

Postmodernité « que me veux-tu » Postmodernity, "What do you want of me"

John Rea

Volume 8, Number 1, 1997

Autoportraits. Montréal, l'après 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902192ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902192ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rea, J. (1997). Postmodernité « que me veux-tu ». *Circuit*, 8(1), 55–70.
<https://doi.org/10.7202/902192ar>

Article abstract

In this text of a lecture, the author takes as his point of departure the priestly invocation of the "god" of postmodernity who, to the questions posed, offers various enigmatic answers, the substance of which the composer/speaker exegetically explains, including an exhortation by way of chanting.

Postmodernité « que me veux-tu »⁽¹⁾

John Rea

Le sexe

Les artistes, tous les artistes, manquent de puissance sexuelle, croyait Friedrich Nietzsche. Seul un individu vivant à la fin d'une époque pouvait penser une telle chose, me semble-t-il. Comme c'était le cas de Nietzsche à la fin du XIX^e siècle, qui était néanmoins convaincu d'observer un phénomène universel : en règle générale, disait-il en parlant des artistes, « leur vampire, leur talent leur interdit le plus souvent cette prodigalité de force qui s'appelle la passion. Si l'on a du talent, on est la victime de son talent ; on vit sous le vampirisme de son talent » (Nietzsche, rééd. 1995, p. 383).

Cette remarque de Nietzsche est certainement très intéressante, sinon renversante – mais, malheureusement, elle est liée à une époque, peut-être parce qu'elle portait sur les réalisations de sa propre génération. Peut-être n'a-t-il pas bien interprété le passé, et de toute évidence il ne pouvait connaître l'avenir, et il ne pouvait imaginer les transformations incroyables – violentes, en fait, sexuellement violentes – qui allaient se produire dans le domaine des arts, et particulièrement en musique, à peine une douzaine d'années après sa mort en 1900. Par contre, il avait peut-être raison au sujet des vampires.

Permettez-moi de raconter cette histoire autrement. Gabriel Fauré, né un an après Nietzsche en 1845, selon Enescu, enjoignait à ses élèves de composition de « ne pas être des génies à chaque mesure de musique ». À la réflexion, et après une écoute attentive, la plupart d'entre nous pouvons conclure que Fauré fut probablement le premier à mettre ses conseils en pratique et à les intégrer dans son propre credo artistique. En poussant plus loin la réflexion, on peut entendre que Maurice Ravel, son élève, n'a pas – heureusement pour lui et heureusement pour nous, pourrait-on dire – suivi les recommandations de son professeur.

Permettez-moi de raconter cette histoire d'un point de vue encore différent, car je suis un adepte du philosophe et proto-anthropologue du XVIII^e siècle

(1) Texte de la Conférence donnée le 15 mai 1995 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur dans le cadre des Journées du XX^e siècle de l'Orchestre symphonique de Montréal. Le titre de cette conférence s'inspire de celui d'un article écrit en 1964 par Pierre Boulez au sujet de sa *Troisième Sonate pour piano*, « Sonate "que me veux-tu" » (Boulez, 1995, pp. 431-444). Boulez citait lui-même une phrase attribuée à Bernard de Fontenelle (1657-1757), homme de lettres et librettiste de Lully, Colasse et Traetta, que cite Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (1767) dans l'article consacré à la sonate, en page 71, volume II. Ce passage mérite d'être cité : « Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?* »

Giambattista Vico, et de ses idées sur les *ricorsi storici*, les cycles ou spirales dans l'histoire. À mon avis, les historiens littéraires, les critiques d'art et les musicologues se sont tous trompés : ce qu'ils décrivent comme la *seconda pratica* dans les mœurs artistiques d'une époque *précède* toujours, en réalité, la *prima pratica*, et non l'inverse ! Un « postmodernisme » précède toujours un « nouveau modernisme ». Les artistes à faible puissance sexuelle (*undersexed*, comme on dit en anglais) précèdent toujours les artistes à forte puissance sexuelle – ou *oversexed*.

À une époque moderne, quand on trouve un insecte mort dans son potage au restaurant, on prend un ton autoritaire et on appelle le garçon qui se confond immédiatement en excuses, remplace le bol et vous annonce par la suite que vous n'avez pas à payer l'erreur survenue dans la cuisine.

À une époque postmoderne, quand on trouve un insecte mort dans son potage, on appelle timidement le garçon qui vous fusille immédiatement du regard ; sur ce, le client se confond en excuses pour avoir porté ce fait à l'attention du garçon et, par la suite, quand vous réglez l'addition, on s'attend non seulement à ce que vous payiez la note au complet, mais, en plus, que vous laissiez un gros pourboire au garçon qui, après tout, est un travailleur exploité.

Les vampires sont de retour, comme un coup d'œil aux rayons des librairies et aux enseignes des cinémas nous le confirme, car ils ne font leur apparition que dans les époques postmodernes, alors que les artistes sont passés depuis longtemps à une *seconda pratica* moins passionnée et qui, j'en suis convaincu, pourrait bientôt donner naissance à un nouveau modernisme.

« Que me veux-tu » : la pomme Granny Smith

La pomme Granny Smith est une pomme postmoderne. *O, quella senza zucchero !* (Oh, la pomme sans sucre), me dit le marchand de fruits toscan à qui je demandais, il y a quelques années, s'il avait jamais entendu parler de cette pomme au nom inhabituel. « Sans sucre », une pomme sans sucre – car une pomme *est bel et bien* censée être sucrée, n'est-ce pas ?

On ne peut connaître et apprécier la Granny Smith qu'après avoir goûté à la pomme rouge du modernisme.

Elle est verte ! D'autres pommes sont vertes (on les appelle habituellement des pommes à cuire, ce qui suppose un degré de qualité moindre, j'imagine), mais la Granny Smith possède un lustre particulier. Elle craque quand on la

croque, et elle est très peu sucrée. La Granny Smith ne plaît pas à tous, le postmodernisme non plus.

J'ai la conviction que la pomme verte qu'Ève offre à Adam dans la fresque de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine intitulée *Le Péché originel*, et la version de cette rencontre telle qu'imaginée par Chagall en 1912 *n'est pas* une pomme verte à cuire (qu'Ève utilisera éventuellement pour ses tartes), mais plutôt l'ancêtre de la verte pomme postmoderne de la connaissance, à savoir la pomme de Newton. Pour avoir une meilleure idée de la pomme dont je parle, essayez d'imaginer une immense pomme verte brillant de ce lustre particulier, posée dans une pièce qu'elle remplit presque entièrement, pièce munie d'une fenêtre allongée à gauche, semblable aux fenêtres de Vermeer. Cette image, en fait, est exactement ce qu'on trouve dans un tableau peint par René Magritte en 1953, qui a pour titre *La Chambre d'écoute*.

Granny veut dire « grand-mère », appellation qui suggère le passé, une période antérieure à ... aujourd'hui. En vérité, une grande partie du postmodernisme *précède* le modernisme. En fait, une grande partie du postmodernisme *est* du prémodernisme. Songez à la musique de John Tavener, d'Arvo Pärt, Henryk Gorecki, Alan Hovhaness, etc.

Smith signifie « forgeron ». Celui qui fond ensemble une myriade de... musiques. Alfred Schnittke (comme son nom le suggère, *schnitten* signifie en allemand « couper ») Schnittke, donc, moissonne, récolte et attache ensemble les musiques qu'il a fauchées.

À ceux qui désirent se libérer du joug du postmodernisme, j'offre la pomme de Guillaume Tell. À ceux qui désirent en savoir plus sur la façon dont nous nous sommes retrouvés dans cette situation, j'offre la pomme de discorde – rappelez-vous que c'est le berger Boulez, pardon, le berger Pâris qui a attribué cette pomme à la plus belle des trois déesses. Était-ce à la musique de Messiaen, de Webern ou... de Wagner ?

Mais... « Que me veux-tu » : La géométrie de la naïveté

Cette recherche active, ce désir d'aller de l'avant, cette obligation – vraiment – de ne pas se retourner vers le danger qui nous guette (rappelez-vous : c'est l'injonction donnée à Orphée) caractérise dans toute sa grandeur ce qui est à mon avis l'impératif psychotechnique le plus important du modernisme : *La Nécessité – le plus souvent la Nécessité intérieure – est la mère de l'invention*. Nous la reconnaissons immédiatement, surtout dans la musique de

Beethoven, de Berlioz, de Liszt, de Wagner, de Schönberg (et de l'homologue de ce dernier dans les arts plastiques : Kandinsky, à qui nous devons la formule : Nécessité intérieure), de Varèse, de Xenakis, de Stockhausen, de Garant, de Boulez, etc.

Par contraste, ce qui caractérise selon moi l'approche postmoderniste (parfois décrite comme anti-moderniste) est un impératif psychotechnique différent mais néanmoins étroitement relié : *L'Invention est la mère de la Nécessité – souvent une Nécessité extérieure*. Dans la pratique de l'art, on a encore l'impression d'« aller de l'avant » mais maintenant « la charrue est devant les bœufs ». Dans le modernisme, les bœufs *tirent* la charrue. Avec le postmodernisme, les bœufs *poussent* la charrue ! Dans notre société postmoderne occidentale, où les entrepreneurs capitalistes de plus en plus font fonction d'ingénieurs sociaux, les choses sont inventées et amenées sur le marché, des choses qui ne répondent souvent à aucun besoin manifeste. Les bœufs poussent la charrue, d'accord, mais ils ne voient pas où ils vont... parce que la charrue leur bloque la vue ! Il m'arrive de penser, par exemple, que le rôle que joue l'ordinateur personnel dans la musique aujourd'hui est conforme à ce type d'inversion paradoxale : c'est une invention en quête d'un compositeur ou d'un chercheur en musicologie. Et puisque cette invention (la chose qui pousse) est constamment améliorée et raffinée, aucun compositeur ne peut se présenter – ou, j'ose le dire – ne pourra jamais se présenter. En un sens, c'est le monde à l'envers, peut-être.

Chacun des impératifs mentionnés plus haut – l'un où la nécessité a l'avantage, l'autre où une invention préexistante, où un matériau préexistant a l'avantage – donne naissance à quelque chose. Après tout, il y a une mère ! J'aimerais citer brièvement deux exemples pour illustrer mon point de vue. Ils pourront sembler étranges, mais je pense qu'ils sont néanmoins éloquentes.

Il y a près de 90 ans, le besoin d'entendre, de comprendre et de soigner la nouvelle musique de chambre incita Arnold Schönberg et ses amis à fonder la Société des concerts privés. Pour des raisons analogues, le même impératif présida il y a près de 50 ans à la fondation du Domaine Musical. Cet ensemble d'interprètes, tout comme celui de Schönberg plus tôt, était flexible, pouvait se reformer selon de nombreuses combinaisons, puisque sa fonction était de répondre à la nécessité intérieure des créateurs. Ces deux organismes, et tous les groupes à qui ils ont servi de modèles depuis, sont des sociétés de concert modernistes.

Par contraste, lorsqu'un ensemble semble posséder une formation fixe, comme par exemple l'Intercontemporain en France, l'Ensemble Modern en Allemagne, le Kronos Quartet et, il y a quelques années, les Fires of London (jadis le Pierrot Ensemble), l'attitude du créateur est transformée : je prétends que ces groupes sont postmodernistes parce que leur existence (le fait qu'ils existent déjà – qu'ils ont déjà été « inventés », pour ainsi dire) donne naissance au besoin d'écrire à

leur intention. Cependant, pour que l'œuvre d'art qui en résulte soit également considérée comme postmoderniste, l'attitude du créateur doit ressembler, disons, à celle de Marcel Duchamp au tournant du siècle : le compositeur manipule un matériau préexistant – un « objet trouvé » musical – souvenez-vous que ce terme possède une double signification, puisqu'il signifie à la fois trouvé et perdu –, le compositeur manipule un matériau préexistant de telle sorte que ce traitement paraisse être la raison d'être, le besoin d'expression artistique en regard du matériau en question.

Il se peut que je conçoive la pratique artistique, qu'elle soit moderniste ou postmoderniste, comme une sorte de partie d'échecs. En premier lieu, vous devez accepter de jouer le jeu. En second lieu, vous devez accepter la plus fondamentale des règles – les Allemands lui ont donné son appellation technique, *Zwangzug*, c'est-à-dire que quand c'est votre tour, vous devez bouger... vous ne pouvez décider de rester immobile !

Ainsi, l'approche moderniste est probablement celle où la nécessité de bouger oblige le joueur à devenir inventif, créateur, peut-être même agressif, sinon violent. L'approche postmoderniste est probablement celle où le jeu lui-même pousse le joueur à ressentir le besoin d'avoir des règles, des règles qui, évidemment, permettent de bouger, de regarder la géométrie de l'échiquier : bouger vers l'avant, de côté, sauter un peu partout et même – eh oui ! – reculer ! Dans le premier cas, le joueur doit toujours gagner – à tout prix. Dans le second cas, le joueur « aime jouer le jeu ! ».

Dans une conférence prononcée il y a vingt-sept ans, le grand Boulez, sans le savoir, a décrit l'interaction subtile entre les attitudes moderniste et postmoderniste, bien qu'il n'ait pu utiliser le terme « postmoderne » à l'époque. Il a dit : « Une fois, j'ai donné à une pièce que j'avais faite, un titre que je n'ai pas conservé, et que j'avais repris de Paul Klee : "À la limite du pays fertile". Si vous avez vu ce tableau de Klee, vous avez pu constater qu'il était, lui aussi, passé par des périodes où la géométrie était presque plus importante que l'invention, parce qu'il fallait alors codifier l'invention d'une certaine façon pour retrouver une autre naïveté et une autre codification du langage. C'est là ce qui est arrivé à notre génération. » (Boulez, 1985, pp. 499-521.)

Voilà, ma génération a elle aussi essayé de retrouver une naïveté, et la période de temps passée sur sa géométrie a duré plus longtemps que prévu !

Mais... tu as étudié avec qui ?...

Au début des années soixante, ma grand-mère est retournée en Italie pour visiter sa ville natale après une absence de près de trente-cinq ans. Elle y est

allée en compagnie de sa fille, ma tante, née au Canada il y a presque autant d'années. Je me souviens très bien du récit qu'elles m'ont toutes deux fait de ce voyage à leur retour, et je me souviens surtout de leur amusement lorsqu'elles me décrivaient l'étonnement perpétuel qui les accueillait partout où elles allaient. À chaque fois qu'elles conversaient avec des amis ou des membres de la famille, la conversation portait immédiatement sur... la conversation ! À savoir la langue qu'elles parlaient toutes deux, car cette langue avait été fixée dans le temps, coupée de la régénération qui a cours normalement dans l'évolution des langues naturelles. « Vous parlez comme les anciens », leur disait-on, voulant dire comme les gens de 1900, l'époque où ma grand-mère fréquentait l'école élémentaire.

Qui plus est, la chose la plus étonnante est que ma grand-mère avait enseigné à sa fille, ici au Canada, une « langue morte », une langue remplie de locutions, de construction de mots, d'accents et de termes dialectaux que les villageois considéraient désormais avec nostalgie, mais qui, pour ma grand-mère et ma tante, demeuraient manifestement courants, efficaces et signifiants. Hélas, ils constituaient une espèce de langue privée. La nostalgie, souvenez-vous, est dans l'esprit de celui qui regarde.

Eh bien, aussi touchante que cette histoire puisse paraître, elle me fournit néanmoins l'explication parfaite de la raison pour laquelle l'enseignement de l'art de la composition, surtout aux États-Unis — et de plus en plus au Canada — est presque moribond.

Aux États-Unis, les enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants d'artistes émigrés comme Schönberg, Hindemith, Krenek, Bartók (et au Canada anglais, l'esprit d'Edward Elgar et Ralph Vaughn Williams par l'intermédiaire de Healey Willan) sont tous éventuellement devenus professeurs, administrateurs et arbitres culturels. Au Québec, tous les professeurs de composition de cette génération et de celle qui a suivi ont été, heureusement pour nous, formés en Europe. S'il y a jamais eu un argument en faveur du choix des bons parents au moment de votre naissance artistique, vous l'avez certainement ici. Faites attention !

Tu cherches quoi, au fait ? : le casino des compositeurs

Depuis l'époque de Wagner, tout les compositeurs modernistes que les compositeurs postmodernistes misent sur le « temps historique », car l'histoire et la conscience historique servent les deux catégories d'artistes. En réalité, l'enjeu, c'est cela et rien d'autre ! Dans cette perspective, Brahms est postmoderne

alors que Wagner est moderne. Brahms parie sur le *passé* de l'histoire et compose par conséquent des symphonies, c'est-à-dire qu'il écrit pour un ensemble fixe postmoderne, l'orchestre symphonique. Wagner, par contre, mise sur le *futur* de l'histoire et évite donc les formations fixes postmodernes (pas de symphonies pour lui, non Monsieur !), leur préférant l'orchestre d'opéra flexible et à géométrie variable qui répond à ses nécessités intérieures.

Stravinsky après 1918 de même que « Les Six » et tous les autres épigones de la période allant de 1918 à 1945 sont postmodernes par rapport à Schönberg et au modernisme de son milieu. Penderecki, après sa *Symphonie n° 2* écrite en 1972, est postmoderne par rapport à son propre modernisme dans les œuvres qu'il a composées entre 1959 et 1969, comme les *Thrènes pour les victimes d'Hiroshima*, *Anaklasis*, *De natura sonoris*, etc. Lorsqu'il écrit la *Passion selon saint Luc* en 1964, il est un compositeur politique, pas religieux ; mais il est probablement encore moderniste. Quoi qu'il en soit, il porte un masque. Son pari est le suivant : l'iconoclasme peut-il être remplacé par l'iconophtérie (excusez mon néologisme) plutôt que par l'iconolâtrie (comme accusent les modernistes) ? Autrement dit, au lieu de fracasser des images et des masques, peut-on les porter – non pas les adorer ?

Ceci n'est pas un pipeau, pardon, je veux dire. **Ceci n'est pas du pipeau**, pardon. **Ceci n'est pas une piperie**, pardon, excusez-moi : **Ceci n'est pas une pipe** !⁽²⁾... Voilà !

J'ai toujours pensé que l'une des preuves les plus convaincantes de l'énoncé suivant : « L'éducation est un échec », réside dans la qualité des leaders que nous élisons aux paliers municipal, provincial et fédéral. Nous avons été capables d'atterrir sur la lune, d'envoyer un satellite autour de Jupiter, de construire le canadarm qui *sélectionne* des choses flottant dans l'espace, mais nous ne sommes pas encore capables de *sélectionner* un politicien ou un groupe de politiciens influents qui soient sympathiques aux arts ou qui manifestent une quelconque compréhension à leur endroit. C'est clair : l'éducation et la connaissance ne sont plus ce qu'elles étaient.

Je crois qu'il en est ainsi parce qu'il y a un paradoxe inhérent au fait de cultiver ou d'encourager les arts. Au Canada et au Québec, ce paradoxe a atteint un sommet alors que le risque, actuellement, est qu'il soit projeté dans l'espace pour ne jamais revenir. Le paradoxe résulte de l'équilibre précaire entre les deux conditions suivantes : afin de cultiver et d'encourager les arts, on doit : (a) croire en la culture, et (b), être cultivé. Mon intuition me dit que pour créer véritablement, pour produire une création vibrante, vivante et signifiante et ce sans quitter le pays, ces deux conditions sont *nécessaires* ; aucune des deux ne suffit à elle seule. De plus, mon expérience m'a montré qu'au Canada anglais, on remplit la condition (b) – être cultivé – plus souvent que

(2) Le titre rarement cité du tableau de René Magritte terminé en 1929 est *L'air et la chanson*. En 1973, Michel Foucault a écrit un petit ouvrage intitulé *Ceci n'est pas une pipe*. Ce livre, entre autres choses, porte sur la seconde version que Magritte a réalisée de ce tableau.

la condition (a) : croire sincèrement en la culture. Au Canada français, la situation est inversée, me semble-t-il : on rencontre de manière généralisée une foi sincère en la culture, plutôt que sa manifestation ou la facilité à manipuler les produits culturels, y compris les idées.

Ma conclusion est donc la suivante : remplir l'une ou l'autre condition, alors que la seconde est exclue ou réduite, produit à tous les niveaux une forme de paralysie dans la vie culturelle d'une nation. Ce paradoxe explique, à mes yeux du moins, pourquoi le Canada anglais importe un si grand nombre de produits culturels, des idées surtout, des États-Unis, de Grande-Bretagne et même du Québec, mais accorde si peu de valeur à ses propres artistes et créateurs : bref, ils n'ont pas la foi. Au Québec, où la situation est inversée, comme je le disais, on rencontre une espèce de modestie, une espèce de timidité lorsqu'il s'agit de traiter de choses culturelles émanant de l'extérieur de la « famille », pour ainsi dire ; car, selon l'argument classique, en nous concentrant et en mettant l'accent sur notre propre culture (c'est-à-dire en ayant foi en notre propre culture), nous deviendrons forts et assurerons notre intégrité future : dit simplement, nous croyons en nos artistes, mais nous ne sommes pas cultivés nous-mêmes. Comment expliquer autrement que le gouvernement ait investi treize millions de dollars dans le Musée de l'Humour ?

Par conséquent, il n'est pas surprenant que toute initiative politique dans le domaine de la culture soit vouée à l'échec, que ce soit à Ottawa ou à Québec. À Ottawa, cela fonctionne comme ceci : des *agnostiques culturels* qui ont les moyens de produire pour leur propre amusement une friandise culturelle de leur choix rencontrent en comités dans des salles de réunion des *zélotes culturels* qui ont lu un seul livre au cours de l'année. (Imaginer le sujet de ce livre serait de la pure spéculation.) À Québec, les choses se passent plus ou moins de la même façon : évidemment, il y a seulement des zélotes culturels autour de la table, ayant lu chacun... un livre différent au cours de l'année, de sorte qu'il n'y a aucun espoir de conversation valable entre eux. Alors, très rapidement, la discussion devient : « Faisons ce qui est bon et nécessaire pour la culture québécoise. »

À mon avis, leur première (prononce *leû premiér*) job s'ra d'aller à école... (prononce *aècoll*) ... câline !

Si ce point de vue vous semble trop sombre ou trop ironique, je vous propose ceci : je crois que les compressions budgétaires dans le domaine des arts qui ont cours depuis une dizaine d'années sont le fait de politiciens, d'administrateurs et d'arbitres culturels qui sont venus assez récemment, pour ceux qui en sont arrivés là, au modernisme – et non au postmodernisme – en tant qu'esthétique ; et donc, sentant qu'il n'y a plus de « progrès » (« entre guillemets ») dans les arts aujourd'hui (puisque la vision moderniste est fondée sur l'élan et le fait d'aller de l'avant), ils n'éprouvent aucun scrupule à fermer le

robinet. Ces nouveaux arrivés – devrais-je dire : arrivistes ? – modernistes ont une stratégie : crier à l'imposture ! De plus, les conseils des arts ont déjà du mal à subventionner ce qui apparaît souvent comme de l'art non progressiste et non historiciste, bien que personne ne le dise ouvertement, bien entendu. Entre-temps, ils se contentent de ratisser plus large tout en comprimant paradoxalement leurs budgets, donnant ainsi plus de chances aux secteurs « défavorisés » ou « négligés » du milieu.

Qu'est-ce que tout ceci a à voir avec notre sujet ? Eh bien, j'aimerais vous rappeler certaines choses que la directrice du journal *Le Devoir* a dites en octobre 1994 dans son éditorial intitulé « Ruptures⁽³⁾ », où elle a admis sans honte qu'elle n'est pas encore arrivée au modernisme en musique, au postmodernisme encore moins, se satisfaisant de l'art de Mahler, de Schumann et de Bellini. Heureusement, contrairement aux étudiants universitaires d'aujourd'hui, elle ne s'est pas vantée de son ignorance. Madame Bissonnette, qui, soit dit en passant, vient de publier un second roman portant sur l'imposture dans les arts, a dit également : « Je pratique les milieux d'arts visuels depuis la fin des années soixante. Je vois, je lis, je rencontre. Et la rupture commence à me rompre. Pour un choc qui me parle, je trouve cent froids (ce qui est une assez bonne moyenne, si je peux me permettre d'éditorialiser !), des preuves techniques, de lourds messages, des provocations aussi faciles qu'inoffensives. Je m'ennuie. Je n'exalterai pas l'exposition Barnes (à Toronto) pour autant, les crémages de Renoir m'ennuient encore plus. Mais enfin, il doit bien y avoir un problème. »

Il y a bel et bien un problème, Madame. Mais il n'est pas là où vous croyez. Pardonnez-moi si je semble présomptueux, mais le problème réside en vous-même et en l'éducation de base que vous avez reçue. On vous a enseigné, comme à un grand nombre d'entre nous, que la seule et principale fonction de l'art – de la musique en particulier – est la décoration, le divertissement et, pour le meilleur ou pour le pire, un baume qui adoucit les peines, calme la douleur et l'inquiétude. Sans aucun doute, toute expression artistique, dans quelque domaine que ce soit, qui ne se conforme pas ultimement à cette préconception prémoderniste vous apparaîtra comme une rupture, à vous comme à tant d'autres. Ainsi, vous et le groupe de gens (auquel vous ignorez que vous appartenez maintenant) qui ressentent également cette « rupture » êtes particulièrement mûrs et prêts à être cueillis, comme une pomme, récolte qui peut être effectuée par ces « sournois » de postmodernistes qui se précipitent là où les angéliques modernistes n'osent s'aventurer, car les postmodernistes ont l'air de vous offrir, avec nostalgie, ce que votre éducation vous a appris à attendre de l'art, mais, hélas, ne vous a pas aidée à comprendre.

Cependant les artistes, les musiciens surtout, ne doivent pas s'affliger parce que, à l'opposé des autres éditorialistes en Amérique du Nord, j'ose dire dans le monde, qui sont cultivés mais n'ont aucune raison de croire en leur culture,

(3) Réédité dans le volume VII, n° 1 de *CIRCUIT*, pp. 13-16.

Madame Bissonnette a fait sa profession de foi en public. Elle croit suffisamment dans les arts pour attirer l'attention sur eux – *Ceci est une pipe !* – mais ne les a pas encore suffisamment compris pour apprécier la multiplicité hallucinante dans les niveaux de leur signification autant réelle que virtuelle – *Ceci n'y est pas !*

Que veux-tu de moi ? : mal de siècle⁽⁴⁾, masque de siècle, mal de masque

J'aimerais maintenant vous raconter une anecdote sur la façon dont, à mon avis et comme je le disais plus tôt, le postmodernisme précède toujours le modernisme. À un moment, le grand acteur Laurence Olivier jouait dans une pièce de théâtre en compagnie du jeune Dustin Hofmann, et il y eut une série de discussions difficiles entre les deux hommes sur l'interprétation d'une scène. Hofmann, qui a reçu sa formation à New York au Actor's Studio, célèbre pour sa « méthode » pédagogique fondée sur le système de l'acteur et metteur en scène russe du XIX^e siècle, Stanislavski, Hofmann, donc, semblait incapable d'entrer dans la peau du personnage, de saisir la signification psychologique de son personnage et de rendre celui-ci aussi véridique que possible à travers sa propre expérience. Le temps passait, les répétitions se poursuivaient, mais rien ne fonctionnait. À un de ces moments où le désespoir se conjugue à l'impatience, Olivier se tourne vers Hofmann et lui dit d'un ton aristocratique : *Why don't you try... acting ?* Ou, comme j'aime à l'entendre : *Why don't you do like me... put on a mask ?* – « Pourquoi ne faites-vous pas comme moi : porter un masque ? »

(4) A. de Musset, dans son roman, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

Dans l'art, contrairement à ce qui se passe dans la vie, il faut d'abord apprendre à mettre un masque avant de pouvoir l'enlever. C'est le principe de base en éducation et dans la formation artistique.

Jusqu'où va-t-on afin de mettre ce masque qu'est la postmodernité ? Si vous appartenez à un ensemble musical, une solution rapide et facile serait... des costumes et un éclairage de théâtre (la fumée est facultative) combinés au répertoire inhabituel qui s'ensuivrait. Le quatuor Kronos, mais aussi les quatuors Balinescu et Brodsky ont compris cela. Au Canada, le Quartetto Gelato est une extension de ce principe. Le quatuor Arditti, au contraire (qui a justement eu Balinescu comme second violon au début des années quatre-vingt) est « vrai » et sans masque ; il est nécessairement et *absolument moderne*.

Parfois, le masque qu'est la postmodernité peut être plus sophistiqué : si votre domaine est la musique ancienne, vous vous parez du masque extrêmement

orné mais un peu fané de l'Authenticité. À l'occasion, le masque de la Postmodernité peut produire des effets plus mystérieux, surtout lorsqu'un compositeur choisit de le porter. Non sans analogie avec la fin du XIX^e siècle lorsque plusieurs personnalités littéraires de l'Europe protestante se sont converties au catholicisme, nous avons assisté à un mouvement semblable où quelques artistes se sont détournés des religions européennes au profit des religions asiatiques. On n'a qu'à penser, par exemple, aux liens de Stockhausen avec le bouddhisme, ou encore à quelqu'un de ma génération, le compositeur anglais John Tavener, qui s'est véritablement converti à la religion orthodoxe de rite oriental. Les musiques qui en résultent, il n'y a aucun doute là-dessus, sonnent tout à fait prémodernes.

Il y a aussi le masque aux deux faces entrecroisées à la Picasso que porte Toru Takemitsu lorsque ses œuvres évoquent Scriabine et Berg en passant par Mahler, autrement dit évoquent le modernisme du début du XX^e siècle. À bien y penser, Takemitsu semble toujours porter un masque ou un autre. C'est parce qu'il est privilégié : il vient d'une culture qui pratique et comprend très bien le port du masque. Ici, en Occident, nous sommes mal à l'aise avec cela. Exception faite des célébrations du Carnaval dans quelques villes d'Allemagne et d'Italie, et de l'Halloween en Amérique du Nord, en d'autres termes, hormis de brèves expériences dans l'enfance, la plupart d'entre nous – et les artistes, à un degré moindre – sommes inconscients du fait que nous portons toujours des masques invisibles. Les psychanalystes et les psychologues, par contre, connaissent très bien ce sujet, et ils feraient certainement faillite si nous étions plus sensibles aux masques.

Comme je le disais plus tôt, dans la vie – en art, c'est le contraire – il faut d'abord apprendre à retirer un masque avant d'être prêt à en porter un autre. C'est un principe de base en santé mentale, et c'est la raison pour laquelle de nombreux artistes (oserais-je dire : de nombreux artistes modernes ?) sont souvent réticents à subir une psychanalyse : ils craignent que démasquer leur névrose ne leur fasse perdre leur source d'inspiration – je pense tout particulièrement au cinéaste François Truffaut. Mais je serais d'opinion que les artistes postmodernes ne devraient pas être si réticents à consulter des « pysys » en cas de besoin, car ils sont déjà familiers avec la manipulation et le port de masques. Après tout, c'est ce qu'ils font tout le temps.

À ce stade de mon exposé, si vous le permettez, j'aimerais vous soumettre un petit quizz d'écoute dans cette merveilleuse « chambre », une espèce de test qui a pour but d'identifier et d'examiner plus en profondeur d'autres types de masques.

O.K., êtes-vous prêts ? Bien. [Cherche le système de son, ne le trouve pas et dis] : Je pense qu'on a oublié d'installer le cassetophone. Je suis désolé, mais je crois bien que nous devons nous contenter d'un quizz musical

postmoderne. Êtes-vous prêts à commencer ? Bon ! Première chose : choisissez votre composition musicale préférée.

Ensuite : Écoutez la diffusée à la radio, pas sur un WALKMAN ni un DISKMAN, s'il vous plaît. Vous faites cela ? Bon. Ensuite : Commencez à réduire le volume tout doucement, très lentement, et essayez de distinguer ce qui reste quand la composition est à peine audible. Continuez à écouter pendant un moment. Ça y est ? Êtes-vous capables de percevoir et de reconnaître encore quelques images sonores significatives ?

Eh bien, si vous êtes comme moi et si vous avez choisi la chanson *The Power of Love* [sic] chantée par Céline... Céline [Dion], dont le premier masque a été celui de choriste d'église, qu'elle a plus tard échangé contre le masque de la négritude afin de percer le marché de la musique populaire aux États-Unis... La voix de Céline, au fur et à mesure que je baissais le volume, obligeant tous les instruments d'accompagnement à disparaître, la voix de Céline, par mystère et par magie, semblait devenir de plus en plus forte. Pourquoi ? Si vous avez sélectionné, disons, une œuvre symphonique de Dvorák ou de Tchaïkovski, vous aurez remarqué un phénomène semblable. Les mélodies persistent !!!!!!!

Conclusion : la radiophonie, ce masque étonnant dont la bouche est un haut-parleur de trois pouces, lorsqu'il s'agit de musique, ne laisse passer que la mélodie renforcée. De la sorte, comme il est peu probable qu'on assistera à des changements majeurs dans la façon dont les gens recevront les émissions musicales (malgré l'avènement du AM numérique et ce qu'on appelle les « systèmes de divertissement à la maison » – *home entertainment systems*, en anglais – qui ont pour fonction de reproduire les battements assourdissants des bars disco), de la sorte, donc, le masque au haut-parleur de trois pouces, et par extension la radio elle-même, continuera encore longtemps à exercer son pouvoir « magique » et déformant sur l'expression musicale, le goût et l'éducation. Pour le meilleur ou pour le pire, le postmodernisme continuera.

Et alors ? : épigrammes, dichotomies et axiomes des voisinages

Dans la dernière partie de cette conférence, j'aimerais donner quelques conseils aux jeunes compositeurs et à ceux qui désirent être jeunes.

12) Le postmodernisme porte sur le souvenir tout en vous demandant avec coquetterie d'oublier. Le modernisme porte absolument sur l'oubli tout en vous incitant sans prétention à vous souvenir.

11) Le postmodernisme est une espèce de révisionisme relax, même une forme d'anarchie insouciant. Le modernisme est une espèce de fondamentalisme en colère, même une forme de fascisme qui voit rouge. Avez-vous peur ?

10) De grâce, composez de la musique pour orchestre symphonique, mais assurez-vous qu'il s'agisse indéniablement de musique postmoderne.

9) Il y a trente ans, lorsque les Beatles ont lancé leur disque *Let it be !*, ils étaient postmodernes, car l'album enregistré immédiatement après par ce groupe d'un modernisme impénitent, les Rolling Stones, nous a fait constater que les garçons de Liverpool portaient des masques. Le titre de l'album des Rolling Stones ? *Let it bleed !*

8) Le postmodernisme est par nature essentiellement documentaire et didactique avec une tendance au pastiche. Le modernisme est du *cinéma-vérité* où la dialectique, la théorie (si vous préférez) sous forme d'un dialogue préenregistré vient en premier, après quoi on tourne le film qui colle à la théorie.

7) Parce qu'il pousse, le postmodernisme tend à rassembler une myriade d'artefacts éparpillés sur le site archéologique ; il ne fait pas beaucoup de discrimination mais il a une conscience écologique. Le modernisme, parce qu'il tire, a une tendance à la séparation agressive, préférant les nouvelles constructions sur le site original et laissant aux environmentalistes le soin de se soucier des résultats une fois l'édifice terminé.

6) Lorsque Pierre Boulez compose, il est un moderniste répondant à sa nécessité intérieure dans la création d'édifices musicaux aussi hétérogènes, uniques et personnels que *Répons*. Lorsqu'il dirige, il est postmoderne, car le compositeur doit alors abandonner la nécessité intérieure au profit de la nécessité extérieure. Lorsque Boulez dirige Frank Zappa, il dirige un moderniste comme lui-même, puisque Zappa, tout comme son ensemble en évolution constante, *The Mothers of Invention*, pratiquait une poétique moderniste. De grâce, quelqu'un, n'importe qui, avant qu'il ne soit trop tard, de grâce, fondez un nouvel ensemble qui s'appellerait *The Mothers of Necessity !*

5) La postmodernité est une Femme, la modernité, un Homme. La postmodernité est monodie, mélodie, berceuse ; la modernité est contrepoint, des fois une *Jam Session* intensément criarde. Ainsi Mozart est une Femme, Bach, un Homme ; Schubert, une Femme, Beethoven, un Homme ; Clara Schumann, une Femme, Hildegaard von Bingen, un Homme. S'il vous plaît, trouvez le plus tôt possible où vous vous situez et à quel genre vous appartenez.

4) Le mode d'expression préféré du postmodernisme est la figure de rhétorique appelée métonymie, où une partie du tout représente le tout, comme mon concept de Masque, par exemple. La figure de rhétorique préférée du modernisme est la Métaphore, comme le contenu de mon épigramme de tout à l'heure

sur l'Homme et la Femme. C'est pourquoi, dans une époque postmoderne, l'interprète est roi, alors que dans une ère moderne, c'est le compositeur-créateur qui règne.

3) La radio est une invention moderne qui ne peut être à l'aise que lorsqu'elle transmet une culture postmoderne, car c'est un véhicule « chaud » (comme dit Marshall McLuhan) qui tente désespérément de devenir *cool* à la manière de la télévision. C'est l'« électro » en quête de l'« acoustique ». Par conséquent, lorsque vous recevez une commande pour la radio, n'écrivez jamais, au grand jamais, rien d'autre que de la musique postmoderne. Vous en serez récompensé à de nombreuses reprises.

2) Si vous avez songé à changer de profession en entendant ceci, et à vous faire, disons, architecte, ôtez-vous cette idée de la tête tout de suite, parce que les ingénieurs civils – aujourd'hui ! – font votre travail futur à l'aide d'ordinateurs personnels et de logiciels disponibles dans les pharmacies et les dépanneurs. [chanté... comme un moine]

1) Finalement, si vous croyez que votre puissance sexuelle est trop *faible* et si vous vous en attristez, prenez des hormones et écoutez plusieurs fois – mais sans le regarder – *Tristan und Isolde*.

Si vous croyez que votre puissance sexuelle est trop *forte* et si vous vous en attristez, allez à Bali en Indonésie, et regardez aussi souvent que possible – mais sans les écouter – les danses masquées mettant en scène le *barong*, la bête, et *Rangda*, la veuve sorcière, ou encore la pièce de théâtre masqué, le *topeng*.

Si, par contre, votre puissance sexuelle est trop *faible* et que vous vous en réjouissez, votre carrière a connu ses meilleures années à la fin des années 1970 et dans les années 1980. Il vous reste peut-être quelques bonnes années encore, avec un peu de chance.

Si votre puissance sexuelle est trop *forte* et que vous vous en réjouissez, alors vous en savez certainement plus que moi sur l'avenir. De toute façon, vous êtes sûrement bien équipé pour y faire face, quoi qu'il advienne.

AMEN.

BISSONNETTE, L. (1996), « Ruptures », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. VII, n° 1, pp. 13-16.

BOULEZ, P. (1985), « Où en est-on ? » (1968), *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois éditeur (2^e éd.).

BOULEZ, P. (1995) : *Points de repère, I. Imaginer*, Paris, Christian Bourgois éditeur, nouvelle édition.

MUSSET, A. de, (1836), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Éditions G. Charpentier

NIETZSCHE, F. (1995), *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard (réédition tome I).

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1767), « Sonate », *Dictionnaire de musique*, Paris, vol. II, p. 71.



P. Chénier