

---

# Pouvoir métaphorique de la musique

## *À propos de subversion et d'utopie*

---

Paul Cadrin, professeur  
*École de musique*  
*Université Laval*

On aura sans doute décelé, dans le sous-titre de mon texte, l'influence de l'article inaugural de Guy Bouchard. Je pense en effet que M. Bouchard a remarquablement bien posé le problème de la culture comme métaphore, tout en explorant une dimension particulière de cette métaphore, sa dimension androcentrique. J'espère qu'on ne me taxera pas de témérité si je tente ici de prendre le relais en vous livrant quelques réflexions inspirées par son propos, mais dans des directions qu'il n'a pas explorées. Je partirai d'un texte d'Hélène Cixous, cité et commenté par M. Bouchard: «l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles» (1975: 42).

Je pense que, sans la trahir, on peut reformuler cette pensée d'Hélène Cixous en la généralisant. Dans un premier temps, j'élargis le deuxième terme de son énoncé et je dis: l'écriture est le lieu même de l'exercice du pouvoir, qu'il soit un pouvoir de changement ou de résistance au changement. En effet, si l'écriture est le mouvement avant-coureur des transformations sociales et culturelles, comme le dit l'auteure, elle peut aussi résister à ces transformations lorsqu'elle est mise au service d'une idéologie conservatrice. Dans un deuxième temps, je remplace le mot «écriture» par celui de «langue». Je ne crois pas que cette révision fasse difficulté, le mot «écriture» étant ici

une expression métonymique. Ainsi modifiée, la proposition esquisse une idée-force de toute notre vie culturelle : la langue, dont l'écriture est le véhicule, exerce un véritable monopole du pouvoir culturel, que ce pouvoir se manifeste dans une direction subversive ou répressive. La langue prétend imposer à la culture ses frontières géopolitiques en même temps que ses limites psychologiques.

Si je n'ai pas à démontrer que la langue est limitée sur le plan géopolitique, il est peut-être nécessaire, par contre, d'insister sur le fait qu'elle l'est également sur le plan psychologique. Il suffit de maîtriser au moins une autre langue que sa langue maternelle pour être conscient du fait qu'aucune langue ne peut exprimer de façon exhaustive les richesses psychologiques de l'humain. Si on ajoute à cette connaissance d'une langue que j'appellerai « verbale » celle d'un discours non verbal comme la musique, on devient encore plus sensible à cette pauvreté relative des langues verbales.

Or, aussi bien dans le monde universitaire que dans celui des institutions politiques et culturelles, le discours verbal se pose en maître absolu, sinon unique de l'expression et de la communication. À titre d'exemple caricatural, je citerai le cas de certaines universités qui, pour accorder un doctorat en composition musicale, exigent que le candidat fasse accompagner ses œuvres d'une analyse qui prenne la forme d'une thèse de recherche. Il ne faudrait surtout pas en conclure que les hautes instances qui imposent cette procédure sont en mesure de comprendre ces analyses. Ce n'est donc pas par souci de clarification qu'on les exige, mais simplement parce qu'on ne peut s'imaginer qu'un discours universitaire créatif et rigoureux puisse s'exprimer dans un autre langage que le langage verbal.

Le Québec me semble un endroit privilégié pour examiner les conséquences du principe que je viens de poser. Notre culture se définit d'abord et avant tout par sa dimension francophone. Ainsi, nous avons de la difficulté à intégrer à nos conceptions culturelles les institutions et les personnes d'autres groupes linguistiques. Nous oublions trop facilement que, jusqu'au milieu de notre siècle, la population urbaine du Québec, tant à Montréal que dans la capitale, comportait une importante communauté de langue anglaise dont les institutions jouaient un rôle essentiel dans la vie de notre société.

Cette hégémonie de la langue sur la culture explique pour une bonne part les difficultés d'insertion de la musique dans le tissu culturel québécois. À titre de témoignage de cette difficulté, il suffit de consulter les « histoires du Québec » : la musique en est totalement absente ou, si on y touche, ce n'est que pour en retenir les manifestations les plus commerciales et les moins créatrices. Et encore, ce qu'on en dit ne porte que sur les poèmes mis en musique, jamais sur la musique elle-même. Encore une fois, c'est la langue qui impose ses grilles d'analyse et ses schèmes de référence, et le contenu proprement musical est complètement évacué.

Arrêtons-nous sur cette histoire de la musique au Québec, sur laquelle se penche depuis quelques années une remarquable équipe de recherche sous la direction de mes collègues Juliette Bourassa-Trépanier et Lucien Poirier (1990). De la multitude des données que les étudiants et étudiantes, sous la direction de ces chercheurs, vont puiser dans la presse québécoise, une dimension me frappe tout particulièrement : celle de l'inexistence relative des frontières linguistiques et confessionnelles dans la vie musicale. Au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un Québec divisé par la langue, la foi et le rapport conquérant/conquis, les musiciens passent allègrement d'un côté à l'autre de ces frontières. Certains organistes et maîtres de chapelle sont à l'œuvre tour à tour dans des églises anglophones protestantes et francophones catholiques ; les musiciens des régiments britanniques apportent leur concours aux sociétés artistiques francophones ; celles-ci, d'ailleurs, recrutent leurs membres aussi bien chez les conquérants que chez les conquis, etc. Cette polyvalence de nos musiciens sur le plan linguistique devait même avoir des conséquences néfastes : lorsque les conditions économiques et sociales de la carrière devenaient intolérables, les meilleurs d'entre eux n'hésitaient pas à s'exiler aux États-Unis.

À cet égard, la vie musicale du Québec ne se distingue pas de celle de l'Europe depuis les tout débuts de l'histoire de la musique : les grands courants musicaux font fi des barrières linguistiques et politiques. Dès le Moyen Âge, les innovations musicales voyagent à travers le continent avec une étonnante rapidité, compte tenu des difficultés de communication. Très tôt se forme cette sorte de sabir qu'on appelle le langage musical occidental, lequel connaîtra une telle floraison qu'il engendrera le mythe de « la musique, langage

universel». Je n'ai pas besoin d'insister sur le côté proprement fabuleux de cette idée: il suffit d'avoir entendu un peu de musique africaine, hindoue ou chinoise pour être convaincu que la musique n'a jamais été universelle, si ce n'est par une hyperbole engendrée par la manie conquérante des peuples européens, manie en vertu de laquelle toutes les manifestations culturelles non occidentales sont considérées comme « primitives » et, par conséquent, traitées avec condescendance et mépris. Sans tomber dans de tels travers racistes, il faut reconnaître que, depuis dix siècles, la musique de l'aire culturelle européenne – et cela inclut l'Amérique du Nord, bien sûr – parle un langage remarquablement unifié dont la caractéristique la plus constante et la plus exclusive est la polyphonie.

La polyphonie est cette capacité de faire évoluer simultanément deux ou plusieurs discours qui possèdent un certain degré d'indépendance tout en étant constamment coordonnés. La caractéristique la plus soutenue de notre culture musicale depuis le X<sup>e</sup> siècle est d'avoir consciemment favorisé l'élaboration de ce qu'on appelle habituellement des lignes indépendantes. Celui qui veut comprendre quoi que ce soit à cette musique doit d'abord mettre en pratique l'adage bien connu des juristes: *Audi alteram partem* (Entends l'autre partie)! Ceux qui ont déjà chanté dans un chœur savent combien il est à la fois difficile et plaisant de tenir sa partie tout en restant attentif à ce que les autres voix chantent. Ce qu'on sait moins, c'est que le développement conscient de cette habileté a été le moteur de l'histoire de la musique européenne et constitue le trait qui la distingue radicalement de toutes les autres cultures musicales de la planète.

Je pourrais évidemment retracer les grandeurs de ce développement à travers les âges, aussi bien que ses vicissitudes, car il y en a eu! Mais cela nous éloignerait de notre propos essentiel qui est de considérer la musique comme métaphore culturelle.

La dimension métaphorique de la polyphonie a été fort bien exposée par le compositeur et théoricien belge Henri Pousseur. Permettez-moi de m'en inspirer. Pousseur pose d'abord un axiome remarquablement fécond: « la polyphonie véritable donne l'image fidèle d'un milieu socio-naturel, dans lequel chaque individu est en

quelque sorte immergé, dans lequel chacune de ses actions s'inscrit comme dans un réseau de lignes de force» (1989: 31).

J'en déduis que, si la polyphonie est l'image d'un milieu socio-naturel, la grammaire et la syntaxe propres du discours polyphonique possèdent un étonnant pouvoir épistémologique. Leur analyse permet de pénétrer jusqu'au cœur des rouages de cette société métaphorique, immanente à l'acte musical. Ainsi, Pousseur observe l'application de son axiome à l'époque de la naissance même de la polyphonie, au Moyen Âge :

[...] n'est-il pas très significatif qu'au passage d'un monde féodal théocentrique (rigoureusement hiérarchisé) à celui des communes artisanales et marchandes (avec le début d'accroissement des libertés individuelles et du rationalisme technique qu'elles représentent), corresponde une importante mutation de la pratique musicale, c'est-à-dire essentiellement le passage de la monodie, [...] du chant à l'unisson (et de l'idéal d'obéissance qu'il exprime), aux premières recherches de polyphonie consciente (c'est-à-dire écrite, contrôlée)? (1989: 32).

Quittons le Moyen Âge pour revenir à notre époque. Il ne fait pas de doute que la pensée féministe sous toutes ses formes est l'un des courants, sinon le courant le plus puissant de notre époque. L'univers entier des rapports homme/femme est en train de subir une évolution sans précédent, qui bouleverse notre vision du monde et de l'histoire. Or, en extrapolant à partir de l'axiome posé par Pousseur, on peut comprendre que, là aussi, la musique a joué un rôle utopique. Pour démontrer ce point, il me faut d'abord distinguer différentes manifestations de l'esprit polyphonique.

La polyphonie peut être imitative ou non. L'exemple le plus simple de polyphonie imitative se trouve dans les canons que nous avons tous appris dès notre jeune âge: *Frère Jacques*, *C'est la cloche du vieux manoir*, etc. Dans ce cas, l'indépendance relative des lignes mélodiques est soulignée par la disparité des paroles, chantées simultanément. Pour sa part, la polyphonie non imitative se retrouve dans un grand nombre de manifestations musicales dont la plus familière est sans doute la chanson accompagnée où la ligne mélodique, habituellement placée à la voix supérieure, est soutenue par une basse élargie en accords, dont la marche est relativement indépendante

de la mélodie principale. Le même accompagnement peut convenir à plusieurs mélodies différentes, ce qui confirme bien son indépendance relative.

Distinguons tout de suite cette polyphonie fondée, comme je l'ai dit, sur l'indépendance relative des voix, de la diaphonie. Il y a diaphonie quand deux voix chantent la même ligne mélodique, mais en mouvement parallèle, c'est-à-dire en respectant un intervalle constant entre elles. L'exemple 1 est tiré du cinquième mouvement de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz. On y entend le thème du *Dies irae* exposé par les trombones et les cors en tierces et octaves parallèles.



Exemple 1. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, cinquième mouvement, mesures 148 à 157.

Dans les canons du genre *Frère Jacques*, la disposition des voix dans les divers registres (du soprano jusqu'à la basse) est indifférente. Le canon peut être chanté par n'importe quelles voix, dans n'importe quel registre, et ces voix peuvent entrer dans n'importe quel ordre. C'est donc une musique angélique, puisqu'on dit que les anges n'ont pas de sexe!

À l'opposé, la polyphonie non imitative, dont le type le plus rudimentaire est la mélodie accompagnée, pose une dichotomie très nette entre la fonction de mélodie et celle d'accompagnement. Cette opposition est marquée presque automatiquement par les registres vocaux extrêmes, le soprano et la basse. Même quand la mélodie est chantée par une voix d'homme, elle est notée en clé de sol, comme si c'était une voix de femme, et elle est analysée comme la partie supérieure de l'harmonie. Nous voici dans un tout autre univers: tout en étant coordonnées, les fonctions masculines et féminines prennent des visages totalement différents et sont réparties sur deux dimensions

opposées de l'espace sonore. Dans ses manifestations les plus simples, ce type de polyphonie exclut l'échange d'idées entre les deux parties en question : les idées mélodiques sont confinées dans la voix supérieure et les idées harmoniques, dans la voix inférieure. On peut être choqué par le simplisme des rapports homme/femme ainsi métaphorisés, mais il faut souligner le progrès considérable que cela représente par rapport à la monodie sans accompagnement ou à la diaphonie, où il n'y a même pas altérité, encore moins différence de sexe !

Évidemment, la musique occidentale ne s'est pas cantonnée dans les deux cas extrêmes représentés par le canon *Frère Jacques* et la mélodie accompagnée. Très tôt, elle a mis au point des modèles beaucoup plus variés de relations spatio-temporelles et, par conséquent, différentes métaphores de milieux sociaux réels ou utopiques. Je puiserai quelques exemples dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, à la fois parce que c'est un compositeur bien connu et relativement accessible, et parce que, sur le plan qui nous intéresse ici, son œuvre représente un sommet de richesse qui n'a peut-être jamais été égalé.

Comme on l'a vu, dans le canon, le respect du principe d'imitation est tellement impérieux qu'il prime même la répartition des voix dans les registres (les membres de cette société n'ont pas de sexe !). D'autre part, dans la mélodie accompagnée, la distinction, l'opposition même, des rôles est maintenue si rigide qu'aucun échange ne semble apparaître et qu'il ne peut y avoir que juxtaposition. Toutes les œuvres de Bach se situent entre ces deux extrêmes, extrêmes qu'elles touchent rarement. En d'autres mots, l'imitation entre les parties y est pratiquée à divers degrés, allant même parfois jusqu'au canon, mais les registres sont toujours clairement définis. Voici donc une société où l'identification des genres, qui n'est jamais évacuée, ne nuit cependant aucunement au partage des idées et des responsabilités. Les fonctions d'accompagnement ne sont pas restreintes à la basse, pas plus que les initiatives mélodiques ne sont réservées au soprano. On peut voir, dans l'exemple 2, que les deux voix constitutives s'imitent et se complètent, alternant constamment entre la fonction mélodique et celle d'accompagnement.

Measures 1-6 of the Gigue in D minor. The piece is in 3/8 time and D minor. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 7-11. The melodic line continues with grace notes, and the bass line shows some chromatic movement.

Measures 12-17. The right hand has a long note with a grace note, and the left hand continues its accompaniment.

Measures 18-24. The right hand features a series of eighth notes with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Measures 25-32. The final section of the gigue, ending with a double bar line. The right hand has a final note with a grace note.

Exemple 2. Jean-Sébastien Bach, *Suite française en do mineur*, gigue, mesures 1 à 32.

Les œuvres imitatives à plusieurs voix présentent les situations les plus intéressantes. C'est le cas, en particulier, des fugues à trois voix et plus, où il y a non seulement un soprano et une basse, mais une ou plusieurs voix intermédiaires, qu'on appelle alto ou ténor. Bien qu'elles jouent habituellement un rôle quelque peu secondaire, ces voix partagent entièrement les idées mélodiques des voix extérieures. Ce faisant, elles se trouvent à chevaucher constamment les registres extrêmes : le ténor monte jusque dans le registre de l'alto et même parfois du soprano, l'alto descend régulièrement dans le registre du ténor et même de la basse. Voilà donc des voix qui ne sont pas confinées aux registres que leur impose leur genre ! La société dans laquelle ces personnes évoluent admet non seulement l'échange des idées et le partage des responsabilités entre hommes et femmes, mais également un certain degré d'androgynie à l'intérieur d'un milieu culturel où les rôles sont souples et définis. Loin de vouloir abolir les distinctions, Bach prend appui sur leur répartition pour enrichir chacun des participants et lui rendre disponibles toutes les ressources de l'autre (exemple 3).

Je crois que seule la musique était capable d'oser une telle utopie. Et même dans le monde de la musique, rares sont ceux qui ont réussi à créer des modèles aussi équilibrés et achevés. Déjà du vivant de Jean-Sébastien Bach, la fugue, avec le contrepoint imitatif lui-même, était en voie de régression avant de devenir, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, un exercice académique étranger à la sensibilité des compositeurs. Dans la société métaphorique des œuvres de Beethoven, par exemple, les rôles sont beaucoup plus souvent réduits aux stéréotypes traditionnels de la mélodie accompagnée que chez Bach.

Le titre de mon texte parle non seulement d'utopie – et nous venons d'en voir un exemple particulièrement éloquent – mais également de subversion. Comment le discours musical peut-il être subversif ? De façon générale, nous avons vu au début de cet article que les frontières de la culture musicale ne coïncident pas avec celles de la langue. Dans la mesure où la culture linguistique exerce un monopole à peu près exclusif sur notre société, on peut comprendre que la musique soit destinée par le fait même à y jouer un rôle subversif. Il ne faudra donc pas s'étonner qu'il soit si difficile de définir une musique québécoise.

The image displays a musical score for the eighth counterpoint of Jean-Sébastien Bach's *Art de la fugue*. The score is written in three systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The piece is a fugue, characterized by its complex counterpoint and the interweaving of the subject and its answers.

Exemple 3. Jean-Sébastien Bach, *Art de la fugue*, huitième contrepoint, mesures 1 à 39.

Je m'en tiendrai donc à un contre-exemple pris à l'extérieur de la culture québécoise. Le compositeur grec Mikis Theodorakis, célèbre autant par ses musiques pour les films *Zorba le Grec* et *Z* que par son engagement politique dans son pays, a composé un gigantesque oratorio sur des poèmes extraits du *Canto general* de Pablo Neruda. Pour ce faire, il fait appel à un chœur imposant – ils étaient plus de 500 lors de la création de l'œuvre – et à un orchestre à l'avenant où dominant les percussions. L'œuvre de Neruda est une immense fresque pleurant les misères du peuple chilien, en même temps qu'un appel déchirant pour le respect des droits fondamentaux et la liberté. Dans la société décrite par le poète, les individus ont non seulement un nom et un visage, mais aussi une histoire. On connaît leurs émotions personnelles, leurs rêves et leurs frustrations.

Dans l'œuvre de Theodorakis, le chœur enfile, vers après vers, des poèmes de Neruda sur des rythmes mécaniques et rigides. La texture musicale est en diaphonie presque ininterrompue. Dans cette musique, les individus se fondent dans une société répressive où on ne reconnaît pas les différences individuelles, pas même les rapports homme/femme les plus élémentaires. Tous les efforts doivent converger vers le but unique fixé par le compositeur. Si on fait abstraction du texte, on croirait entendre un défilé du premier mai sur la place Rouge à Moscou, et non un appel au respect des personnes ! Quand on connaît la carrière politique de Theodorakis, il ne fait pas de doute qu'il a cru servir le texte de Neruda. Mais il l'a fait sur une musique démagogique qui trahit sans arrêt à la fois le poète et le compositeur.

De telles incongruités ne sont possibles qu'en raison de la pauvreté de la conscience musicale de notre société, pauvreté provoquée par l'omniprésence de la culture de la langue, qui ne laisse pratiquement aucune place à d'autres formes d'expression. Or, comme nous l'avons vu, la musique est un lieu privilégié de l'utopie, et notre société a grandement besoin de cette utopie si elle veut éviter les pièges du repli sur soi, qu'on l'appelle chauvinisme ou racisme. Il est donc urgent de revaloriser la pratique de la musique, particulièrement dans notre système scolaire : que la musique cesse d'être une récréation déguisée et qu'elle soit traitée avec autant de sérieux et de

considération que les autres disciplines dont la productivité est plus directement appréciable du point de vue purement économique. « Les gens de mon pays, ce sont gens de parole », chante Gilles Vigneault. Que notre culture soit une culture de parole, soit ! Mais que cela nous rende d'autant plus sensibles à la nécessité de l'utopie musicale.

## **Bibliographie**

- Bourassa-Trépanier, Juliette, et Lucien Poirier (dir.) (1990), *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, t. 1: *Canada*, vol. 1: 1764-1799, Québec, PUL.
- Cixous, Hélène (1975), « Le rire de la méduse », *L'Arc*, 61, p. 39-54.
- Lomax, Alan (1968), *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.
- Pousseur, Henri (1989), *Composer (avec) des identités culturelles*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.