Sous-technologies esthétiques dans les sociétés américaines préindustrielles du xx^e siècle

Gabriel Castillo Fadic

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2132>

DOI : 10.4000/appareil.2132

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Gabriel Castillo Fadic, « Sous-technologies esthétiques dans les sociétés américaines préindustrielles du xx^e siècle », *Appareil* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 06 janvier 2015, consulté le 30 juillet 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2132>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sous-technologies esthétiques dans les sociétés américaines préindustrielles du xx^e siècle

Gabriel Castillo Fadic

- 1 Avant 1913 on ne connaît pas encore au Chili la totalité des symphonies de Beethoven et ses ouvertures ne seront jouées pour la première fois qu'en 1932. La *Messe en Si mineur* de Bach n'a alors jamais été exécutée et ses œuvres pour ensembles instrumentaux les plus connues ne circulent qu'en des réductions pour piano. En 1920 sont découverts, presque en même temps, Debussy, Moussorgski, Schönberg, Schumann et Brahms, ainsi que des versions complètes des opéras de Wagner, jouées avant à partir des adaptations instrumentales par les sociétés philharmoniques de Santiago et Valparaíso depuis la fin du xix^e siècle.
- 2 Les nouveaux divulgateurs sont, pour la plupart, des ensembles de chambre, trios, quatuors, intégrés par des compositeurs eux-mêmes exécutants qui interprètent sporadiquement, pendant les années 1920, des pièces de Soro, Giarda, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Samuel Negrete ; auteurs locaux qui, à leur tour, répliquent dans leurs œuvres les mêmes étranges transitions d'époque et de style qui peuvent être déduites de la façon dont la scène sociale de réception construisait une image de l'histoire de la musique occidentale. Le renouvellement du Conservatoire (dépendant de l'Université du Chili) n'arrive qu'en 1928, sous la pression d'un groupe de compositeurs organisés en une entité privée, la *Sociedad Bach*, dont le précédent se trouvait dans les associations de musiciens amateurs depuis la fin du xix^e siècle.
- 3 Mais dès lors – et pour plusieurs raisons jusqu'à présent –, les compositeurs qui se sont épanouis à l'aune du système culturel universitaire ont projeté avec une surprenante cohérence non seulement un lien anachronique avec les écoles de composition de l'Occident, envers lesquelles ils se sentaient redevables, mais aussi un lien paradoxalement acritique et réactif en même temps que novateur, qui abolissait les exigences politiques qui, dans la culture de référence, empêchaient tout rapprochement entre les nouvelles musiques et les musiques néo-tonales. Ils n'ont pas

seulement redoublé l'offre de styles compris comme des systèmes naturels et personnels de gestes à l'intérieur de matrices gestuelles d'époque, mais ils ont alterné librement entre ces matrices, les dissociant complètement de leurs contextes de référence. Ainsi le néo-expressionisme allemand coexista naturellement avec les écoles sérielles naissantes, la polyphonie Renaissance avec la musique concrète. La société chilienne a toujours été en stricte rigueur postmoderne ou, plutôt, la modernité a été dès le début dépassée même avant que d'avoir pu être pensée, prise en charge, ne serait-ce que par des projets modernisateurs à l'aveugle.

- 4 La réélaboration sociale de ce cycle d'adaptation et de répétition s'était érigée sur un « au-delà » phénoménal, en tant qu'ensemble de nostalgies de tous les lieux absents auxquels on était censé appartenir. Elle mettait en évidence la pertinence politique d'une modalité de formation de l'imaginaire qui renvoyait les rapports de pouvoir, la formation du goût, les distinctions et le modèle axiologique de la formation de la société à un invisible cycle d'adaptation de l'action et de dissipation de l'action que stipulait en Occident le contrat entre la valeur et l'œuvre.
- 5 Les décalages et les anachronismes de la représentation se déguisaient à peine dans une nouvelle conscience volontaire, mais infructueuse, d'immédiateté et de synchronicité. L'intégration télématique a alors été la garante de cette expectative diffuse mais constante d'intégration dans la synchronicité, dans la mesure où les niveaux objectifs de développement social, économique et technologique dans les mondes locaux différaient de leurs modèles de référence. Frifocke introduit au Chili, dès 1950, le sérialisme dans une communauté d'exécutants qui n'ont pas la maîtrise technique nécessaire et n'ont pas bénéficié de la transition sociale pédagogique depuis l'harmonie du XVIII^e siècle à celle du XX^e siècle. La musique électroacoustique va exiger une compensation artisanale de la technologie alors indisponible. Une nouvelle musique de bandes coupées aux ciseaux et racolées à l'adhésif y trouve sa naissance.
- 6 Ce décalage entre identité et possibilité d'agir est aussi un décalage dans la compréhension de l'action, dont l'inscription dans le système culturel, perçue consciemment comme une mise au jour, est en réalité orientée comme une hyper construction du référent, avec des normes propres et des qualités de représentation de l'histoire, du temps, de la société, autonomes, devenues, du point de vue de la technique, *analogon* de la technologie, en tant que sous-technologie, méta-technologie, voire para-technologie.
- 7 Si nous considérons l'histoire de l'art ibéro-américain dans la perspective – aussi constante qu'infructueuse – d'une synchronicité par rapport au parcours de la scène artistique dans les sociétés industrialisées de l'Occident, nous remarquons que les exemples d'anomalies et d'extravagances technologiques s'y multiplient. Nous l'avons déjà dit, anomalies et extravagances sont des particularismes relatifs à la représentation de la technique mais, surtout, des systèmes de dissociation et de distancement, dans l'action locale, de tout ce qui est censé faire partie de la « grande action » de la technologie. Mais le problème est d'autant plus complexe que de telles anomalies dérivent moins d'une démesure calculée et vicieuse des créateurs – ou d'une notable incapacité critique individuelle – que des déterminations sociales dans un contexte immédiat où les conditions objectives de la base matérielle n'ont pas atteint un stade de production industrielle, même pas deux siècles après sa consolidation dans les grandes sociétés capitalistes de l'hémisphère nord.

- 8 L'idée même de l'art suppose une identification tautologique de la technique avec elle-même, dans le contexte de l'exigence de la révolution industrielle d'une croissante invention technologique. Mais dans le contexte des sociétés ibéro-américaines, le caractère embryonnaire, incomplet ou définitivement infructueux du processus d'industrialisation fait que la notion de technologie acquiert un statut diffus. Elle est technologie en tant qu'objet d'administration ou de consommation, mais non pas en tant qu'objet d'invention. Or si l'exigence de l'invention technologique est annulée, c'est l'identité même de l'art qui est mise en cause. Si on extrapolait dans notre contexte la prémisse adornienne selon laquelle est moderne l'art qui, selon son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants, nous aurions le droit non seulement de mettre en question l'identité de l'art américain par rapport à son référent occidental mais aussi d'accepter éventuellement son impossibilité.
- 9 D'une part les sociétés américaines ont donné lieu à une copieuse production symbolique que leurs institutions culturelles ont volontiers nommée artistique. D'autre part, même si seule la notion d'invention technologique est claire et déterminante dans les sociétés industrialisées, il n'y a pas de raison pour ne pas considérer la possibilité que, en dehors d'elles, les processus d'administration et de consommation technologiques, que nous avons opposés au début à l'invention, ne comportent pas à la fois des ressources créatrices, des modalités secondaires d'invention, des technologies propres, ajustées à un imaginaire réactif, qu'administre et que consomme ce qu'il suppose être proprement technologique. Si de telles ressources ont une légitimité en tant qu'action inventive, elles en ont une comme action secondaire de l'invention, inaperçue, sournoise, subordonnée, voire dérivée, alternative. Au sens étymologique, il s'agit bien de sous-technologies car elles sont sous (ou en-dessous d') une technologie historique, mais aussi, dans l'acception translatrice du préfixe « sous », parce que ces technologies pourraient être assumées comme des excédents inférieurs, secondaires, atténués ou diminués de l'invention du référent. Si nous considérons la possibilité d'une subordination non hiérarchique, c'est-à-dire dépendante mais non pas inférieure en qualités, déguisée ou inconsciemment contenue dans l'invention de référence, nous aurions à accepter alors aussi qu'une sous-technologie constitue de fait une « méta-technologie » (*méta*, « à côté de », « après », « entre » ou « avec ») ou bien une « para-technologie » (*para* : « à côté de », « à la marge de », « contre »).
- 10 Dans le présent article, nous allons explorer deux cas, parmi beaucoup d'exemples disponibles, d'anomalies technologiques comme « sous », « méta » ou « para » technologies, d'abord dans la production artistique même, et puis, remontant à la généalogie du problème, dans les systèmes d'invention alternatifs de la culture, tels qu'ils furent établis dans l'œuvre de Michel de Certeau.

Le Son 13 de Julián Carrillo

- 11 Notre premier cas est un exemple de sous-technologie comme simulation du complexe, dans une méthode de composition proposée au début du siècle par un musicien mexicain comme variante locale des nouvelles musiques de l'avant-garde européenne. Il s'agit d'un cas qui répond très bien aux exigences d'un imaginaire historique qui s'exprime comme volonté technocratique, notamment quand, dans le Mexique pré-révolutionnaire, les projets libéraux d'organisation politique prônent, dans les

discours officiels, une conception de la société inspirée d'une interprétation locale de la philosophie positive d'Auguste Comte.

- 12 Cette dernière, introduite par Gabino Barreda (1820-1881), servira de fil conducteur à l'imaginaire politique, depuis Benito Juárez (1806-1872) jusqu'à la Révolution, mais en s'exprimant sous des formes en apparence différentes, voire opposées.
- 13 La période où elle se manifeste de la façon la plus évidente est celle qui coïncide avec la dictature technocratique de Porfirio Díaz (1876-1880 et 1884-1911), période pendant laquelle la conception libérale s'exprime sous la forme d'un projet *criollo*. Cependant, c'est également autour d'une nouvelle interprétation positiviste que la réaction *anti-porfirienne* mettra en place, au tournant du siècle, les fondements idéologiques qui, après la Révolution, se manifesteront par un projet *métis*. Ce dernier trouve ses sources au XIX^e siècle, dans les idées de Justo Sierra, et il se concrétisera dans l'administration culturelle de reconstruction postrévolutionnaire de José Vasconcelos¹.
- 14 La double conscience, qui s'exprime par le choix positiviste, opère, au sein de la naissante république, une contradiction qui opposera la technocratie féodale au libéralisme « indigéniste » et qui prônera le retour au passé par la revendication du projet métis. Double conscience et double contradiction : deux faces d'une même carence. Deux faces qui s'expriment clairement dans les travaux de deux compositeurs en apparence opposés : Julián Carrillo et Carlos Chávez.
- 15 Mais puisque le travail de Carlos Chávez, dont l'œuvre sera spécialement mise en valeur dans le mouvement culturel postrévolutionnaire dit de *Renaissance Aztèque*, est mieux connu des historiens et des musicologues, nous nous arrêterons sur l'œuvre de Julián Carrillo (1875-1965). Ce dernier incarne le projet technologique. Avec lui, la création reprend le pari occidental de l'innovation, bien que dans sa quête d'universalité elle ait atteint l'absurdité d'une technique tautologique, inaudible, inexécutable, voire inutile.
- 16 Considéré souvent comme un précurseur exotique des avant-gardes contemporaines, Julián Carrillo (1875-1965) doit sa célébrité aux théories microtonales regroupées sous le nom de *Sonido 13* (Son 13), qu'il affirmait avoir esquissées à partir de 1895 et qui se basent sur la division intervallique allant jusqu'à un seizième de ton.
- 17 C'est après son séjour en Allemagne, puis en Belgique, à Gand, qu'il décida de rendre publiques ses thèses microtonales. Ainsi, dans un congrès de musique à Paris², il proposa de remplacer l'écriture traditionnelle par une écriture plus complexe où les noms des notes sont représentés par des chiffres : 0 pour Do, 16 pour Ré, 32 pour Mi, et ainsi de suite.
- 18 Puis, après une seconde période au Conservatoire – entre 1920 et 1924 –, il essaya de développer davantage ses travaux théoriques et de les diffuser à travers diverses publications, notamment dans sa revue *Sonido 13*³. De cette époque datent aussi la plupart de ses compositions microtonales⁴, dont deux messes, trois symphonies, huit quatuors, deux concertos pour violon et orchestre, plusieurs poèmes symphoniques et un opéra, *La mujer blanca*, titre qui renvoie au nom du volcan *Iztaccíhuatl* et à son rapport mythique avec le *Popocatepetl*.
- 19 Léopold Stokowsky dirigea ses *Preludio a Colón* en 1931 et *Horizontes* en 1951, se chargeant de faire connaître son œuvre à l'étranger, quoique plus comme une version cultivée de l'exotisme « latino-américain » que comme un véritable apport aux questions que se posaient alors les compositeurs occidentaux. De plus, à partir des années 1950, Carrillo fera fabriquer plusieurs instruments adaptés à ses compositions.

- 20 Chez Carrillo on peut constater une fâcheuse tendance à considérer comme novateurs des procédés techniques largement utilisés dans l'écriture européenne mais qu'il semble vouloir réinventer par le seul fait de leur donner un nouveau nom. Son exposition sur l'"*Unidad ideológica y variedad tonal*" (Unité idéologique et variété tonale) au Congrès international de musique de Rome en 1911 témoigne de cette tendance. Sous ce titre, Carrillo ne faisait que rebaptiser l'adoption de ressources telles que le chromatisme harmonique, pratiqué couramment depuis Brahms ou l'élargissement de la résolution tonale, tel que nous pouvons l'apprécier dans les dernières œuvres de Wagner.
- 21 Un autre exemple est ses *Leyes de Metamorfosis Musicales* (Lois de métamorphoses musicales) (Mexique, 1949), censées être une technique nouvelle de transformation des mélodies, de l'harmonie et du rythme.
- Un type de métamorphose consiste à amplifier ou réduire de façon uniforme tous les intervalles d'une œuvre ou d'un passage. L'expression métamorphose *al duplo*, par exemple, « signifie que là où il y a un intervalle de ton, dans la métamorphose, on écrira deux tons entiers ». Avec une telle transformation, la gamme chromatique deviendrait une gamme de tons entiers élargie sur deux octaves. Les mêmes règles s'appliquent à la transformation des accords. La métamorphose *al medio* possède un rapport direct avec le système microtonal car un demi-ton s'y voit réduit à un quart de ton (ou à un sixième de ton avec la métamorphose *al tercio* et ainsi de suite jusqu'à un huitième)⁵.
- 22 D'autres métamorphoses renvoient à l'inversion de la direction des intervalles et à des techniques de rétrogradation, de modulation, de mouvements harmoniques contraires, de changements de pulsation, etc. Il y a quinze modes de métamorphoses.
- 23 Carrillo fixe une limite à la microtonalité au seizième de ton, qu'il considérerait comme le dernier intervalle perceptible par l'oreille humaine. Les fondements techniques de ses thèses manquent pourtant de toute logique acoustique et elles représentent, malgré leur apparence scientifique, une position esthétique qui frôle le surréalisme. « La suprématie historique de la révolution du « Son 13 » a été constatée par les personnalités les plus marquantes des deux mondes (l'Europe et l'Amérique) ; elle marque le début d'une nouvelle ère musicale, avec des éléments insoupçonnés, de nouveaux intervalles, de nouvelles mélodies, de nouvelles échelles, de nouveaux rythmes »⁶.
- 24 Nous pouvons apprécier le fait paradoxal que la majorité des compositions microtonales de Carrillo se bornent à des intervalles de tierce, quarte et seizième de ton. *Le Preludio a Colón*, de 1922 a été conçu pour soprano, flûte, guitare et violon en quarts de ton, pour octavina (instrument conçu spécialement par Carrillo) en huitièmes de ton et pour harpe en seizièmes de ton, bien qu'il y ait plusieurs versions, toutes avec des instrumentations différentes⁷.
- 25 Sa nouvelle méthode de notation fut annoncée par Carrillo dans l'édition états-unienne d'une de ses compositions⁸, comme une « chose unique dans le monde entier », accompagnée d'une formule publicitaire dont l'esprit aurait parfaitement servi à la promotion d'un nouveau savon. « Plus besoin de papier à musique spécial pour écrire de la musique ! Plus besoin des portées ! Plus besoin de clefs, de notes, de noms de notes, de dièses, de bémols, de cadres, etc. ! »⁹.
- 26 Carrillo semblait conscient de la pratique ancienne de la notation musicale en chiffres, mais il considérerait tout de même nouveau « l'ordre logique de son utilisation et la

réforme idéologique de l'abandon de toute relation entre les sons des gammes chromatiques et diatoniques, et l'idée même de gamme chromatique, puisque l'on prend les chiffres dont on a besoin selon les différents sons qui existent dans une gamme déterminée »¹⁰.

- 27 Carrillo proposa aussi une notation différente pour les valeurs de temps. Mais, encore une fois, souligne un commentateur, « il n'est pas nécessaire de dire qu'une telle méthode de notation, bien qu'ingénieuse, était difficilement praticable lors de son exécution, en raison de l'exigence de mémorisation complexe des chiffres ainsi que de la probabilité de confusion visuelle provoquée par les combinaisons des différents systèmes microtonals – quoique compatibles du point de vue des intervalles –, dans une même composition »¹¹.

Juan Carlos Paz et le fétiche dodécaphonique

- 28 Notre deuxième exemple traite du fétiche de la technique comme momification d'un style et, en conséquence, comme immobilisation du processus technologique de référence. Il s'agit de l'adhésion par Juan Carlos Paz (1901-1972) à la technique sérielle dans la période dite dodécaphonique, telle qu'elle a été conçue dans l'œuvre d'Arnold Schönberg. Cette étape, qui incarne le cycle créatif du viennois pendant une décennie, représente cependant, pour le compositeur argentin, un idéal permanent de modernité.
- 29 Le « nationalisme cosmopolite », qui proposait une représentation plus abstraite de la culture locale que le nationalisme folklorisant auquel il réagissait, avait joué, dans l'Argentine des années 1920, le rôle d'une avant-garde. Ceci explique que ce sont précisément des compositeurs tels que Juan José Castro (1895-1968), son frère José María, Jacobo Fischer (1896-1978) et Juan Carlos Paz (1901-1972), entre autres, qui créeront le *Grupo Renovación* en 1929, premier grand courant « moderniste » de la musique argentine. Mais au cours d'une décennie seulement, Juan Carlos Paz, partisan d'une adhésion sans réserve aux avant-gardes européennes contemporaines et anti-nationaliste virulent, se sépara du groupe pour fonder les *Conciertos de Nueva Música* en 1937, qui donneront à leur tour naissance à l'*Agrupación Nueva Música*.
- 30 Une situation comparable s'était produite au Brésil où les querelles entre nationalistes et avant-gardistes ont opposé les partisans d'une musique d'identité nationale aux partisans d'une musique d'identité européenne, incarnée par l'esthétique sérielle et introduite de surcroît par un étranger : Hans Koellreutter. Mais, en Argentine, la référence aux sujets locaux était en réalité un trait secondaire et la référence à l'Europe n'était pas contestée. Il s'agissait plutôt de définir quelle était la tendance esthétique à suivre à l'intérieur de cette référence européenne que les Argentins invoquaient comme une valeur centrale et inhérente à leur propre identité. Quand le *Grupo Renovación* plaçait ses intérêts dans l'œuvre de compositeurs tels que Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Copland et de Falla, l'*Agrupación Nueva Música* voulait adhérer à l'École de Vienne, à Varèse, à Cowell, et plus tard, à Cage et Messiaen.
- 31 Parmi les Ibéro-américains, ce furent les Argentins qui participèrent de plus près aux débats qui opposaient les différentes tendances de composition sur le continent européen même. Mais, encore une fois, le choix d'une école de composition qui répondait en Europe à des conditions économiques, sociales et politiques bien précises, était perçu et mis en pratique en Argentine, comme s'il s'agissait d'un pur choix

intellectuel, justifiable en soi sans tenir compte du contexte, et à disposition de l'humanité tout entière.

- 32 Resituée dans le contexte de la société argentine des années 1940, cette conception idéale de la technique et de son lien à la culture allait permettre aux compositeurs qui s'en serviraient d'articuler et de projeter sur elle leurs propres valeurs esthétiques et leurs propres projets de société. Juan Carlos Paz écrira sa *Primera composición dodecafónica* pour flûte, cor anglais et violoncelle en 1934, soit onze ans après que Schönberg avait inauguré son célèbre modèle d'organisation atonale dans une œuvre pour piano.
- 33 Entre 1927 et 1934, avant même de faire partie du *Grupo Renovación*, la musique de Paz hésitait entre une tentative d'élaboration d'un langage chromatique atonal et un style qui frôlait, parfois, le néoclassicisme. Mais entre les années 1934 et 1955, Juan Carlos Paz deviendra, selon l'expression de Gustavo Becerra, le plus farouche apôtre de la dodécaphonie en Amérique. Néanmoins, même si Paz prônait une fidélité sans nuances à Schönberg, il ne réussira à élaborer qu'un concept très personnel de la tonalité et des techniques dodécaphoniques. « Sa tendance à construire des séries de notes sur des patrons tonals (triades majeures et mineures, accords avec neuvième et de septième majeures et mineures et parfois des accords plus complexes) et à établir, quoique de façon momentanée, des références à des centres tonals, fit de lui un compositeur plus proche d'Alban Berg »¹².
- 34 Ce discours musical avant-gardiste servait de plus, chez Paz, une forme moderne de pensée raciste qui rappelait fortement le fondement des politiques dites de régénération raciale promues par Sarmiento et Alberdi depuis 1860. Le refus du passé colonial qui caractérisait la vie politique de presque toutes les républiques américaines naissantes déclencha en Argentine, comme nulle part ailleurs, un projet politique fondé sur une critique et une utopie des races. La critique, d'inspiration éclairée, visait la « race » espagnole et les dégénérescences métisses qu'elle aurait favorisées, la rendant responsable du retard économique et, en général, d'avoir implanté un modèle culturel précapitaliste, improductif et inefficace. L'utopie, conséquence de la critique, concentrait les perspectives de modernisation dans la régénération de la race hispanique, improductive, par les races productives, notamment la « race saxonne » qui était considérée comme la cause de la prospérité hors pair des États-Unis. Pour ces penseurs libéraux, l'efficacité productive et la stabilité politique n'étaient pas uniquement les résultats des politiques de gestion techniquement adéquates. Elles devaient aussi être mises en œuvre par des « races » déjà prouvées dans leur aptitude au progrès. Précédant l'inévitable période positiviste que traversa la pensée sous-continentale pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'exaltation du pragmatisme comportait également une critique de la « culture rhétorique » et littéraire avec laquelle on identifiait la tradition hispanique : celle du curé, du juge, du poète, du maître d'école, du fonctionnaire. Deux figures politiques de première ligne seront à la base de ce discours : Juan Bautista Alberdi (1810-1884) et Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)¹³. Ces utopies entraîneront une violente réaction contre la culture rurale métisse, qui sera même parfois diabolisée, ainsi qu'une tendance à la survalorisation de l'Européen blanc et citadin ainsi que des formes de socialisation et de production urbaines. Cette industrialisation entraîna l'apparition précoce du prolétariat et des classes moyennes ainsi qu'une dualité d'intérêts dans toutes les classes sociales, comme conséquence directe des vagues migratoires. C'est-à-dire qu'aux castes paysannes

métisses qui formaient les groupes subalternes de la société vers 1850 allait s'imposer un prolétariat industriel formé en grande partie par une main-d'œuvre étrangère, des Italiens et des Espagnols pour la plupart. Les étrangers, parce que blancs, allaient très vite

avantager les métis. De plus, leurs attentes de promotion sociale étaient mieux satisfaites par les projets politiques de l'oligarchie. Voués par ces projets à un plus grand dynamisme social, les étrangers allaient se distancer de plus en plus des classes subalternes rurales, se rapprochant des groupes oligarchiques pour donner naissance à une classe moyenne considérable. Mais de cette classe moyenne allait très vite surgir aussi une concurrence potentielle avec l'ancienne oligarchie, *criolla* et rurale, qui s'exprima par un conflit de pouvoir dont l'une des expressions sera la lutte pour la représentation sociale de l'identité argentine. Cette lutte s'exprimera dans l'évolution des institutions savantes ainsi que dans la manière dont une élite de compositeurs « cultivés » cherchera ses paradigmes d'inspiration. Paradigmes qui seront localisés en Europe pour les uns, dans la terre métisse pour les autres.

- 35 Un siècle plus tard, l'opposition entre barbarie et civilisation de Sarmiento continuait d'être présente chez Paz, dans le fétiche technologique de la dodécaphonie.

Dans les problèmes régionalistes que rencontre, en partie, la musique latino-américaine, on peut voir encore la prédominance de l'autochtone et du populaire sur la culture citadine : du primaire et du rural, au-dessus du véritable cultivé, qui est un produit de la ville. Le sens cosmopolite de la quasi totalité de l'art actuel est dû au fait d'être un art citadin, art d'une période où la ville productrice de la culture élabore son expression, s'éloignant du folklorique, en s'affranchissant de la tutelle anonyme du vernaculaire. C'est alors que cette expression élaborée, dépassée, arrive à répondre à un rythme général de culture. Elle n'est en aucun cas localiste, mais à tendance universelle. Elle aspire, par conséquent, à la communication avec d'autres centres culturels et avec d'autres champs créateurs de culture, bien au-dessus des expressions vernaculaires retardataires, passant alors à la catégorie et à la dimension d'objets dignes d'étude archéologique, ethnographique, historique, des mœurs, etc., une fois réalisée sa mission d'étape finale et ankylosée. La campagne est traditionaliste alors que la ville est novatrice. Une simple comparaison entre la production plus caractérisée de la musique cultivée d'Amérique latine, et celle de mêmes conditions de l'Europe et des États-Unis, est suffisante pour illustrer la quadruple cause de son retard – spirituel, technique, spéculatif, esthétique –, et du manque de synchronisation rapportée¹⁴.

- 36 Dès 1950, les diatribes lancées par Juan Carlos Paz contre son propre milieu intellectuel et créatif s'adoucissent du fait d'une convergence progressive de toutes les tendances de composition argentines vers un cosmopolitisme musical. Cela coïncida avec la multiplication des instances d'audition publiques et avec la diffusion constante de nouveaux compositeurs. Béla Bartók, Alban Berg, Paul Hindemith, Zoltán Kodály, Sergueï Prokofiev, Arnold Schönberg, et plus tard, Dallapiccola, Godoffredo Petressi et les Américains Aaron Copland, Carlos Chávez et Heitor Villa-Lobos, étaient alors des noms familiers aux habitants de Buenos Aires qui assistaient aux concerts. La diffusion de musique contemporaine relativement récente sera encore renforcée en 1959 quand Armando Krieger (1940) et Gerardo Gandini (1936) fonderont l'*Agrupación Música Viva*. À partir de 1960, des centres d'étude de la musique du XX^e siècle se développeront également en province, notamment dans les villes de Córdoba et de Rosario.
- 37 Il fallut attendre encore deux ans pour que Buenos Aires devienne, sans conteste, la ville la plus cosmopolite du monde hispanophone et la plus européanisante du sous-continent américain. En effet, dans la capitale argentine fonctionna, dès 1962 et jusqu'à

1971, le Centre latino-américain de hautes études musicales Torcuato Di Tella (CLAEM), lequel joua, pour la première fois, le rôle d'intermédiaire entre les compositeurs américains et les conservatoires. Pour l'anecdote – anecdote lourde de sens – le CLAEM disposait au moment de sa fermeture du seul convertisseur graphique de son au monde, capable de lire une partition conventionnelle par des moyens électroniques et de la reproduire en sons¹⁵. L'hyper adhésion technologique est aussi, dans ce cas, une hyper construction technologique.

- 38 Bref, dans les sociétés périphériques de l'Occident, là où la modernité a été escamotée au profit d'un processus permanent de modernisation – d'adhésion, sans véritable participation, à une modernité intra-industrielle, et de consommation, sans production véritable, de modernité – les décalages et les déplacements de sens dans les processus de production symbolique sont nombreux. La création ne répond pas tout à fait aux projets esthétiques qui veulent lui donner cohérence. Au contraire, elle se tord, détournée par des flux non contrôlés d'attribution de sens au sein d'une réception sociale érodée par une spécification esthétique embryonnaire et incomplète. Nous avons appelé ce détournement, dans d'autres travaux¹⁶, la *réfraction du style*.

La culture comme sous-technologie

- 39 De ces formes résiduelles de réception de la technique, formes passives par rapport à leur modèle, surgissent aussi parfois des formes actives d'invention en tant que méta-technologies, para-technologies ou sous-technologies, que nous avons explorées à travers deux exemples tirés de l'histoire de l'art continental : Julián Carrillo au Mexique et Juan Carlos Paz en Argentine. Néanmoins, les sous-technologies ne se bornent point au système institutionnel des arts, puisqu'elles mettent en tension la distance existant entre ce qu'une tradition marxienne pourrait considérer comme le stade de développement irréductible des forces productives, d'une part, et la connaissance et la représentation spectrale de ses effets culturels (?) dans les sociétés occidentales, de l'autre. Pour cette raison, ces formes résiduelles de technologie se manifestent aussi, et surtout, dans des pratiques symboliques non conventionnellement artistiques, que Michel de Certeau nommait de façon générique des « arts de faire », qui relient des « styles sociaux de résistance morale » à des « styles sociaux d'invention technique ».
- 40 Michel de Certeau assumait d'emblée une telle contradiction quand il définissait la culture populaire d'une manière délibérément floue. Plus que par rapport à une classe, il la conçoit comme un ensemble de pratiques de résistance et d'usages parodiques de consommation des produits de la haute culture, que ce soit directement ou bien de façon résiduelle.
- 41 Le monde populaire est soumis au pouvoir. Du point de vue de l'idéologie, il n'est pas en mesure de l'emporter sur le pouvoir, mais il y introduit pourtant l'utopie de créer un espace de sens provisoire et itinérant par lequel survivre. Certeau croyait que la « culture populaire » pouvait être d'abord cernée par opposition aux groupes qui « portent le drapeau de la contre-culture », qui ont été « déjà singularisés, souvent privilégiés et en partie folklorisés », et qui sont « seulement des symptômes ou des révélateurs »¹⁷. « Il n'est pas possible de cantonner dans le passé, dans les campagnes ou chez les primitifs les modèles opératoires d'une culture populaire. Ils existent au cœur des places fortes de l'économie contemporaine »¹⁸. Mais en dehors de l'altérité figée de

la contre-culture sociale, le « populaire » se dissipe, car il éclate en une multiplicité « d'usages » culturels quotidiens à l'intérieur desquels se fabrique l'excédent d'un sens.

- 42 Ce que nous décrivions plus haut comme des modalités secondaires d'invention se reproduit donc aussi dans ces « usages » et ouvre la possibilité d'un distancement technologique, voire de la création de sous-technologies, au cœur même des sociétés industrialisées.

La « fabrication » à déceler est une production, une poïétique – mais cachée, parce qu'elle se dissémine dans les régions définies et occupées par les systèmes de la « production » (télévisée, urbanistique, commerciale, etc.) et parce que l'extension de plus en plus totalitaire de ces systèmes ne laisse plus aux « consommateurs » une place où marquer ce qu'ils *font* des produits. À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invincible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant¹⁹

- 43 Une telle perspective s'avère d'autant plus pertinente pour l'analyse de la culture américaine que tout le bagage symbolique par lequel celle-ci s'exprime est, dans une grande mesure, le résultat d'un fabuleux dispositif de superposition de systèmes de sens.
- 44 Ce constat permet de supposer l'existence, dans les couches sociales subalternes, d'un excédent de résistance symbolique que le récit savant a mal saisi et déformé, sans en être conscient. Ce phénomène, si flagrant et si particulier à la société américaine, et auquel de Certeau s'est manifestement intéressé, permettra au chercheur de tirer des leçons valables pour les sociétés modernes.

Il y a longtemps qu'on a étudié, par exemple, quelle équivoque lézardait de l'intérieur la « réussite » des colonisateurs espagnols auprès des ethnies indiennes : soumis et même consentants, souvent ces Indiens faisaient des actions rituelles, des représentations ou des lois qui leur étaient imposées autre chose que ce que le conquérant croyait obtenir par elles ; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais par leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir. Ils étaient autres, à l'intérieur même de la colonisation qui les « assimilait » extérieurement ; leur usage de l'ordre dominant jouait son pouvoir, qu'ils n'avaient pas les moyens de récuser ; ils lui échappaient sans le quitter. La force de leur différence tenait dans des procédures de « consommation ». À un moindre degré, une équivoque semblable s'insinue dans nos sociétés avec l'usage que des milieux « populaires » font des cultures diffusées et imposées par les « élites » productrices de langage²⁰.

- 45 Autrement dit, il opérerait aussi dans ce cas une métaphorisation de l'ordre dominant, que ce champ d'altérité faisait fonctionner dans un autre registre. « Ils restaient autres, à l'intérieur du système qu'ils assimilaient et qui les assimilait extérieurement. Ils le détournaient sans le quitter. Des procédures de consommation tenaient leur différence dans l'espace même qu'organisait l'occupant »²¹.
- 46 Certeau voulait donc situer son travail dans « l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation »²².
- 47 Alors l'analyse des « arts de faire », se réfère aux modalités de consommation « combinatoires et utilisatrices », qui mettent en jeu un *ratio* « populaire », « une

manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser »²³.

- 48 Le pouvoir est toujours présent ; on n'a pas à nier ce fait fondamental. Mais, de pair avec un coefficient d'assimilation et de réduction de la conscience proportionnelle à la pression du pouvoir, on peut supposer la puissance d'un coefficient de créativité pour lui résister, pour le dévier. « La faiblesse en moyens d'informations, en biens financiers et en « assurances » de toutes sortes appelle un surcroît de ruse, de rêve ou de rire ».²⁴
- 49 La culture populaire est ainsi définie par de Certeau, non par l'identité à une classe, mais par l'identité à une fonction marginale de résistance symbolique.

L'ordre effectif des choses est justement ce que les tactiques « populaires » détournent à des fins propres sans l'illusion qu'il va changer de sitôt. Alors qu'il est exploité par un pouvoir dominant, ou simplement dénié par un discours idéologique, ici l'ordre est joué par un art. Dans l'institution à servir, s'insinuent ainsi un style d'échanges sociaux, un style d'inventions techniques et un style de résistance morale, c'est-à-dire une économie du *don* (des générosités à charge de revanche), une esthétique de *coups* (des opérations d'artistes) et une éthique de la *ténacité* (mille manières de refuser à l'ordre établi le statut de loi, de sens ou de fatalité – et surtout, dirions-nous, sur la base des systèmes de parodie). La culture « populaire », ce serait cela, et non un corps tenu pour étranger, mis en pièces afin d'être exposé, traité et « cité » par un système qui redouble, avec les objets, la situation qu'il fait aux vivants²⁵.

- 50 Le populaire est alors senti à l'intérieur d'un rôle de subordination placé dans le non-sens d'un rapport de pouvoir. Sens qui, cependant, ne peut être appréhendé par le récit cultivé. « Peut-être qu'à recourir aux procédures mêmes de cet art, nous pouvons réviser et sa définition comme "populaire" et notre position d'observateurs »²⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- Béhague Gerard, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- Carrillo Julián, *Julián Carrillo : su vida y su obra*, Mexico, Éd. du "Grupo 13 Metropolitano", 1945.
- Carrillo Julián, *Sonido 13, Fundamento Científico e Histórico*, Mexico, 1948.
- Carrillo Julián, *Teoría Lógica de la Música*, Mexico, 1954.
- Castillo Fadic Gabriel, *Las estéticas nocturnas : ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Santiago, Aisthesis 30 años, PUC, 2003.
- Castillo Fadic Gabriel, *Musiques du XX^e siècle au sud du río Bravo : Images d'identité et d'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Castillo Fadic Gabriel, "Subtecnologías, metatecnologías, paratecnologías", in *Estética y técnica en América Latina*, José Pablo Concha et Constanza Robles (ed.), Santiago, IEUC - Maval, 2014.
- Certeau Michel de, *L'Invention du Quotidien*, vol. I, *Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Locatelli de Pégamo Ana María, “Raíces musicales”, in *América Latina en su Música*, Unesco-Siglo XXI, 1975.

Malsmtröm Dam, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Paz Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1971.

Pégamo Ana María Locatelli de, “Raíces musicales”, in *América Latina en su Música*, Unesco-Siglo XXI, 1975.

Rojas-Mix Miguel, *Los cien nombres de América*, Barcelone, Lumen, 1991.

NOTES

1. « Le projet libéral acquiert deux formes fondamentales : *criolla* et métisse. Dans sa forme métisse il se développe surtout au Mexique et il a comme idéologues Justo Sierra et, au siècle suivant, José Vasconcelos, qui réussit son institutionnalisation après la révolution mexicaine ». Cf. Miguel Rojas-Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelone, Lumen, 1991, p. 93. C’est nous qui traduisons.

2. Cf. Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983, et Malsmtröm Dam, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1977. La date exacte de cet événement n’est pas précisée par les sources. En tout cas, le séjour de Carrillo en Europe s’étend de 1899 à 1904.

3. Il faut dire quand même que Carrillo parlait déjà du Son 13 pendant les années 1910-1920, à l’époque où la majorité des compositeurs mexicains cultivaient un style romantique ou venaient de découvrir Debussy. Cf. Béhague, *op. cit.*, p. 333.

4. Parmi les rares partitions de Carrillo trouvables dans les archives européennes, citons *Balbuces* et la *Misa para el Papa Juan XXIII*.

5. Béhague, *op. cit.*, p. 332.

6. Julián Carrillo, *Sonido 13, Fundamento Científico e Histórico*, Mexico, 1948, p. 67, cité in Béhague, *op. cit.*, p. 327.

7. Le fait que le compositeur ait ressenti la nécessité d’utiliser la notation conventionnelle dans une version postérieure du *Preludio a Colón*, suggère qu’il a reconnu l’impraticabilité de sa notation originale.

8. Au verso de la partition des *Seis Preludios para Piano*, éditée par “The 13th sound” à New York en 1928. Cf. Béhague, *op. cit.*, p. 328.

9. *Ibid.*

10. Julián Carrillo, *Teoría Lógica de la Música*, Mexico, 1954, p. 50, in Béhague, *op. cit.*, p. 328.

11. Béhague, *op. cit.*, p. 330.

12. *Ibid.*, p. 389.

13. Cette vision du monde allait trouver les voies institutionnelles de sa réalisation dès 1860, quand l’État argentin lancera un fabuleux projet tendant à favoriser l’immigration sélective mais massive des « races progressistes ». Pourtant, plus que les Anglais auxquels Sarmiento et Alberdi songeaient, ce furent pour la plupart des Italiens, suivis des Espagnols, Polonais et Français, qui répondirent à l’appel d’outre-Atlantique.

Entre 1856 et 1930 six millions d’étrangers arrivèrent en Argentine. Plus de la moitié étaient des Italiens, un tiers des Espagnols et le reste se composait de Polonais, de Russes, de Français et d’Allemands dont une majorité de Juifs. En 1869, Buenos Aires comptait douze mille Argentins et quarante-huit mille étrangers. En 1895, la proportion était de quarante-deux mille Argentins contre cent soixante-quatorze mille étrangers. L’impact de l’immigration sera d’autant plus

important que les étrangers représenteront, entre 1870 et 1930, les deux tiers de la population de la capitale et la moitié de celle des provinces les plus importantes. Encore en 1961, seulement un quart des « chefs de famille » étaient des Argentins de troisième génération.

14. Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1971, p. 464. Traduit par nous.

15. Ana María Locatelli de Pergamo, «Raíces musicales», *América Latina en su Música*, Unesco-Siglo XXI, 1975, p. 51.

16. Cf. Gabriel Castillo Fadic, *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural*, Santiago, Aisthesis 30 años, 2003.

17. Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*, vol. I, *Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XXXVI.

18. *Ibid.*, p. 45.

19. *Ibid.*, p. XXXVII.

20. *Ibid.*, p. XXXVII-XXXVIII.

21. *Ibid.*, p. 54.

22. *Ibid.*, p. XXXVIII.

23. *Ibid.*, p. XLI.

24. *Ibid.*, p. XLIII.

25. *Ibid.*, p. 46-47.

26. *Ibid.*, p. 44.

RÉSUMÉS

Si nous considérons l'histoire de l'art ibéro-américain du point de vue de sa recherche – aussi constante qu'infructueuse – d'une synchronicité par rapport au parcours de la scène artistique dans les sociétés industrialisées de l'Occident, nous remarquons des particularismes relatifs à la représentation de la technique, que nous décrivons comme des systèmes de dissociation et de distancement, dans l'action locale, de tout ce qui est censé faire partie de la « grande action » de la technologie. En dehors des sociétés industrialisées, l'invention technologique est réduite à une consommation non créatrice de technologie. Cependant elle entraîne aussi parfois des modalités secondaires d'invention, des technologies propres, ajustées à un imaginaire réactif, qu'administre et que consomme ce qu'il suppose être proprement technologique. Si de telles ressources ont une légitimité en tant qu'action inventive, elles en ont une comme action secondaire de l'invention, inaperçue, sournoise, subordonnée, voire dérivée, alternative, que nous appelons, dans le domaine de l'esthétique, une sous-technologie. Enfin, peut-on déceler des sous-technologies au cœur même des sociétés industrielles ?

Dans le présent article, nous explorons ce problème à partir de deux exemples liés à l'histoire de la composition américaine du XX^e siècle, et d'un troisième exemple lié à la notion de « arts de faire », telle qu'elle fut établie dans l'œuvre de Michel de Certeau.

INDEX

Mots-clés : sous-technologies esthétiques, cultures préindustrielles, Amériques au XX^e siècle, Julian Carrillo, Juan Carlos Paz, Michel de Certeau

AUTEUR

GABRIEL CASTILLO FADIC

Profesor Asociado, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, gcastilf@uc.cl