

Nouveaux Cahiers du socialisme



Musique et modernité : portrait d'une relation problématique

Nicolas Masino

Les territoires de l'art. Art et politique

Number 15, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80877ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Masino, N. (2016). Musique et modernité : portrait d'une relation problématique. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 77–84.

Tous droits réservés © Collectif d'analyse politique, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Musique et modernité : portrait d'une relation problématique

NICOLAS MASINO

Quelle est la musique de notre temps ? Celle dont on se souviendra dans quelques siècles et dont on pourra dire qu'elle reflète notre époque comme les opéras de Mozart reflétaient les valeurs du Siècle des lumières ? Sous cette question apparemment anodine se cache une problématique complexe qui dénote à la fois les changements de sens associés au mot « musique » et le fossé profond séparant toujours la musique qu'étudient les musicologues, et celle qu'écoutent les gens dans ce que, à défaut d'un meilleur terme, nous pourrions appeler la « vraie vie ».

Dans la « vraie vie », les gens qui disent aimer la musique écoutent souvent des chansons, ce qui est une chose bien différente. Sans vouloir minimiser l'importance et la richesse de cette forme d'expression, il faut pourtant constater que la chanson est un genre procédant du mariage d'une mélodie à un texte et dans lequel, strictement parlant, le rôle de la musique se borne souvent à soutenir les paroles, à leur fournir un véhicule efficace. Il est pratiquement impossible de faire une adaptation instrumentale d'une chanson des Beatles sans la transformer en musique d'ascenseur : une fois privée de texte, même la plus importante des chansons voit sa musique se transformer en l'équivalent musical d'un papier peint, d'un arrière-plan lisse et monotone. Ceci se comprend aisément : tous les couplets d'une chanson procédant d'une musique semblable, voire identique, il s'ensuit que le développement n'interviendra qu'au niveau des paroles. S'il n'y a plus de paroles, il n'y a plus de développement et plus d'intérêt.

La musique instrumentale obéit à une logique différente, en vertu de laquelle le développement de la pièce s'accomplit selon des paramètres purement musicaux (variations mélodiques, rythmiques, modulations, etc.). C'est ce que l'on retrouve dans les symphonies de Mozart et dans les improvisations d'un musicien de jazz aguerri. C'est un art riche et complexe, basé sur un jeu perpétuel de motifs, de durées, de variations harmoniques et timbrales, basé sur le souvenir des idées musicales déjà énoncées et la reconnaissance de certaines de leurs caractéristiques malgré leur transformation perpétuelle. C'est un art

très ancien qui a généré certaines des plus grandes réalisations artistiques de la civilisation occidentale. C'est aussi un art dont on peut interroger la pertinence dans notre monde actuel.

Je n'ai aucunement la prétention d'être un poète. Mes paroles n'ont d'autre but que de divertir, et sont pour usage externe seulement. Quelques-unes sont vraiment stupides, d'autres un peu moins stupides, certaines sont vaguement amusantes. À l'exception des textes politiques, que j'écris par intérêt, le reste de mes paroles n'existerait pas si ce n'était du fait que nous vivons dans une société où la musique instrumentale n'a aucune pertinence. En conséquence, si un gars aspire à gagner sa croûte en proposant un divertissement musical aux Américains, il ferait mieux de figurer une façon d'y intégrer une voix humaine¹.

Le constat que pose Zappa semble lapidaire mais justifié : y a-t-il un équivalent contemporain aux quatuors de Haydn, aux ballades de Chopin, ou même aux improvisations de Charlie Parker ? Si oui, où ? Si non, pourquoi ?

Une tentative de réponse à cette question doit tenir compte de plusieurs facteurs. D'une part, cela équivaut à se demander s'il existe aujourd'hui un équivalent aux sculptures de Michel-Ange ou aux toiles de Rembrandt. La réponse simple est non. Il semble que l'évolution des formes d'expression artistique, au fil des siècles, comporte un cycle intrinsèque d'évolution, d'apogée et de déclin. Si la grande quête de liberté que prônent le romantisme et si le modernisme permet une émancipation et une individualisation sans précédent de l'œuvre d'art, cette quête amènera également une diminution de la rigueur des impératifs techniques liés à la création des œuvres elles-mêmes. En d'autres termes, il serait futile de comparer les talents de dessinateur de Damian Hirst à ceux d'Albrecht Dürer, notamment parce l'on s'attend à ce que les figures de proue de l'art contemporain produisent des œuvres conceptuellement audacieuses et novatrices, mais pas nécessairement qu'elles sachent dessiner.

Cet état de choses est relativement facile à expliquer : avant le XIX^e siècle, on jugeait en grande partie une œuvre selon sa capacité à s'exprimer à partir de formes connues, et donc à se conformer à un modèle préétabli. À l'inverse, à partir du XIX^e, on évaluera de plus en plus la démarche de l'artiste en fonction de sa capacité à se démarquer des conventions et des modèles préexistants. Il n'est donc pas étonnant que la conception « classique » de l'art ait généré des œuvres remarquables par leur unité, leur cohérence et leur lisibilité. À l'opposé,

1 Frank Zappa, *The Real Frank Zappa Book*, New York, Poseidon Press, 1989, p. 185: « *I don't have any pretensions about being a poet. My lyrics are there for entertainment purposes only - not to be taken internally. Some of them are truly stupid, some are slightly less stupid and a few of them are sort of funny. Apart from the snide political stuff, which I enjoy writing, the rest of the lyrics wouldn't exist at all if it weren't for the fact that we live in a society where instrumental music is irrelevant - so if a guy expects to earn a living by providing musical entertainment for folks in the U.S., he'd better figure out how to do something with a human voice plopped on it.* »

l'art « moderne » nous propose des œuvres uniques, fortement individualisées, « révolutionnaires ».

Le curieux cas de la musique moderne

Cette propension de l'art moderne à valoriser l'éclatement des formes et la remise en question des conventions aura un effet très particulier sur la musique, dont on peut aujourd'hui se questionner sur les bienfaits. En effet, la musique instrumentale était déjà la plus abstraite des formes d'expression artistique, la plus détachée de toute forme de référencialité. Or l'évolution de l'art moderne vers l'abstraction, très évidente notamment dans les arts visuels, ne risquait-elle pas de pousser la musique instrumentale vers une abstraction encore plus grande, confinant à l'hermétisme ?

Le système tonal, en fonction duquel la musique s'organise autour d'accords et de gammes majeurs et mineurs, a constitué le plus important moyen d'organisation de la musique occidentale de 1600 à 1900. Dans la foulée de la quête de liberté créatrice qui anime les peintres du début du XX^e siècle, Schönberg et les compositeurs de la seconde école de Vienne vont développer, dans les années 1910, une musique atonale, c'est-à-dire échappant aux règles traditionnelles d'organisation et de résolution des accords. Du coup, chaque note peut être suivie de n'importe quelle autre, au gré du compositeur. Cette liberté totale, déjà anticipée par Franz Liszt dans sa *Bagatelle sans tonalité* (1885), sera pleinement assumée par Schönberg avec *Pierrot lunaire* (1912).



Piano urbain. Photographie de Judith Trudeau

L'abandon du système tonal dans la musique moderne constitue-t-il une évolution « naturelle » ou une rupture radicale par rapport à celle des siècles précédents ? La question a suscité d'innombrables débats et ne semble pas en voie d'être résolue bientôt. D'une part, Anton Webern (*Chemin vers la nouvelle musique*), Teodor Adorno (*Philosophie de la nouvelle musique*), Pierre Boulez (*Penser la musique d'aujourd'hui*) et les « modernistes orthodoxes » défendent la musique atonale (perçue comme la seule véritable musique du XX^e siècle) et condamnent sans équivoque l'utilisation de procédés harmoniques et formels hérités des siècles passés (la « nostalgie néoclassique »). Leur position repose sur une forme de déterminisme historique hégélien en vertu duquel l'évolution du langage musical doit s'effectuer vers le chromatisme, la dissonance et la libération des contraintes préétablies. Chaque œuvre devrait non seulement élaborer sa propre forme, mais idéalement créer sa propre syntaxe.

D'autre part, des auteurs tels Henry Pleasants (*The Agony of Modern Music*), Alessandro Baricco (*L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*) et même Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*) vont fortement critiquer cet abandon des systèmes normatifs prôné par la musique savante du XX^e siècle, insistant sur le caractère hermétique de la musique atonale et sur sa difficulté à s'imposer auprès d'un large public. Lévi-Strauss insistera d'ailleurs sur le caractère utopique de vouloir faire en sorte qu'une œuvre transmette à la fois un message et la syntaxe permettant de décoder le message en question, soulignant la nécessité pour une œuvre de faire appel à des schémas déjà familiers à l'auditeur pour qu'elle lui semble cohérente.

Curieusement, le jazz va suivre une évolution remarquablement similaire : l'approche « classique » de Duke Ellington et Count Basie, caractérisée par des formes très claires, des phrases symétriques et des mélodies chantantes souvent inspirées de *Tin Pan Alley* sera suivie du bebop de Parker et Gillespie, déjà moins chantant et accessible, mais encore organisé selon les lois de la tonalité. L'élan déconstructiviste moderniste amènera ensuite le jazz modal de Miles Davis, puis abordera franchement l'atonalité, la microtonalité et le bruitisme dans le *free jazz* d'Ornette Coleman, de Cecil Taylor ou des derniers enregistrements de John Coltrane. En musique dite « classique » comme en jazz, on assiste à une même élimination progressive des formes, des contraintes et des conventions, ce qui se traduit inexorablement par la désintégration du langage lui-même, puisqu'un langage n'est au fond qu'un immense réseau de conventions. C'est sans doute là que se manifeste le caractère utopique de la quête moderniste : peut-on réellement éliminer les conventions et néanmoins continuer à communiquer ? Si les pièces sérielles de Schönberg et les poèmes explorés de Claude Gauvreau nous confirment qu'il est possible de créer dans un langage inventé, on peut néanmoins se questionner, au-delà de la fascinante étrangeté de ces œuvres, sur leur réelle capacité à communiquer quoi que ce soit.

De tous les créateurs, les musiciens sont les plus obscurs, les plus ignorés, les plus boudés, même par le public qui fréquente d'autres institutions d'avant-garde, danse, arts plastiques, théâtre expérimental. Pourquoi, par exemple, ai-je du plaisir à vivre avec une déroutante installation dans mon bureau ou dans mon salon, alors que j'en reste à Schumann pour le piano, à Bellini pour la voix ou au mieux à Mahler pour les symphonies ? Je plaide coupable depuis longtemps, mais jamais avec la contrition suffisante pour m'amender².

Il est assez normal que la plupart des mélomanes se sentent détachés de l'esthétique et du langage de la musique contemporaine et qu'ils se réfugient soit dans le passé, soit dans la musique populaire, puisque ce répertoire a été élaboré selon des formes perceptibles et des motifs clairement identifiables, rendant ainsi possible ce jeu de prévision et de surprise qui sous-tend l'écoute de la musique tonale et que Leonard Meyer analysait dès les années 1950 dans *Emotion and Meaning in Music*.

En fait, lorsqu'on se penche aujourd'hui sur la musique « sérieuse » des années 1950, on peut comprendre pourquoi Baricco y voit « un corps séparé, replié sur lui-même [...], une aventure autonome, partie sur une tangente qui ne cesse de s'éloigner du cœur du monde »³. Peut-être effrayés ou cruellement déçus par l'ombre de la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs de l'école de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Maderna) se réfugient dans une musique abstraite, antinationaliste, parfaitement rigoureuse dans ses équations, mais dépourvue de tout lien avec la montée du féminisme, le déclin du colonialisme, l'affirmation des droits civiques des Afro-Américains ou la quasi-totalité des enjeux sociaux de l'époque. C'est comme si les idéaux hégéliens de profondeur artistique et de renouvellement du langage prônés par les créateurs de musique atonale du milieu du siècle s'avéraient incompatibles avec toute forme d'ancrage dans l'actualité, dans le monde prosaïque et matériel du quotidien.

Lorsqu'un compositeur s'inspirera d'événements ou d'idées sociopolitiques dans sa création, le résultat sera souvent tellement stylisé ou abstrait que la référence en deviendra hermétique. *Ritorno degli snovidenia* (1977) de Luciano Berio traite du rêve de la révolution soviétique et de la trahison de ce rêve par le stalinisme, mais il est absolument impossible de le savoir à moins de lire les notes de programme. La musique atonale rejoint ainsi plusieurs œuvres d'art conceptuel, dont les notes explicatives sont souvent plus intéressantes que l'œuvre elle-même.

Plus proche de nous, le Printemps érable a inspiré des pièces aussi différentes que *Rouge*, quatuor de saxophones de Jean Derome et la chanson *Jeudi 17 mai 2012* d'Ariane Moffatt. Sans vouloir nous prononcer sur le mérite artistique des pièces en question, et tout en soulignant l'imagination et le souffle de

2 Lise Bissonnette, « Ruptures », *Le Devoir*, 3 octobre 1994.

3 Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Gallimard, 2004 [1992, 1996], p. 63.

la composition de Derome, force nous est d'admettre que la chanson est un médium beaucoup plus efficace que la composition instrumentale pour évoquer, expliquer et dénoncer une crise sociale, un enjeu de société. Au-delà de ses complexités de forme et de langage, une partie de la marginalisation de la musique savante s'explique sans doute par sa grande difficulté à refléter l'évolution du monde qui la voit naître. Ces reflets ne se trouveront pas dans la musique de Stockhausen, mais plutôt dans les chansons de Woody Guthrie et même dans le jazz de Charles Mingus, répertoire dont la capacité à captiver et mobiliser un auditoire a été historiquement démontrée.

Contre-culture et postmodernisme

Dans toute l'histoire de la musique occidentale, les années 1950 marquent peut-être le moment de la plus grande séparation stylistique entre la musique savante et la musique populaire. Il est difficile de concevoir un abîme plus profond que celui séparant Pierre Boulez de Bill Haley et ses *Comets*. Cette situation commencera à changer dès la décennie suivante, alors que l'extraordinaire révolution de la contre-culture favorisera le décloisonnement des genres et qu'on verra tantôt John Lennon réaliser des montages électro-acoustiques (*Revolution 9*) et tantôt Jimi Hendrix réinterpréter l'hymne national américain en y intégrant moult passages bruitistes et atonaux. Frank Zappa, l'enfant terrible et surdoué de cette génération, a grandi en écoutant autant de *rhythm'n blues* que d'Edgar Varèse. Dans son sillage, plusieurs musiciens de la contre-culture formuleront l'opinion que la musique contemporaine « académique » produit des pièces très compliquées mais pas très excitantes, que le rock and roll produit des pièces très excitantes mais pas très compliquées et qu'il pourrait être intéressant de trouver un compromis entre les deux.

Ce raisonnement marque sans doute une étape décisive dans l'avènement d'une musique réellement postmoderne, puisqu'il conduit à l'abolition de cette dichotomie savant/populaire qui prévalait encore souvent dans les années 1950. À partir du milieu des années 1960, les albums de Zappa constituent une application parfaite des paramètres du postmodernisme, ce dernier étant « souvent associé à une révolte contre l'autorité et la signification, et une tendance au pastiche, à la parodie, à la citation, à l'autoréférence, et à l'éclectisme »⁴. L'esprit d'aventure et d'irrévérence qui caractérise cette période va souvent donner lieu à des rencontres aussi improbables que colorées, comme lorsque les monologues d'Yvon Deschamps, les chansons de Robert Charlebois

4 *Postmodernism* « is often associated with a revolt against authority and signification, and a tendency towards pastiche, parody, quotation, self-referentiality, and eclecticism ». Malcolm Bradbury, « Postmodernism », *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, Londres, Fontana, 1988 [1977], p. 671. Curieusement, ces tendances se laissaient pressentir depuis le début du siècle : lorsqu'Erik Satie reprend et déforme en 1913 le célèbre *Rondo alla Turca* de Mozart dans une pièce intitulée *Tyrolienne turque*, il est pour ainsi dire postmoderne avant la lettre.

et les improvisations déjantées du Quatuor du nouveau jazz libre du Québec se bousculent sur la scène de l'*Ostidcho*.

À la même époque, Philip Glass, Terry Riley et les « minimalistes américains » redécouvrent ces mêmes accords majeurs et mineurs considérés comme caducs par la génération précédente de musiciens d'avant-garde, et vont les arranger en longues litanies hypnotiques, remplaçant du coup l'imprévisibilité totale de la musique atonale par une sorte d'hyperprévisibilité inspirée à la fois de la musique populaire et des musiques circulaires non occidentales. Pour reprendre les mots d'Alain Brunet, le minimalisme américain « fut l'un des mouvements récents ayant réussi à déconstruire une communauté de créateurs en proie à de nombreuses crispations »⁵.

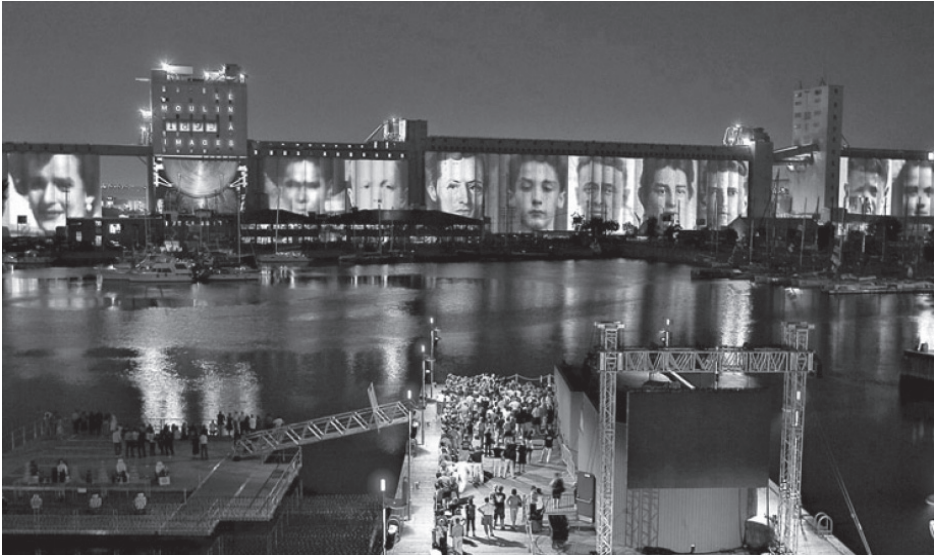
Ces années verront également la naissance du jazz fusion, du rock progressif et de nombreux courants qui, dans leur tentative de libérer la musique populaire des contraintes de la chanson de trois minutes et des mesures à quatre temps, s'inspireront tantôt des mantras tibétains, des instruments symphoniques, des procédés électroacoustiques, du *Petit livre rouge*, des premiers synthétiseurs, des rythmes de Stravinsky, du sitar indien et d'innombrables substances psychotropes.

Alors que le modernisme poussait la musique vers l'abstraction et la dissonance dans sa quête éternelle d'harmonies et de rythmes inouïs, le postmodernisme lui permet au contraire de renouer à la fois avec les musiques du passé et avec une recherche du plaisir d'écoute, deux choses dont les compositeurs d'avant-garde se méfiaient instinctivement. Le problème de ces nouvelles musiques hybrides sera de se trouver un créneau, un cadre de diffusion. Une fois passé le vent de douce folie de la contre-culture, les organismes voués à la diffusion de la musique savante vont tendre à négliger les œuvres pour guitare électrique, et les diffuseurs de musique populaire, évoluant dans un marché dominé par la recherche des cotes d'écoute, se rabattront souvent sur un répertoire plus consensuel qu'aventureux. À l'exception notable du Festival international de musique actuelle de Victoriaville qui se concentre depuis plus d'une trentaine d'années à la diffusion de ce type de répertoire, rares sont les occasions pour les créateurs et les créatrices de musique actuelle de présenter au public le fruit de leur travail.

Une pièce comme *Le trésor de la langue* de René Lussier illustre bien les problématiques de diffusion liées au type de musique de création dont elle procède. Immense fresque audio intégrant discours historiques, dialogues anodins, repiquage instrumental, poésie, rock, bruitisme, sons acoustiques et électroniques, *Le trésor de la langue* est une œuvre phare, un incontournable de la création musicale québécoise des 40 dernières années. Malheureusement, les occasions pour le grand public de simplement prendre connaissance de son existence sont extrêmement limitées. Œuvre de studio, et donc pratiquement

5 Alain Brunet, « Les variantes de la musique contemporaine », *La Presse*, 20 février 1999.

impossible à reproduire sur scène, endisquée par une compagnie artisanale dont les moyens publicitaires sont symboliques, elle est condamnée à n'être mentionnée qu'épisodiquement dans certaines émissions spécialisées. Voilà une pièce saluée par la critique internationale, à laquelle un jury unanime a décerné le prix international des radios publiques francophones, et pour laquelle il n'existe tout simplement aucun vecteur de diffusion adéquat. Il est significatif que son auteur, René Lussier, soit maintenant connu pour avoir créé la musique du *Moulin à images* de Robert Lepage : la musique actuelle ne se consomme pas nature, elle a besoin d'un support visuel pour accéder à une plate-forme digne de ce nom, pour faire parler d'elle. Il semble qu'une fois de plus Frank Zappa ait eu raison : nous vivons dans une société où la musique instrumentale n'a aucune pertinence. Saurons-nous un jour lui donner tort ?



Robert Lepage, *Le moulin à images*, Québec, 2008-2012.
Photographie : Jacques Boissinot de La Presse canadienne