

Entendu dans *Cette ville étrange* : d'accessibilité et d'authenticité

André Hamel

Volume 25, Number 1, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1029479ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1029479ar>

[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 document

Hamel, A. (2015). Entendu dans *Cette ville étrange* : d'accessibilité et d'authenticité. *Circuit*, 25(1), 77–80. <https://doi.org/10.7202/1029479ar>

Entendu dans *Cette ville étrange*¹ : d'accessibilité et d'authenticité

André Hamel

Photo: Christine Damme.

D'abord, mettons les choses au clair. Le problème d'accessibilité entre les musiques de création² et le grand public n'opère pas dans le sens que l'on croit. D'abord et surtout, c'est la musique de création qui a de la difficulté à accéder au grand public et non l'inverse. Dans les médias de masse, cet accès s'est réduit comme peau de chagrin au cours des dernières décennies, du moins ici, au Québec. Sachant qu'une très large proportion du public ne connaît même pas l'existence de ces musiques, il est plutôt simpliste, voire un peu bête, de conclure, à partir du peu de fréquentation dont elles font l'objet, que ces dernières sont difficiles d'accès par leur nature propre. De ce point de vue du moins, le manque d'accessibilité des musiques de création n'est certainement pas de la responsabilité des gens qui la font.

On pourrait aussi parler du coût des billets. Les concerts de musique contemporaine, à cet égard, sont bien plus accessibles que ceux, par exemple, de Lady Gaga, U2 ou Céline Dion, sans parler de ce qu'il en coûte pour assister à un match de sport professionnel. Mais bien sûr, ce n'est pas ce genre de considérations qu'ont à l'esprit ceux qui prétendent que la musique de création n'est pas accessible.

Alors, de quoi d'autre s'agit-il? De quoi d'autre parle-t-on lorsque l'on parle d'accessibilité? Il faudrait

peut-être avant tout définir la chose. À quoi l'auditeur a-t-il ou, le cas échéant, n'a-t-il pas accès? Et en fait, à quoi s'agit-il d'accéder? À une compréhension tangible d'un quelconque message? À la perception d'une quelconque signification cachée? À partir du moment où nous nous entendons pour dire que la musique est un art abstrait, de quoi diable parle-t-on? Sans vouloir ici débattre de ce que véhicule ou ne véhicule pas la musique, non plus que de ramener sur le tapis la question de la musique à programme, entendons-nous pour dire qu'au delà du plaisir que procure l'audition d'une œuvre, il n'y a là aucun message à comprendre, aucun sens à décoder. Et bien que l'on puisse souhaiter qu'elle soit au rendez-vous, rien ne peut dicter l'émotion que doit ressentir le mélomane. Il me semble qu'il y a longtemps que l'on a constaté l'impossible raccord entre la poïétique et l'esthétique.

Mais qu'ont donc à l'esprit les gens qui disent que la musique de création est difficilement accessible? Avant d'aller plus loin, il faudrait établir qu'il existe deux catégories de personnes parmi ceux qui l'affirment. Il y a d'une part l'auditeur (ou l'auditeur potentiel) et, d'autre part, tous les intermédiaires et décideurs qui s'interposent entre l'auditeur et les artisans de cette musique. Je pense ici aux directeurs artistiques, aux chefs d'orchestre, aux critiques, aux diffuseurs et

programmateurs de toutes sortes, sans oublier les fonctionnaires et ultimement, les politiciens³.

Ces personnes, pour la plupart, ont un certain niveau d'éducation et sont, en général, plus cultivés que la moyenne des gens (enfin... ils devraient l'être). Quand ces gens affirment que la musique contemporaine (ou toute autre musique non commerciale) manque d'accessibilité, ce n'est généralement pas en leur nom qu'ils le disent, mais plutôt au nom d'un public dont ils prétendent connaître les préférences et par conséquent les capacités d'appréciation. Donc ces gens supposent pour les autres, laissant même souvent entendre que cela les exclut (après tout... ce sont des gens cultivés). Disons-le sans détour, ce genre d'*a priori* qui tend à considérer de haut l'ensemble de la population, à juger ainsi de sa capacité à s'intéresser à la nouveauté, à apprécier ce qui sort de l'ordinaire, a quelque chose d'élitiste et de franchement détestable. À mon sens, il y a là, en toile de fond, un profond mépris pour un public qui, selon eux, ne serait pas à la hauteur. Et après ça, c'est nous, les artistes contemporains, qu'on accuse d'élitisme.

L'expérience de la *Symphonie du Millénaire*⁴ à cet égard nous aura grandement instruits. Il y avait là 40 000 personnes (70 000 selon un chiffre non officiel). Et, malgré ce qu'a voulu faire croire Claude Gingras dans *La Presse* du lendemain⁵ (probablement pour justifier *a posteriori* sa tentative de nuire à l'événement avant même qu'il n'ait lieu en offrant sa tribune au déversement de fiel de Raymond Daveluy⁶), personne n'a pris ses jambes à son cou en constatant de quel genre de musique il s'agissait. Bien au contraire! J'ai pour ma part été profondément touché par les commentaires positifs captés à gauche et à droite, alors que je me fondais dans la foule des gens qui entraient chez eux après le concert.

Revenons à l'auditeur maintenant. Tout d'abord, bien qu'il soit difficile de fixer la frontière entre les deux, faisons la différence entre art et divertissement.

Le rôle du divertissement, il est simple. C'est celui, comme son nom l'indique, de divertir. Quel est donc alors le rôle de la création artistique? L'art étant maintenant affranchi de ses rôles sociaux (représentation du réel, accompagnement de rites religieux, etc.), que lui reste-t-il comme fonction? Quel est son apport aux sociétés humaines? N'est-ce pas celui de nourrir l'esprit? De susciter des questionnements quant à notre perception du monde? Si c'est le cas, cela ne serait-il réservé qu'à une élite?

Comme le dit l'adage attribué à Frank Zappa: «L'esprit, c'est comme un parachute, ça fonctionne bien mieux quand c'est ouvert.» Bien sûr, on ne peut forcer l'individu à s'ouvrir à quoi que ce soit. Il est plus facile, comme le font aujourd'hui ici les médias en général, de s'affairer à limiter l'horizon de son esprit. Ce qui, par ailleurs, fait bien l'affaire des pouvoirs en place. Mais ça, c'est une autre histoire.

On peut toutefois aisément comprendre que le travailleur qui rentre d'une dure journée ait davantage envie de se faire divertir que de plonger dans les tréfonds de son âme. Mais doit-on conclure pour autant que lui et la plupart de ses semblables n'ont en tout temps aucune aspiration en ce sens? Pour ma part, il y a longtemps que je crois que le public potentiel des musiques d'aujourd'hui est beaucoup plus vaste que celui qui les fréquente. La présentation de la *Symphonie du Millénaire* est venue renforcer cette conviction, conviction qui s'est installée chez moi depuis que j'évolue dans le milieu. Mais est-ce vraiment l'œuvre qui se doit d'être accessible? N'est-ce pas plutôt l'auditeur qui doit permettre à l'œuvre d'accéder à son propre monde intérieur? Si, au lieu de considérer la chose du point de vue de l'accessibilité qu'offrirait ou n'offrirait pas une musique donnée, nous la considérons sous cet angle, n'aurions-nous pas une vision plus juste de la question? À mon sens, s'il existe un problème d'accès, il n'y a pas d'autre façon de le voir.

Il ne s'agit cependant pas ici de porter un jugement sur l'auditeur qui n'est pas intéressé. Personne n'est obligé à rien dans cette histoire. On peut souhaiter l'ouverture, mais dans une société qui tend à faire croire qu'en toute chose, la facilité est une vertu, il est bien difficile de condamner d'emblée ceux qui ne vont pas vers ce qu'ils ne connaissent pas. Cela étant, ce qui trop souvent fait barrière entre l'auditeur potentiel et les musiques de création, c'est que celui-ci, croit généralement, et ce, dès l'abord, que la musique contemporaine ne lui est pas accessible. Avec une telle prémisse, la relation est souvent mal partie. Mais d'où émane cette croyance? Les compositeurs et les artisans qui créent cette musique ne sont-ils pas, eux aussi, des êtres de chair et de sang, vivant sur la même planète et qui plus est, à la même époque qu'eux?

Alors pourquoi les préjugés quant aux musiques de création sont-ils si persistants? Outre montrer du doigt ceux qui les entretiennent, il faut tout de même oser remettre en question, du moins partiellement, la façon dont se sont eux-mêmes positionnés les compositeurs à une certaine époque. Il fut une période, pas si lointaine, où le simple fait de mentionner le mot « émotion » était un tabou dans notre milieu. Il fallait, à ce propos, entendre Pierre Boulez, lors d'une conférence sur son œuvre *Mémoriale* donnée à Montréal le 2 mai 1991 (Salle Pollack, Université McGill), répondre sur un ton sec à cette pauvre dame qui lui demandait quelle était la part de l'émotion dans sa musique: « Ça madame, ça ne fait pas partie de mon travail! » On connaît bien les positions des structuralistes quant à ce type de considérations. Face à une scène musicale encore trop empreinte d'un romantisme indécrottable, les adhérents à ce courant, pour avancer, n'eurent d'autre choix que de tenter d'évacuer par tous les moyens ce qui, de près ou de loin, se rattachait à la vision musicale héritée du XIX^e siècle. Avec le recul, on peut toutefois penser qu'ils ont en quelque sorte « jeté le bébé avec l'eau du bain ». Plus d'un demi-siècle

plus tard, beaucoup de compositeurs (peut-être davantage de ce côté de l'Atlantique) ont compris qu'il était aujourd'hui possible de récupérer le bébé à la rivière sans craindre d'en rapporter l'eau sale.

Si l'on considère que c'est l'auditeur qui doit s'ouvrir, permettre à la musique d'avoir libre accès à son monde intérieur, on ne peut exclure de la discussion toute la dimension de l'affect. Personnellement, en tant qu'auditeur, lorsque j'écoute, par exemple, l'*Art de la fugue* ou le 2^e mouvement de la *Symphonie N° 7* de Beethoven, mon plaisir n'est pas seulement d'ordre intellectuel, il est avant tout charnel! Sous quelle justification artistique bouderais-je mes émotions? Cela serait, me semble-t-il, un non-sens. Et, en tant que compositeur, ne suis-je pas justifié de souhaiter voir ma musique atteindre mes semblables de la même manière? Pour ce faire, il serait toutefois vain de tenter de réécrire Bach, Beethoven ou même Stravinsky. Je pense sincèrement qu'un tel exercice ne peut mener qu'à la création d'un sous-produit sans intérêt. Associer le pouvoir du langage musical à un style en particulier et tenter de rejoindre le public en en imitant bêtement la facture est probablement la chose la plus stupide que puisse faire un compositeur. Aucun système, aucune technique, aucun style ne sont garantis d'efficacité en ce sens. Les banals *ersatz* que nous servent de plus en plus les orchestres pour se dédouaner de l'obligation qui leur est faite de jouer des créations sont là pour le prouver. Et on ne peut que déplorer que certains de nos jeunes compositeurs acceptent, malheureusement, et ce, de plus en plus, de jouer ce jeu pour « être accessibles ».

Je ne veux pas dire par là qu'il faille absolument se priver de l'apport de ceux qui nous ont précédés. La hantise de l'accord « classé » imposée par le sérialisme pur et dur est depuis longtemps chose du passé. Et depuis que l'on a compris que la notion de progrès, que l'idée d'une marche incessante vers un quelconque Saint Graal de l'Art étaient choses vaines,

rien aujourd'hui ne nous empêche de considérer l'ensemble des acquis comme étant un immense terrain de jeu. Personnellement, je ne me gêne pas pour puiser dans le patrimoine musical. Ceux qui connaissent ma musique savent que la citation ou le pastiche n'ont rien de tabou pour moi. Mais cela s'inscrit chaque fois dans une facture globale qui n'a absolument rien à voir avec celle des emprunts.

Faire référence aux musiques d'ailleurs ou du passé est une tout autre chose que de tenter de les copier. Après tout, l'auditeur est comme moi un être culturel. Et si ces références sont des clés permettant à la musique de pénétrer son monde intime, il serait bête de s'interdire de les utiliser. Mais au delà de la référence, le discours et l'articulation globale se doivent d'être personnels, d'être ancrés dans la réalité et l'environnement du compositeur, dans l'historicité qui lui est propre. Ils ne peuvent être ceux d'une autre personne et encore moins d'une autre époque. Tout au plus, cela reconforterait-il l'auditeur peu aventureux. Pour l'atteindre réellement, le calque restera toujours un faux semblant, quelque chose qui n'effleure que la surface. Au-delà de la maîtrise de l'écriture, pour réellement toucher l'autre, une qualité reste pour moi

essentielle. C'est l'authenticité. Cela par ailleurs est vrai en toute chose. Il faudrait peut-être le dire aux jeunes compositeurs.

1. Chronique sur l'actualité de la création musicale réalisée en collaboration avec les éditeurs du site Internet cettevilleétrange.org, soit Michel Gonneville et Paul Bazin. Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leur auteur et ne représentent pas nécessairement celles de la revue *Circuit*. Des prolongements de cette collaboration sont publiés sur le site www.cettevilleétrange.org. Les lecteurs sont invités à réagir en écrivant à info@revuecircuit.ca ou à proposer une publication en écrivant à info@cettevilleétrange.org.
2. L'expression « musique de création » englobe ici toute musique dont la préoccupation première de leurs auteurs est artistique : musique contemporaine, musique électroacoustique, installations et créations sonores (en concert ou radiophoniques), de même que les musiques identifiées au Québec sous le vocable « musique actuelle », c'est-à-dire influencées par le jazz, la musique contemporaine, les musiques populaires et le bruitisme, et faisant une large part à l'improvisation.
3. On peut se référer ici à l'article écrit par Paul Bazin, paru récemment dans *Circuit* (vol. 24, n° 1, 2014, p. 72-77.)
4. Événement produit par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) le 3 juin 2000, avec la participation de plus d'une dizaine d'ensembles et organismes musicaux montréalais ; 19 compositeurs, dont moi-même, ont participé à l'écriture de l'œuvre présentée lors de ce méga concert extérieur sur 11 scènes disposées autour du public sur le parvis de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal.
5. *La Presse*, 4 juin 2000, cahier B, p. 10.
6. *La Presse*, 1^{er} juin 2000, cahier D, p. 5.