

## Humeurs postmodernes Postmodern Humours

Michel Gonneville

Volume 1, numéro 1, 1990

Postmodernisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902003ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902003ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gonneville, M. (1990). Humeurs postmodernes. *Circuit*, 1(1), 49–62.  
<https://doi.org/10.7202/902003ar>

Résumé de l'article

Dans ce texte, un compositeur de musique instrumentale, élève des maîtres de la génération de Darmstadt, expose comment il se situe en créateur par rapport au virage actuel du postmodernisme musical. Faisant la part des acquis et des impasses du modernisme, ne masquant rien de ses préférences ou de ses déceptions, il définit une position personnelle nuancée et exempte de sectarisme.

# Humeurs postmodernes

## Michel Bonneville

---

«Il faut être absolument moderne», disait Rimbaud, c'est-à-dire : être contemporain, être actuel, par définition. S'il faut maintenant absolument être *post-moderne*, il faudrait alors être *après* son temps... Ou alors : le post-modernisme n'est qu'un autre de ces modernismes qui, de *réaction* à... en *refus de ...*, se succèdent pour former l'histoire des arts, le dernier modernisme en date étant le post- du précédent...

Il y a quelques années, les œuvres de quatre compositeurs québécois (Evangelista, Gougeon, Rea, Vivier) ont été publiées en disque sous le titre : *Montréal postmoderne* (Centredisque, CMC 2085, 1985). Je m'étais alors demandé avec inquiétude si j'étais moi-même postmoderne, et dans le cas d'une réponse négative, si mes propres œuvres avaient encore une valeur quelconque... D'un dogme à l'autre...

Car, aussitôt qu'une nouvelle étiquette se répand et s'impose, graduellement une norme, un dogme s'impose aussi. Ce qui était simplement dans l'air, une attitude en germe, devient une théorie. Ce qui était relativement «spontané» et «innocent» devient réfléchi et se fige. Des artistes deviennent alors les paradigmes de cette norme. On est déjà en train de constituer un nouveau classicisme, un nouvel académisme, et l'on prépare ainsi... la prochaine réaction. *Ma* réaction devant ces nouvelles étiquettes est d'abord de me remettre en question : en suis-je, de ce mouvement ? est-ce un péché de ne pas en être ? J'ai une personnalité fragile, sensible à ce genre de déplacement d'air que sont les théories et les modes. Puis, le quotidien reprend son droit et l'obligation d'écrire des notes, de les choisir, de composer de la musique, force mon réveil et le rejet de tout ce qui m'entrave, l'érection d'un mur momentané de protection en quelque sorte. Dans le cas du postmodernisme, j'ai cependant fini par récupérer le concept et le souffler de mes propres petites théories, et même réussi à m'insérer dans le mouvement ! On est à l'époque du recyclage et de la récupération, et j'adhère tout à fait à cette optique !

Admettons que je définisse le postmodernisme musical comme un mouvement commençant plus ou moins vers 1968 et s'étendant jusqu'à nos jours. Il engloberait ainsi une foule de tendances ayant toutes en commun de se définir par rapport au modernisme darmstadtien, né lui-même des leçons de l'école de Vienne. C'est probablement une définition trop

fourre-tout et on pourrait sans difficulté trouver à ce mouvement des subdivisions se superposant ou se succédant, des tendances « pop » plus récentes s'opposant à de plus savantes, des tendances plus radicalement négatrices du modernisme de référence et d'autres conservant des attaches avec lui. On me reprochera peut-être de faire une lecture partielle de l'histoire, de donner beaucoup trop d'importance au mouvement darmstadtien, on me dira que certains des compositeurs actuels connaissent à peine ce point de référence (en tout cas, en Amérique) ou, s'ils le connaissent, qu'ils s'en moquent totalement. Faisons donc, pour l'immédiat, l'hypothèse de cette définition commode. Car je suis convaincu que ce mouvement, en fait, a eu beaucoup d'importance. Il a touché un bon nombre de (jeunes) compositeurs qui ont pensé pendant un bout de temps à peu près de la même façon, qui ont composé des œuvres qui semblaient à l'écoute (presque...) identiques les unes par rapport aux autres. Il a été important aussi parce que certains compositeurs se sont définis par opposition à lui (avant 68 — Xenakis, Ligeti, Penderecki et ses disciples, par exemple — ou après — certains de ces compositeurs dont je parlerai plus loin, et bien d'autres...). Et, pour répondre au moins à la dernière objection, je dirais que même les compositeurs ignorants de ce point de référence (ceux-là qui, vingt-deux ans après 68, peuvent être les plus « pop », les plus tonaux ou les plus électroacousticiens!), même ceux-là baignent, malgré tout, dans une atmosphère musicale et intellectuelle dont *au moins* certains constituants sont redevables de ce moment, et leur musique s'en ressent. La radicalité de la musique de Darmstadt a marqué la Musique, point.

Pour moi, la nécessaire révolution musicale des années 48-68 a engendré une autre révolution, tout aussi nécessaire, qui refusa certaines exclusions de la première, si radicale dans sa négativité. Ce que je trouve très sain. On pourrait même dire que, dans la dynamique de leur cheminement ou peut-être aussi sous la pression d'*outsiders* comme Xenakis, Cage ou Ligeti, certains des acteurs particulièrement perspicaces de la première révolution (maintenant, des « vieux de la vieille » !) ont ouvert des chemins pour la seconde et l'ont même illustrée brillamment. Je pense à Stockhausen dans des œuvres comme *Mantra*. Je me souviens de ma surprise en entendant pour la première fois un enregistrement de cette pièce, en 1973 (cinq ans donc après sa composition) : on y entendait clairement une mélodie traitée comme un thème (c'est-à-dire comme une formule génératrice de base), suivant une logique évolutive évidemment bien différente de celle des développements classiques mais très clairement repérable à l'audition ! Les notes répétées périodiques qui accompagnent la première section, lui donnaient une allure quasi dansante et me faisait penser à Bartok ! Toutes choses bien éloignées de l'éparpillement rythmique et mélodique dans lequel baignait la musique de l'époque. Je pense aussi aux théories et à certaines œuvres d'Henri Pousseur que j'ai pu connaître lors de mon passage chez lui en 1976 et qui me fournirent un cadre intellectuel pour comprendre la postrévolution en cours.

Dans cette postrévolution, les maître-mots étaient: intégration, et ré-intégration. Intégration à la pensée créatrice de domaines de plus en plus larges, ré-intégration de ce qui avait été exclu par les systèmes passés. Ce qui, jusqu'à un certain point, n'était peut-être qu'une nouvelle extension du principe sériel, comme le fut le sérialisme intégral ou généralisé des années 50. Quand on examine attentivement des concepts comme ceux, véhiculés par Stockhausen, de médiation entre les extrêmes (comme les douze degrés de la gamme chromatique mis en ordre par la série dodécaphonique forment une médiation ordonnée entre les extrêmes de cette gamme) et de l'égalité participation accordée à chaque idée dans une structure (qui renvoie au principe de l'égalité des notes dans la série dodécaphonique), on voit que ces concepts ont pu amener à penser d'une façon encore plus globale et intégratrice. *Tout* pouvait se sérialiser: on pouvait donc faire des séries de degrés de consonance, des séries de styles, etc. Intégration, donc, au nouveau vocabulaire musical encore fraîchement défriché, d'éléments qui lui étaient étrangers, par le truchement même de la pensée qui avait fait naître ce vocabulaire.

Chez Stockhausen, ces idées se greffent à un projet personnel de toute-puissance, où tout ce qui est humain vaut la peine d'être vécu (On attend avec impatience le moment où il fera son premier meurtre et cet autre où il se suicidera... pour, bien sûr, ressusciter trois jours après)... Pour demeurer dans un registre plus sérieux, disons que cette pulsion et cette capacité de Stockhausen de ne pas se laisser figer ou bloquer par de nouveaux acquis stylistiques (qui peuvent toujours prendre la forme de dogmes et d'interdictions) ont permis à ce compositeur de nous surprendre souvent. Il a cherché à dépasser les oppositions entre musique électronique et musique concrète (*Le chant des adolescents*), entre musique électroacoustique et musique instrumentale (*Kontakte*, *Mixtur*, *Mikrophonie I*), et entre styles musicaux de civilisations diverses (*Telemusik*). Dans ses œuvres postérieures à 1968, on peut cette fois parler d'un dépassement de l'interdiction thématique, d'un retour à un certain thématisme sériel où le système de composition et des techniques comme l'expansion mélodique ou temporelle empêchent que l'on retombe intégralement dans les logiques thématiques antérieures. J'ai dit «intégralement», car parfois, on croirait vraiment «retomber» sur du connu: on fredonne les mélodies de *Mantra*, de *Inori* ou de *Tierkreis* comme de jolis thèmes classiques ou romantiques, on est surpris par l'harmonisation quasi hollywoodienne de la mélodie d'*Inori* ou par la toccate finale en moto perpetuo de *Mantra*. Mais l'œuvre entière *intègre* avec force et originalité ces «quasi-retours à». Je connais moins bien son projet actuel *Licht* mais, à mon avis, l'un de ses épisodes, *Der Jahreslauf*, intègre magnifiquement bien certains traits stylistiques empruntés à la musique du théâtre Nô japonais, dans un esprit très *Weltmusik* ou très «transculturel» (selon l'expression que John Rea (1988) utilise à propos de certains de ses collègues québécois et canadiens), attitude qui serait très postmoderne..., qui nous éloigne en tout cas des

canons darmstadtien d'origine. Pour conclure avec Stockhausen, il ne fait aucun doute dans mon esprit que le plus diffusé des darmstadtien a contribué à l'expansion de l'idée que nous nous faisons de la musique : la pluralité de sa production en fait à la fois un précurseur et un acteur à part entière du postmodernisme.

Moins connu parce que moins largement joué, Henri Pousseur reste quand même pour moi une conscience de la nouvelle modernité ; ses écrits théoriques, extrêmement nuancés, mériteraient d'être mieux connus chez nous, parce qu'ils cherchent à donner une forme sensée à une démarche que beaucoup de compositeurs partagent, sans pouvoir toujours en articuler la philosophie. Chez Pousseur, l'idée d'intégration n'est pas sans être teintée de nostalgie ; ayant vécu de l'intérieur les moments de ferveur des « tabularasistes » de l'époque, il en vient à trouver dommage qu'on s'interdise d'utiliser certains éléments musicaux comme les intervalles consonants, la périodicité rythmique ou formelle (souvenons-nous du dogme de la non-répétition) ou le thématisme. Nourri par de grands idéaux politiques et sociaux, il essaiera dans ses œuvres de développer des techniques qui instaurent un dialogue entre des domaines que les chapelles stylistiques de l'époque estimaient irréconciliables. J'aime beaucoup, dans ce sens, des œuvres comme le *Prologue dans le ciel* de *Votre Faust*, *Couleurs croisées*, *Vues sur les jardins interdits*, *Seconde apothéose de Rameau* ou *Les îles déchainées*. Dans la première de ces pièces, des domaines harmoniques allant du plus consonant au plus dissonant construisent par leur confrontation une forme extrêmement expressive et signifiante. Dans la dernière, ce sont des styles qui sont confrontés (musique orchestrale symphonique, jazz et improvisation électroacoustique en direct).

Le dépassement de Darmstadt était donc déjà le fait de certains des darmstadtien. On pourrait sans doute relever des évolutions analogues chez Kagel, parti du sérialisme de *Transicion I* vers les incroyables musiques insituables de *Mare Nostum* ou de *Kantrimusik* : l'aspect « théâtre musical » du projet compositionnel de Kagel a évidemment contribué au décloisonnement de son langage. Les motivations étant plurielles, ce dépassement a peut-être aussi été lié, pour certains de ces compositeurs, à l'envie de vaincre la contradiction qui pouvait exister entre les systèmes de composition qu'ils concevaient et ce qui en restait pour la perception, au désir d'en arriver à une certaine limpidité du système et donc à une « simplification » du langage — comme pour ces tempi chromatiques, inaudibles dans *Gruppen* de Stockhausen mais qui deviennent évidents dans *Inori* ; ou encore à la nécessité (dont parla Boulez en 1963 !) de renouer avec des préoccupations esthétiques qu'avait oubliées la recherche effrénée d'un nouveau vocabulaire ; ou à cette autre envie, plus secrète et beaucoup plus condamnable — un avant-gardiste ne devrait jamais, par calcul politique, avouer ses faiblesses et ses nostalgies... — de renouer avec certaines choses « simples », « faciles », « classiques », « expressives », « populaires »

etc., comme une mélodie, un accord consonant, un rythme périodique ou un développement thématique, cela, évidemment, sans renier tout ce que l'avant-garde a découvert...

Il y a eu bien sûr ceux qui, orthodoxes darmstadiens, ont brusquement lâché tout cela et ont réorienté tout à fait leur musique, certains pour des motifs politiques, mais pas sans que leur aventure dans l'avant-garde n'ait laissé de sérieuses traces : Louis Andriessen, Frederic Rzewski, etc. Je suis sûr qu'un Scarpetta ne les compterait pas parmi les postmodernes. Et pourtant, dans la logique de *ma* définition...

Pour en terminer avec les compositeurs de cette génération, même pour ceux d'entre eux qui sont restés fidèles à la majeure partie des acquis de l'avant-garde, à un certain « son » typique (le son « musique contemporaine », pour parler sans nuance... et qu'on pourrait peut-être partiellement caractériser par une certaine discontinuité rythmique, mélodique et formelle ou à une harmonie foncièrement dépolarisée), cette fidélité n'a pas été parfois sans la personnalisation marquée de certains aspects du langage dans le sens d'une expression plus directe, plus « simple ». Je pense entre autres à Luciano Berio et à ses harmonies de plus en plus chatoyantes (dont n'est pas loin le belge Philippe Boesmans); et à Gilles Tremblay, avec ses polarisations autour de fondamentales harmoniques bien réelles ou ses grandes vocalises héritées des mélismes grégoriens (dans *Oralléluants*, sous d'ondulantes percussions, en tempo flexible à la javanaise; et dans *Les vêpres de la Vierge*). Une telle simplification du propos pourrait même se retrouver chez Boulez, dans les formes de *Rituel* ou de *Messagesquisse* par exemple. J'ajouterais que j'ai toujours pensé que les périodicités rythmiques chez Boulez avaient un petit côté suranné...

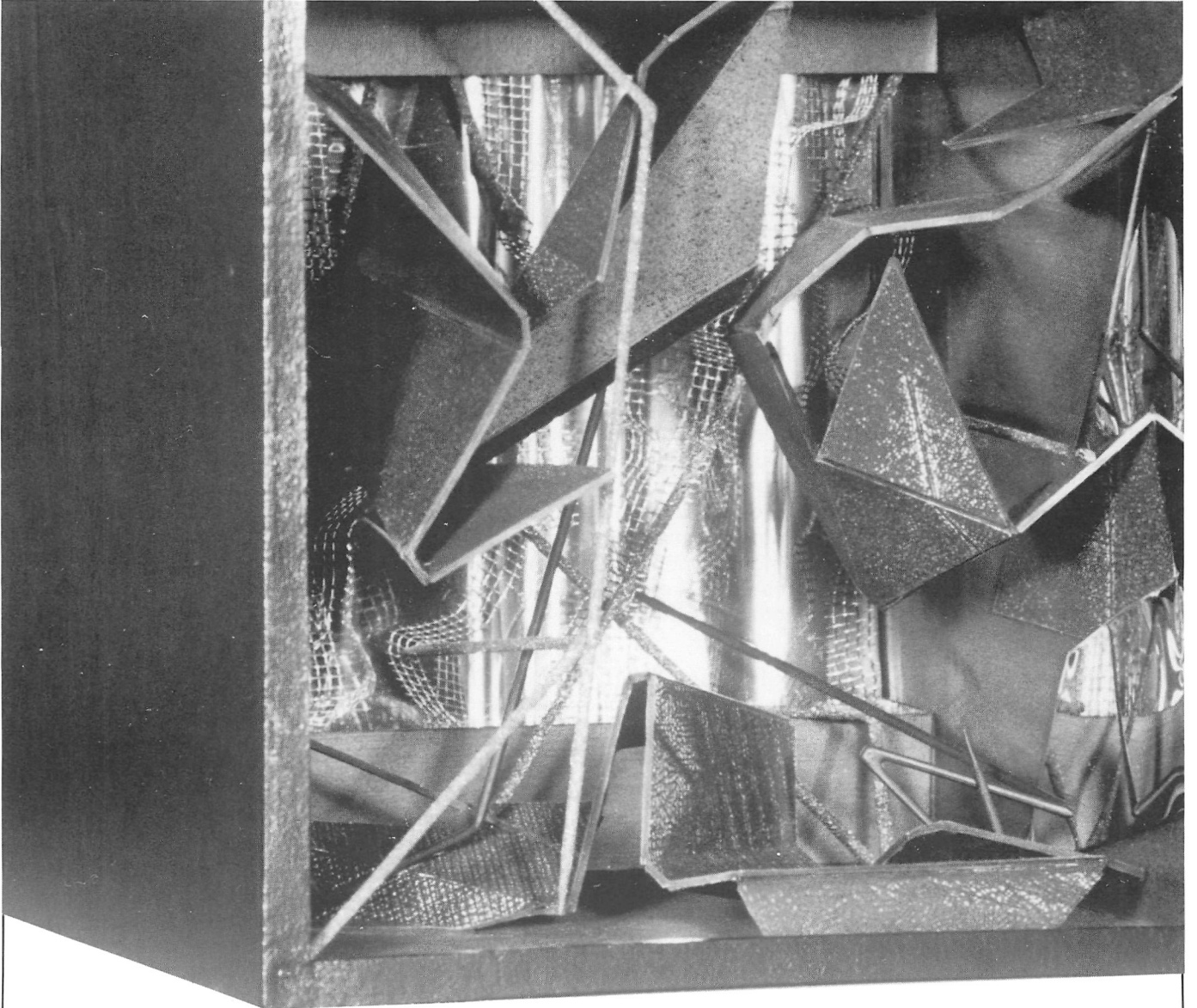
Peut-être qu'à ce stade, vous ne me suivez plus. Le postmodernisme chez les modernes purs ? Ne consisterait-il que dans ces petits assouplissements du langage ? Et pourquoi pas ? On pourrait alors parler de prémonitions du postmodernisme, perceptibles chez les modernes.

Et Boulez ? Au milieu de tout ce branle-bas qui affecte la génération darmstadtienne, il serait un modèle de fidélité, un peu comme Serge Garant chez nous. Chez ces deux compositeurs, on observe une évolution sensible du style, mais avec une constance du langage qu'on a été tenté d'ériger en modèle. Eux, dira-t-on, n'ont pas eu besoin de se tourner vers les accords parfaits, le néomodernisme ou le pseudo-folklorisme, toutes ces « impuretés » revendiquées par le postmodernisme mais qui ne seraient, pour les modernes, que facilités et démissions. C'est là un jugement quelque peu sévère, et même, si on insiste, un peu énervant. Mettons les choses au point tout de suite : je ne peux adhérer à cette lecture de l'histoire qui porte au pinacle certains grands talents pour dévaloriser tout un pan de la création musicale actuelle. D'abord, parce que mes goûts éclectiques me portent à aimer aussi bien Boulez que le *Tehillim* de Steve Reich (à

l'audition duquel Serge Garant était ému aux larmes, soit dit en passant) ou les grandes mélodies tonales de Arvo Pärt ou certaines bonnes chansons de Laurie Anderson, et ensuite parce que j'ai tendance à laisser la chance au coureur. Cela, je l'ai peut-être hérité de cette attitude de Gilles Tremblay qui, à l'instar de son propre maître Olivier Messiaen, manifestait à l'égard de ses élèves, même les plus bizarres ou les plus apparemment incultes d'entre eux, un respect et une ouverture exemplaires, sans complaisance ni naïveté.

Pour les compositeurs de ma génération (plus ou moins les 35-45 ans) qui n'ont pas connu la guerre... et dont les professeurs se situaient dans le sillage de Darmstadt, l'influence des remous laissés par le grand vaisseau « moderne » s'avérait déjà moins grande. L'ambiance était déjà au postmodernisme généralisé, à l'éclatement du langage, si l'on peut dire. Individualisation, égocentrisme, disent certains. La radicalité collective qui faisait de Darmstadt un creuset de la modernité s'est émoussée, peut-être par manque de nécessité collective. Tirez-en les conclusions sociologiques que vous voudrez. Il est quand même curieux que Scarpetta se demande « comment s'affranchir de l'esthétique de la radicalité [du modernisme] tout en préservant les valeurs de l'invention », alors que cette invention ne peut surgir que de nécessités nouvelles, celles que ressentent les gens d'une nouvelle génération. Ce que j'entends derrière son interrogation et derrière l'apologie de la fidélité, c'est une crainte des « retours à », une inquiétude qu'on nous sert périodiquement et que je n'arrive pas à partager sans mélange. Je veux bien croire que les récupérations du postmodernisme lui font frôler le passéisme, le folklore et la variété (le « pop »), mais certaines de ses réalisations me font tellement plaisir, me semblent tellement rafraîchissantes que toutes mes réticences tombent. Me plaisent ces œuvres qui définissent un style nouveau, personnel (notez que pour moi les deux termes sont presque synonymes : qui dit nouveau dit original — c'est-à-dire : rapportable à son origine, unique —, et qui dit original dit personnel, ce qui n'est pas non plus très loin d'authentique), ces œuvres qui, traitant éventuellement un matériau connu, m'obligent à l'entendre avec une oreille aux aguets, avec une stratégie perceptuelle interpellée, si l'on veut bien me permettre cette belle expression.

Je pense, chez nous, aux productions d'un John Rea : n'est-il pas très séduisant de voir un modèle aussi archaïque que le cycle des quintes (qui, après tout, s'il est ajusté au tempérament égal, est dodécaphonique !) fournir (dans *Hommage à Vasarely*, *Vanishing points* ou *Treppenmusik*) une matière harmonique aussi riche, articulée par des figures instrumentales dont la logique de développement, inspirée par exemple des effets visuels d'un Escher, ne trouvent pas leur équivalent passé ? Je pense aux *Monodias españolas* d'un José Evangelista, très proches, dans leurs retraitements d'un matériau folklorique (ici, par éclatement hétérophonique dans tous les registres), de la *Lokale Musik* de l'allemand Walter Zimmermann. Je pense





aussi à Claude Vivier, dont on serait tenté parfois de faire tenir la démarche (au strict point de vue du langage) en une formule: «comment faire du «nouveau» (dans le sens ci-dessus mentionné) avec des intervalles consonants simples et des mélodies conjointes dans un tempo généralement lent et une articulation souvent homophonique». Je pense aux récentes œuvres de Walter Boudreau qui, à l'instar de Berg, tire d'un choral tonal matière à une musique extrêmement vigoureuse et éclatée, marquée par une dynamique rythmique qu'on pourrait faire remonter au free jazz. Je pense encore à Denys Bouliane, à Denis Gougeon, à Michel-George Brégent ou à Alain Lalonde.

On pourrait aussi, sans trop forcer, trouver de ces décloisonnements post-modernes chez des gens dont la musique semble au premier abord plus conventionnellement «moderne», comme Michel Longtin qui, entre autres par le truchement d'accords majeurs stratégiquement placés ou de citations (de Sibelius entre autres) déformées ou non, nous oblige à porter un second «regard» sur ses propres musiques. Sur le plan de l'inspiration extramusicale, l'introduction d'un idéalisme *boy scout* dans la musique contemporaine pourrait devenir avec Longtin l'un des traits de la postmodernité! Et je dis cela sans aucune connotation négative: certaines pièces de Longtin me plaisent beaucoup. De la même façon, chez Raynald Arseneault, on pourrait probablement interpréter comme postmoderne le discours fragmenté et radical résultant de la collision, apparemment sans fonction expressive, neutralisée, de consonances simples et de dissonances âpres, discours dont les racines puisent chez Giacinto Scelsi, le «maître» d'Arseneault.

Et quittant le Québec, je pense aux français Gérard Grisey et Tristan Murail, aux allemands Walter Zimmermann et Johannes Fritsch, à Clarence Barlow, aux néerlandais Cornelis De Bondt, Guus Janssen et Diderik Wagenaar.

Dans la logique de ma définition initiale, tous ces compositeurs sont, chacun à leur façon, postmodernes. Dans certaines de leurs œuvres, on rejoint une qualité et une originalité telles que ne se pose plus la question de savoir si l'on est retombé ou pas dans du connu, donc de savoir si le compositeur a «démissionné» de l'exigence d'être lui et non quelqu'un d'autre du passé ou d'à côté. Le connu qu'il emprunte s'entend alors dans un autre contexte: l'exigence de la recherche reste là. Et la question «qu'est-ce qu'il ou elle cherche à récupérer du passé ou de l'à côté?» pourrait se formuler aussi: «qu'est-ce qu'il ou elle conserve de l'héritage du modernisme, et comment cet héritage module-t-il son emprunt, son «retour à»?»

Ici, je m'en voudrais de ne pas signaler que, tels Boulez et les autres «darmstadtien», mais dans une autre dimension, ces compositeurs post-modernes font aussi des gaffes (qu'ils ne jettent pas nécessairement au panier...). Parfois, ils calculent mal leurs affaires et tombent effectivement dans les «hérésies» signalées plus haut. Marcher sur une frontière, que

ce soit celle qui jouxte le degré zéro de la musique ou celle qui passe entre le modernisme et le passéisme, est bien dangereux : il y a toujours des gardes-frontières pour vous tirer dessus...

Divagation : *Structures la* de Boulez est souvent donné en exemple comme un excès du modernisme de Darmstadt, aux côtés de sa *Polyphonie X* et du *Klavierstück I* de Stockhausen. C'est curieux. Même si je vois bien certains problèmes dans le système compositionnel de cette pièce — surtout les contradictions entre les séries d'attaques et d'intensités, la non-perceptibilité du contrepoint sériel de certaines sections et l'arbitraire de l'automatisme dans la succession des séries —, j'aime bien ce morceau de musique... (plus que la III<sup>e</sup> Sonate, dont le statisme ne me réjouit pas beaucoup). Si être postmoderne, c'est rejeter une pièce de « musique contemporaine » parce qu'on y trouve ce type de contradiction — vous savez, une partie de la réaction anti-moderne (disons anti-sérielle...) se loge là —, alors, je n'en suis pas. Si ce que j'entend est « bon », m'interpelle, me surprend, m'étonne, m'émeut, me charme ou me séduit, alors pourquoi pester contre le cuisinier et ses méthodes ? Reste à me traiter de plouc sans goût... On ne se refait pas, ou si peu.

Ainsi, sur l'autre frontière, me verrez-vous parfois aimer des choses bien étranges, des pièces inclassables mais où se révèlent une piste, une personnalité. « Mais est-ce que vous aimez donc tout, sans discernement ? » Non. J'ai de temps en temps de petites ou de grandes déceptions, ou de quoi redire, ici et là, à propos d'une pièce particulière ; mais il n'est pas dit que le temps ne me fera pas plus tard transformer ces déceptions en réussites. Et inversement. Par exemple, m'a un peu déçu le statisme formel de certaines pièces des « spectraux » français (Murail, Grisey), qui m'attirent cependant par leur utilisation de matériaux déduits des phénomènes acoustiques comme la série des harmoniques naturels. Grisey cependant s'en tire mieux pour mes oreilles par la vigueur rythmique qui anime parfois son discours. Par exemple aussi, je n'ai pas été très satisfait de la fresque un peu trop ravélienne d'un Denis Gougeon, joué récemment par l'Orchestre symphonique de Montréal (*Jardin secret*). Le même souvenir d'une pièce « plaisante », bien faite, mais non compromettante, où la personnalité du compositeur ne voulait en rien s'imposer ou n'osait pousser plus loin sa recherche d'elle-même, m'était resté après *Orion* de Vivier par le même OSM (Décidément... Le commanditaire de ces œuvres est-il à ce point peu inspirant ?) Pas très content non plus du bavardage errant du *Baron perché* de Bouliane. Ces trois compositeurs québécois m'ont autrement charmé ailleurs. Gougeon, parti de Vivier, a su parfois personnaliser l'héritage qu'il faisait sien. Et je préfère encore Bouliane dans toute la fraîcheur de ses *Douze tiroirs* ; sa pièce pour orchestre *Le cactus rieur*... s'en rapproche d'ailleurs, me semble-t-il. Moi-même, je porte le poids de certains enfants ingrats, des pièces dont je sais qu'elles sont bourrées de qualités, mais sur les défauts desquelles mon regard demeure pour l'instant fixé... Les mettre au rancart ? « Soyez sérieux, Gonneville, et un peu plus

exigeant pour vous-même!» Cachez ces handicapés que je ne saurais voir! Mais, n'ont-elles vraiment aucune valeur?...

Et moi, donc, puisqu'on en est là?

Dans mon propre travail de création (et j'insiste sur les deux mots, comme un clin d'œil à Scarpetta qui voudrait les opposer...), j'ai d'abord joué avec des ensembles restreints d'intervalles consonants que j'ai cherché à insérer dans une logique syntaxique autre (*Contribution...*, *Le sommeil, le regard, le choix*), puis avec des séries dont les notes dressaient un continuum depuis la consonance jusqu'à la dissonance par rapport à la note initiale (*Die parole, Variations auras*), déduisant parfois, de ces séries, des complexes harmoniques variés de manière analogue quant à leur potentiel de tension. Ensuite, ces séries dodécaphoniques se rapprochant de plus en plus clairement de la série des harmoniques naturels, j'en suis venu à utiliser des modes déduits de cette dernière (*Se abrasa lumbre con lumbre, Petit Tchaïkovski*). Mon préféré depuis quelques pièces est celui (en version tempérée ou naturelle) des harmoniques 8 à 15 (par ex : DO RÉ MI FA# SOL LAb Sib SI). Dans une de mes créations récentes (*Chute/Parachute*), j'ai provoqué la confrontation des sons de synthétiseur enregistrés sur bande magnétique et jouant dans des modes « naturels » comme celui mentionné plus haut, avec ceux d'un piano jouant dans ces mêmes modes mais en version tempérée : les écarts variables entre les notes homonymes de ces deux modes donnent des scintillements harmoniques ou des intervalles mélodiques que je trouve très séduisants, avec parfois une sonorité à la limite du grotesque!

Du point de vue formel, comme j'aime m'encadrer assez strictement et que je n'arrive pas, par tempérament, à me lancer dans de grands gestes de déversement musical dignes de l'image romantique du compositeur, je construis souvent mes macroformes de façon assez stricte, par exemple à partir de la répétition (évolutive ou non) de formes mélodico-rythmiques quasi thématiques, cette répétition constituant parfois une « trame » ou un substrat virtuel dans laquelle je découpe allègrement ou dont je module certains paramètres selon l'effet voulu (*Petit Tchaïkovski, Chute/Parachute, Trio Sacamalis*).

Alors, à première vue, suis-je postmoderne?

Mon cheminement, trop rapidement esquissé ici, est le résultat de choix de qualités fort diverses. Certains ont été faits du bout des lèvres, avec un fond de trac, d'autres à peine consciemment, certains autres de façon très affirmée, ou par paresse, ou par obligation et dans la panique (le délai de livraison aidant). Se choisit-on ou est-on choisi? Choisit-on son langage en toute connaissance de cause, ou parfois tel un somnambule (cf. Boulez...)? Par volonté ou par hasard (...)? Avec un sens critique parfaitement articulé ou en toute naïveté? Remplacez tous les « ou » précédents par des « et », et sur le continuum conscience-inconscience, mettez une infinité de points où tout être humain se promène. Vous aurez tout

de même compris d'après quelques lignes de précédents paragraphes que je lie recherche de langage et recherche de soi. Il s'agit d'apporter quelque chose de personnel au monde, quelque chose d'unique et d'irremplaçable, toute grandiloquence évitée sur la valeur de cet apport, que ce quelque chose soit un être bizarroïde ou tout à fait classique de facture. Que l'on parte de l'imitation d'un maître ou que l'on cherche à faire table rase de tout, le même problème se pose : qu'est-ce que *moi* j'apporte à ce monde ? Et ce problème passe par le matériau à choisir, la forme à donner, le projet esthétique à mener à bien. Certains se contenteront d'être un peu moins personnels (certains conservateurs rattachés à leurs maîtres par le cordon ombilical de leur langage, ce qui n'enlève rien au plaisir qu'on peut parfois prendre à l'audition de leur musique : moi, j'aime bien le *Scherzo* d'André Prévost et *Antinomie* de Jacques Hétu). D'autres feront des choix radicaux qui les amèneront loin de toute référence, aux risques et périls qu'ils assument. D'autres encore se balanceront entre les deux en jouant plus ou moins consciemment avec les références et l'Inconnu. Mais le choix, de soi et donc du langage, tout protéiforme qu'il soit, est inéluctable.

Le sens critique, si valorisé par le modernisme et dont on accuse parfois le postmodernisme de se moquer, n'est pas ici toujours très fiable, me semble-t-il, puisqu'il peut n'importe quand, tel une girouette, retourner sa flèche contre nous sous la forme du doute destructeur. Du jour au lendemain ! Telle création que nous avons un moment évaluée comme révolutionnaire, génialement originale, ou tout à fait personnelle, se révèle, par un beau jour de déprime, plutôt « drabe », ou classique, ou sonnante comme du déjà connu. Boulez doit en savoir quelque chose, lui qui retourne constamment retoucher ses pièces pour s'approcher plus près de son rêve, corriger ce qui ne marche pas, quand il ne les range pas carrément au hangar. Vous allez me dire : « Mais, c'est par fidélité à son langage ! » Le sait-il seulement toujours, ce qu'est « son » langage, lui qui ne veut pas s'y installer ? Il sait peut-être mieux ce qu'il ne veut pas que son langage soit, réagissant une fois l'esquisse réalisée et contemplée. L'audition intérieure absolue ne semble pas toujours être suffisante, pour juger une nôtre création... Le sens critique ? Appelons cela plutôt ce qui nous pousse à aller plus loin que nous, au risque même parfois de la « maîtrise de notre langage »... Être maître de son langage, et... stagner ?

Et le sens de l'histoire ? Je ne connais que quelques météorologues ou futurologues qui prétendent l'avoir, sans compter les astrologues et autres charlatans. Réclamons donc aussi le droit à l'erreur historique ! Après tout, les dinosaures ne cessent de fasciner enfants et adultes : on pourrait s'attacher aux « échecs » ou aux bizarreries de l'histoire de la musique et y trouver matière à une passion renouvelée qui nous change du sempiternel rabotage des cerveaux à coup de chefs-d'œuvre par ici et de classiques par là ; et même, qui sait, y découvrir des pistes pour l'avenir. Ainsi, on pourrait chercher à savoir ce qui reste de Darmstadt (un rapport

avec les dinosaures? Voyons donc...), ce qu'a été sa leçon, ce qu'on aimerait en conserver, chacun pour soi, dans le matériau même de notre musique. Il ne faudrait jamais oublier, d'après moi, sa radicalité purificatrice, sa négativité impatiente. Sur un autre plan (ou peut-être le même...), si l'exhumation des compositeurs mineurs est choquante pour certains, leur oubli l'est pour moi tout autant, et pas seulement parce qu'ils éclairent les grands noms en pointant vers eux, mais parce qu'ils détiennent les clés de sentiers oubliés et peut-être merveilleux.

Et s'il faut parler du Futur, c'est-à-dire des plus jeunes que nous, pour qui le raz-de-marée darmstadtien n'est peut-être plus déjà qu'un doux bercement, mais chez qui son souvenir peut, qui sait?, s'être inscrit dans leurs gènes mêmes, il y a des signes extrêmement encourageants qu'ils ou elles vont aller *ailleurs* que nous et nos prédécesseurs. Montréalais, êtes-vous bien sûr de bien connaître Montréal? Mélomanes connaisseurs, êtes-vous bien sûr de bien connaître l'accord parfait majeur? Et peut-être, par un juste retour des choses, ces jeunes nous diront-ils dans dix ans: «Postmodernes, êtes-vous bien sûr de bien connaître la série?» En continuant pour l'instant sur la lancée postmoderne, voici quelques surprises récentes: *O mors, ubi est victoria tua?*, pour orgue, de Jean Lesage, et *Terre: deuxième terre*, pour piano, d'André Villeneuve. Des surprises même chez les «électro-popeux»: Michel Smith avec son *Drive In* multimédiatique, et Alain Thibault, qui s'est ouvert une nouvelle voie avec son *Concerto pour piano MIDI*, délaissant un modalisme qui manquait de modulations au profit d'un style monodique plus complexe rythmiquement et vraisemblablement inspiré du meilleur Frank Zappa, bien qu'encore affecté du syndrome du «sans nuances», d'un manque de plasticité formelle et dynamique (les nuances! les intensités!) typique d'une certaine musique pop amplifiée. Juste quelques petites sélections tirées d'un catalogue que les jeunes compositeurs ne cessent de faire grossir, nous commandant l'humilité et la confiance, surtout si nous sommes perplexes ou incrédules. Plus de trente-cinq ans après *Structures Ia*, Boulez a produit, dit-on, un grand chef-d'œuvre avec *Répons* (que j'ai bien hâte d'entendre dans sa version complète). Qu'est-ce que ces jeunes nous offriront au même âge? Pourquoi faudrait-il que le ciel des grandes réalisations n'appartienne qu'aux bien-nés, aux bien éduqués, qui ont l'oreille absolue, qui fréquente l'aristocratie de l'avant-garde et qui ont suivi la ligne fidèlement?

Il faudrait ne pas faire fi des modernes? Ne crachons pas sur les post.

## Postambule...

---

Ai-je raté mon coup? Fallait-il plutôt définir le postmodernisme par l'attitude intérieure, intellectuelle, philosophique, politico-sociale du

compositeur plutôt que par le matériau et par la musique? La créature n'aurait sans doute pas été moins multiforme. Comme, par exemple, partir de l'attitude du *détachement* pour définir le postmodernisme, et citer alors John Cage et Cornelius Cardew comme paradigmes (voir Henry S. Kariel (1989) dans *The desperate politics of postmodernism*)? Ou à partir d'un retour à la sensualité ou de la notion d'un jeu distancié avec les conventions? Et fallait-il aussi aller chercher au-delà d'une autre frontière, pour récupérer Laurie Anderson, la Köln connection, Tuyo ou quelques autres groupes de jazz ou de musique «actuelle»? Mais on me demandait des réactions, des humeurs, pas des définitions musicologiquement exactes! Parti de mes intuitions et de ce que je connais mieux, finalement, j'aurai quand même cherché à mettre de l'ordre dans mes idées, j'aurai fait un peu d'histoire de la Musique de façon à ce que soient contextualisées mes humeurs premières: la CONFIANCE que les musiques qui se font actuellement ne sont pas que le reflet d'une confusion des esprits et des valeurs ou de la fin d'une civilisation mais plutôt le signe d'une vitalité renouvelée de l'invention, et mon IMPATIENCE envers ceux qui ne pensent pas comme ça.

Pour conclure: mes enthousiasmes du moment. D'abord: *Orchidae ordinariae* de Clarence Barlow, une pièce pour grand orchestre qui remue le bourgeois en vous et remet en question vos habitudes d'écoute. Écoutez: en trente-cinq minutes, vous passez d'une passacaille diatonique virtuelle à une longue variation rythmique de la *danse sacrée* du *Sacre* de Stravinski, à un pastiche brucknerien assaisonné d'un peu de salsa, à des reproductions instrumentales (très claires!) de phrases parlées sur la condition économique du compositeur (des violons qui «disent»: «Why me no money? My way!») et à un solo complètement anticlimax joué par un piano qui a été absent pendant toute la pièce. Huit minutes de ce solo qui désoriente, conçu par ordinateur, et l'orchestre que vous attendez ne reviendra plus, car c'est la fin!

Autre enthousiasme: mes pièces récentes: *Chute/Parachute* et le *Trio Sacamalis*. J'écoute ça avec parfois un sourire en coin, parfois avec un air tragique sur le front (car je sais ce qu'il y a derrière les notes) ou en tapant du pied ou en dansant avec les bras pour marquer les *arsis-thesis*.

C'est beau, la musique, quand on aime ça.

---

KARIEL, H.F., 1989: *The desperate politics of postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press,

REA, J., 1988: A Root Awakening. Some Sense and Value in Transcultural Music, *Vice Versa*, N° 25, pp. 8-10.

