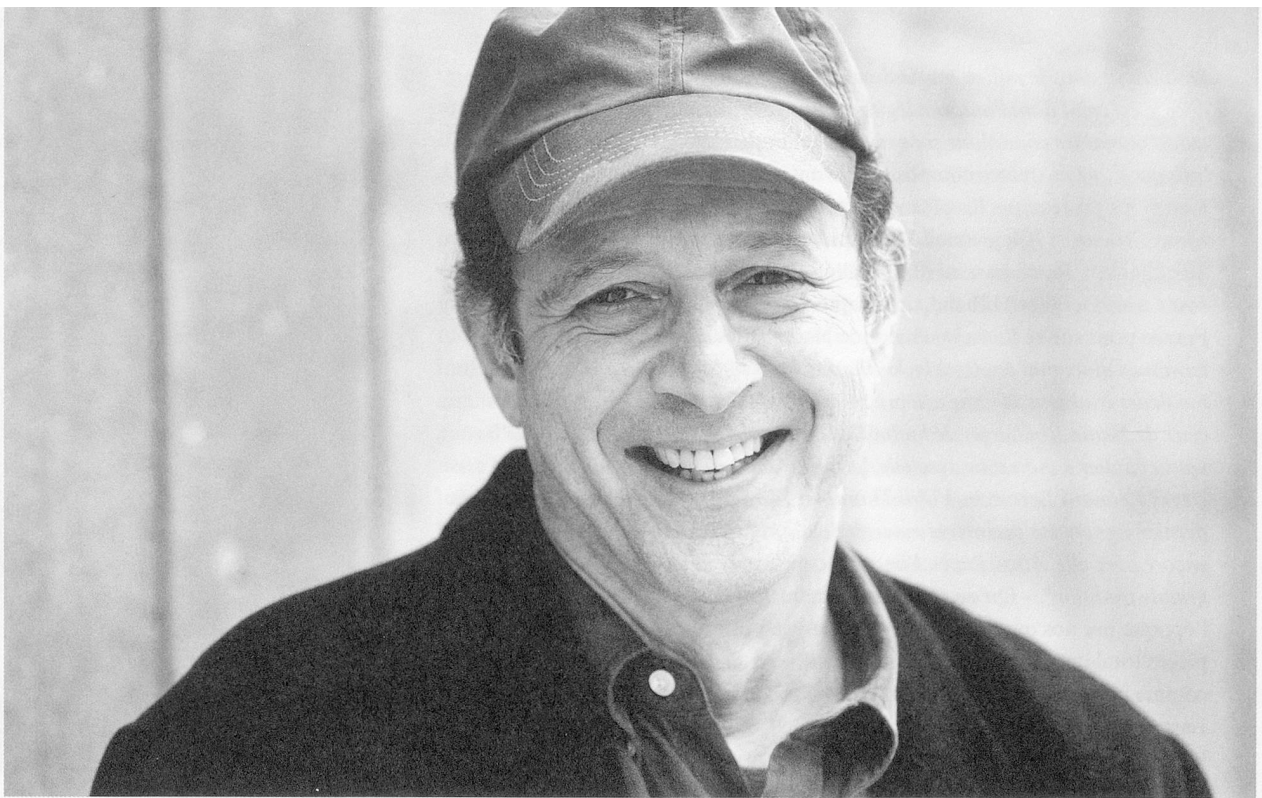
2. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : les Editions de Minuit, 1998, p. 43.

3. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62/63, janvier 1986, p. 72.

4. Antoine Hennion, *La passion musicale*, Paris : Métailié, 1993.

Steve Reich

Photo: Wonge
Bergmann



comment, une fois un certain réseau établi, les industries culturelles comme le disque ou le cinéma vont participer à une plus grande visibilité des compositeurs. Sans s'arrêter sur le débat de l'aliénation de la musique par l'industrie culturelle, nous allons plutôt montrer qu'à un moment donné, celle-ci est un passage direct pour être présent musicalement autour de la planète. L'acquisition du métier ne s'arrête pas à la composition, mais bien à la compréhension empirique du monde de l'art dans lequel le compositeur évolue.

Notre travail est un appel au décloisonnement des disciplines. Nous allons le voir, le monde musical n'est pas compréhensible sans le monde des arts plastiques. La musique est une catégorie artistique répertoriée, conceptualisée depuis l'Antiquité, mais sa pratique n'en est pas pour autant séparée des autres arts. Les livres d'histoire de la musique, de la danse ou du cinéma sont à prendre avec quelques précautions car ils décontextualisent la matière étudiée. La ligne de conduite des historiens, des esthéticiens, des critiques, sert à clarifier leur discipline tout en brouillant la réalité artistique. En parlant de compositeurs américains minimalistes, nous allons nous focaliser sur quatre auteurs emblématiques de ce « courant » : La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) et Philip Glass (1937). Nous restons toutefois conscients que nous n'avons là qu'un petit échantillon des compositeurs minimalistes du moment.

FORMATION ET ARGENT

Avant d'entrer de plain-pied dans l'avant-garde new-yorkaise, arrêtons-nous sur leurs différentes formations musicales. Ces quatre compositeurs sont d'origine sociale modeste, voire très modeste dans le cas de La Monte Young. Or ceux-ci, par l'intermédiaire de bourses de leur Etat, ont bénéficié des plus prestigieuses écoles de musique du pays, comme Juilliard ou Berkeley. La renommée du conservatoire est très importante pour la suite de la carrière. Comme nous le rappelle actuellement Menger, les compositeurs qui ont réussi à obtenir une

reconnaissance nationale et internationale ont fréquenté à 90% le conservatoire et parmi ceux-ci, 75% ont suivi le Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSM)⁵. Le soutien aux arts en Amérique n'est pas centralisé comme en France. Le but de cette aide n'est d'ailleurs pas le même. Alors que la France voit là un moyen de promouvoir la culture, les Etats-Unis y voient plutôt un but d'utilité publique. L'art apparaît comme étant socialement utile, distrayant les esprits, voire comme une alternative à la drogue et à la délinquance. Dans ce contexte, La Monte Young a bénéficié d'une bourse de son université pour aller à Darmstadt, Glass a profité d'un soutien de la fondation Fullbright pour aller étudier à Paris avec Nadia Boulanger et Steve Reich s'est vu octroyé une bourse de l'Institute for International Education pour suivre des cours de percussion en Afrique. L'injection d'argent à la sortie de la guerre, aussi bien par l'Etat que par les associations de mécènes, va doper massivement la promotion de l'art américain et en particulier l'art contemporain. Diana Crane relève qu'aux Etats-Unis, en 1950, seulement 525 Masters of Fine Arts avaient été décernés dans tout le pays. Ce chiffre va atteindre 8 708 en 1980 avec une éducation artistique de plus en plus qualifiée allant jusqu'au PhD⁶. Dans ces conditions, il est certain, comme le conclut Crane, que le statut d'artiste change. Il prend un rôle social beaucoup plus important et sa représentation est de plus en plus positive, loin de l'artiste maudit destiné à n'être jamais reconnu. De plus, le prix remporté par Rauschenberg à la Biennale de Venise en 1964 va définitivement faire de New York le leader mondial de l'art contemporain.

Le réseau social qui se forme durant les études va être également important. Nous le verrons quand il s'agira, pour nos compositeurs, de s'intégrer dans le monde de l'art. Notons que Reich et Glass se sont côtoyés à Juilliard, tout comme Riley et Young à Berkeley mais, ni les uns ni les autres n'ont formé, revendiqué, à ce moment-là, un groupe artistique. Le professeur peut être également une clé pour l'entrée dans le réseau. « *Le maître est celui qui introduit*

5. Pierre-Michel Menger, « La formation du compositeur : l'apprentissage de la singularité et les pouvoirs de l'établissement » in Anne Bongrain, Gérard Yves. (Éd.), *Le conservatoire de Paris 1975-1995*, Paris : Buchet/Chastel, 1996, p. 321-343.

6. Diana Crane, *The transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1985*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 1987.

*l'impétrant dans le milieu musical ou dans son cercle d'influence, c'est celui dont l'autorité légitime toutes formes de coopération quand les conditions sont réunies pour qui exerce son influence*⁷. » Les quatre compositeurs vont ainsi chercher à avoir les professeurs les plus importants du moment. La Monte Young et Riley vont à Darmstadt pour rencontrer Stockhausen, Reich part au Mills College pour prendre des cours avec Berio et Milhaud, tandis que Glass va partir en France pour suivre l'enseignement de Nadia Boulanger. « *Je terminais alors mes études à la Juilliard School of Music et les meilleurs étudiants de cette célèbre institution étaient aussi ceux de Nadia Boulanger. Je l'admirais beaucoup, et j'ai donc voulu étudier à mon tour avec elle. [...] Elle avait eu comme élèves Leonard Bernstein, Virgil Thomson, Aaron Copland, ce dernier signant ses premières œuvres alors qu'il travaillait encore avec elle. Ainsi, j'ai eu l'impression d'entrer dans une grande tradition*⁸. » Qu'en est-il du style musical composé à l'époque par nos quatre étudiants ? Young a produit des pièces totalement sérielles et Reich décrira ses compositions comme étant fortement influencées par Webern et Bartók. La reconnaissance efface ce qui ne doit pas perturber la labellisation de « minimaliste » faite par les critiques. Le compositeur participe aussi à cet effacement. Il peut renier ses premières pièces en les qualifiant « d'œuvres de jeunesse ». Mieux encore, il peut s'affirmer autodidacte ou complètement indépendant, recoupant avec le mythe de l'artiste qui s'est fait tout seul, grâce à la seule force de son talent.

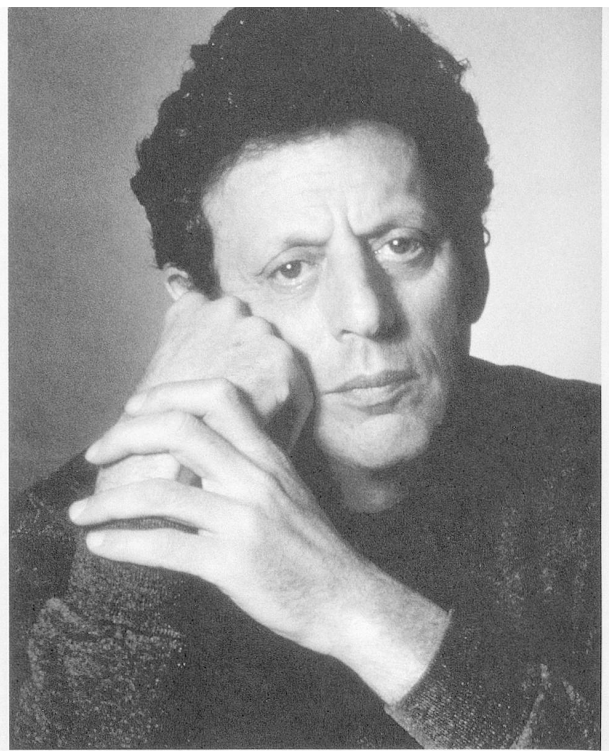
MUSIQUE EN GALERIE

Le support financier à l'art contemporain au milieu des années 1960 va considérablement augmenter. Ce dernier va être le lieu de tous les investissements et, pour exemple, les prix des toiles des expressionnistes abstraits vont s'élever. Ce dopage va avoir plusieurs conséquences, dont l'explosion du nombre de galeries d'art contemporain, l'augmentation des musées dédiés uniquement à cet art et l'afflux d'artistes venant de tout le pays et même de l'étranger. Diana Crane rappelle que, durant les années 40, le nombre de galeries spécialisées se situait autour de 20. Par contraste, à la fin des années 70, il faut visiter 25 à 30 galeries par jour pour comprendre le développement du monde de l'art⁹.

Dans ce contexte, Crane constate que les galeries vont alors essayer de trouver des niches et centraliser les artistes qui semblent défendre la même esthétique. Certaines se spécialisent dans l'art minimaliste, d'autres dans le pop art ou le photoréalisme. Les galeries sont les premiers endroits publics où les minimalistes vont se produire. En dehors des chemins classiques de la salle de concert, ils vont ouvrir un nouvel espace à leur musique. Les musées vont également jouer un rôle important pour rendre visible ces compositeurs. Steve Reich va pouvoir, lors d'une rétrospective sur l'art minimaliste, se produire au MOMA, Terry Riley fera pareil au Whitney Museum, là même où le « photoréaliste » Chuck Close exposera un portrait de Glass. Ainsi, la reconnaissance se fait avec et par les institutions du marché de l'art contemporain et non par les festivals ou concerts de musique actuelle.

A LA CROISÉE DES ARTS

Dans ce foisonnement artistique, les quatre compositeurs ne vont pas agir de concert. Ils ne feront finalement que se croiser. Il n'y a pas de manifeste de la musique minimaliste ni de



Philip Glass

regroupement entre musiciens. Certes, Riley et Young ont collaboré un moment, ce dernier aidant Riley à trouver sa place dans le monde de l'art, certes, Reich va aider Glass en l'intégrant temporairement dans son ensemble, mais ces collaborations sont éphémères et demeurent avant tout un tremplin pour la suite, pour ainsi avoir le pied à l'étrier. Glass fera de même avec son ami Richard Serra, grande figure de l'art minimaliste : « *Though Serra says that when he arrived in New York, just a few months ahead of Glass, "the critic-gallery-museum was completely closed to me", he became the most helpful of all the composer's Manhattan colleagues in offering financial aid, gallery contacts and so on*¹⁰. »

L'intérêt financier des musées et des galeries ne recouvre pas les intérêts des artistes. C'est entre autre pour cela que ceux-ci vont naviguer dans plusieurs domaines artistiques et institutions. Les compositeurs vont collaborer avec des chorégraphes, des comédiens, des cinéastes underground pour étendre leur visibilité. La Monte Young participe par exemple à Fluxus. Dans ce contexte, les critiques d'art sont les premiers à être en contact avec cette musique. Donald Judd et Robert Morris sont, dès 1963, qualifiés de sculpteurs minimalistes. Ce terme, refusé par ces mêmes artistes, va connaître plusieurs variantes : Object Sculpture, Primary Structures, Cool Art, Unitary Objects ou Specific Objects¹¹. Le premier critique cherchant à nommer la musique minimaliste est Tom Johnson qui, dans le populaire journal *The Village Voice*, parle alors de musique hypnotique¹².

C'est le compositeur et critique Michael Nyman qui va définitivement lier art plastique et musique minimalistes¹³. Ce terme est d'ailleurs contesté par tous les compositeurs, excepté La Monte Young.

D'un côté, le monde de l'art essaie de cristalliser, donner un sens à une musique nouvelle, d'un autre côté, les artistes critiquent cette labellisation réductrice. La reconnaissance se forme dans cette tension. Peu importent les détracteurs et les défenseurs de la nouveauté, à un certain moment, le monde de l'art se sent suffisamment concerné, avec des intérêts divers, pour en parler.

7. Ibid., p. 51.

8. Bruno Serrou, « Philip Glass, un compositeur new-yorkais fasciné de culture française », in *Revue ResMusica.com*, 1 juillet 2003, http://www.resmusica.com/aff_article.php3?art=429

9. Diana Crane, *The transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940-1985*, op. cit., p. 2-3.

10. Keith Potter, *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2000, p. 267-268.

11. Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York : Icon Editions, 1988.

12. Tom Johnson, « Philip Glass's New Parts » in *The Village Voice*, 6 avril 1972.

13. Michael Nyman, *Experimental Music : Cage and Beyond*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1974, 1999.

DISQUE ET CINÉMA

L'artiste ne cesse de réaffirmer sa position. Nous avons parlé du milieu avant-gardiste new-yorkais en montrant comment les minimalistes se sont rendus visibles dans le monde de l'art. Il nous faut maintenant montrer comment ceux-ci sont devenus suffisamment intéressants économiquement pour être approchés par les industries culturelles. En Europe, le disque de musique contemporaine ne s'avère pas rentable et n'est donc pas là pour promouvoir le compositeur mais plus pour fixer la musique dans un patrimoine culturel. Aux États-Unis, le disque est considéré comme un pari où l'on espère un retour d'investissement. Plusieurs sociétés ont approché les compositeurs et les on fait sortir du petit monde cloisonné de l'avant-garde. Des petits labels ont permis la diffusion de cette musique à travers l'Europe, comme, par exemple, la maison Shandar, disparue depuis. Un effort important s'est opéré pour faire de cette musique un produit « populaire » : « *L'entreprise capitaliste développe avant tout une énorme puissance d'objectivation ; elle sait mieux réaliser, exploiter à fond et prolonger le succès que l'inventer*¹⁴ ». L'exemple le plus probant est celui de Steve Reich : ayant enregistré *Drumming* (1974) avec la firme Deutsche Grammophon, les ventes furent très timides. Une année plus tard, ECM, détenteur du label Nonesuch, va proposer à Reich un nouvel enregistrement. La firme étant connue principalement pour le rock et la world music, Reich refuse en un premier temps, puis, convaincu par le directeur des studios, il accepte d'être diffusé et d'être promu sur les canaux généralement réservés au rock : « *There were radio stations in those days that would play David Bowie and Brian Eno and me and Philip Glass and so on. And, in fact, they did that and it sold 100 000 records in a couple of years. By now, it's over 200 000. So that was in a class by itself and it was partly because it reached an audience that, if it'd been out in numerical order with DG, the whole thing would have been different. [...] So it got to an audience of people and crossed a much wider spectrum*¹⁵. »

Le même cas de figure se produit pour Philip Glass avec le cinéma. Sa première musique de film date de 1963, avec le réalisateur d'avant-garde Godfrey Reggio. *Koyaanisqatsi* est

une suite d'images avec comme seul « personnage » la musique de Glass. Par la suite, ce dernier va collaborer avec d'autres réalisateurs, soit pour des films biographiques tels *Kundun* (1997) ou *The Hours* (2002), soit pour des films plus engagés comme *Powaqatsi* (1988) ou *Naqoyqatsi* (2002), qui dénoncent l'emprise de la technologie et la globalisation. Glass est conscient des contraintes imposées par le cinéma, mais n'oublie pas le puissant moyen de visibilité qu'il constitue. Alors que les compositeurs européens cherchent avant tout un public et une reconnaissance chez leurs pairs, les minimalistes, marginalisés, vont devoir chercher des publics dans d'autres domaines. L'économiste Vandiedonck relève donc à propos des minimalistes qu'ils ont réussi la quadrature du cercle en puisant leur public autant dans le monde de la musique « savante » que « populaire ». Dans ce contexte, les prix et les concours ne sont plus là pour lancer l'artiste en début de carrière, comme l'était le prix de Rome en son temps. Ces récompenses n'ont plus ni le poids symbolique, ni le poids financier pour faire vivre le compositeur ; au contraire, elles arrivent une fois l'artiste établi et ne font qu'officialiser une reconnaissance déjà acquise à travers les médiateurs.

COMPOSITEUR : UN MÉTIER À RÉINVENTER ?

Les minimalistes, de par leur nouvelle musique, n'ont pas été admis dans les canaux habituels de la musique contemporaine : festivals, stages à l'IRCAM, ensembles de musique contemporaine, commandes d'Etat, disques subventionnés, postes dans un conservatoire, etc. Ils ont dû, par leur position d'outsider, inventer une nouvelle façon de se promouvoir. Pour cela, ils sont partis puiser des ressources dans d'autres domaines. Ils ont investi les trois dimensions postulées au début de notre article, à des degrés divers : des nouveaux espaces de production, des prises de position originales et un réseau pluridisciplinaire. Dans cette perspective, nous sortons du schéma de Heinrich « pour ou contre », pour entrer dans une analyse dynamique des logiques de production de la musique contemporaine. La reconnaissance recouvre donc trois concepts clés : visibilité, institutionnalisation et légitimation. À travers le cas des compositeurs minimalistes, nous avons voulu ébaucher une approche différente de cette reconnaissance. Nous avons essayé d'évacuer la centralité de l'artiste pour replacer celui-ci dans les divers contextes sociaux et économiques. Ces parcours posent une question centrale sur laquelle nous concluons : comment le métier de compositeur va-t-il évoluer dans les années à venir, si, d'un côté, il est surprotégé par l'Etat providence et, d'un autre, surexposé aux industries rationalisant la production musicale pour assurer une rentabilité directe auprès du public ? L'autonomie de l'artiste est ici en question et celui-ci va devoir, au nom de l'être unique qu'il prétend être, reformuler le délicat équilibre qu'il construit depuis deux siècles : être détaché du monde social au nom de l'art, tout en y étant suffisamment ancré pour écouler sa production et trouver une reconnaissance à sa liberté.

14. Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, Paris : A.M. Métailié, 1981, p.215.

15. Interview de Reich par Gabrielle Zuckerman, American Public Media, juillet 2002, http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_reich.html