

Réflexions en marge d'un festival

Jean Lesage

Volume 1, numéro 2, 1990
Montréal musiques actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902014ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/902014ar>

[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

Lesage, J. (1990). Réflexions en marge d'un festival. *Circuit*, 1(2), 39-42.
<https://doi.org/10.7202/902014ar>

Réflexions en marge d'un festival

Jean Lesage

L'un des principaux mérites du festival Montréal Musiques Actuelles aura été celui de nous faire réfléchir sur la musique. Pendant onze jours, nous aurons été confrontés à d'innombrables esthétiques, à une pléthore d'inévitables discours sur la musique qui ont ébranlé ou confirmé nos convictions.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'abondance et la prodigieuse diversité des musiques américaines. Ce qui étonne ensuite, c'est l'affligeante pauvreté qui loge, figée, dans cette prodigalité. Ce qui rassure enfin, c'est le niveau de la création québécoise — Les Granules, Denis Gougeon, Bruire, Michel Smith, Denys Bouliane, etc. — petite île d'originalité dans un océan de banalité. La sélection du festival n'est certainement pas représentative de ce qui se fait chez nos voisins du Sud. La musique noire d'avant-garde a complètement été écartée de la programmation. On y a entendu peu de musique improvisée. Nulle trace des monuments que sont John Cage, George Crumb, Conlon Nancarrow ou Morton Feldman, à qui il eût été avisé de rendre un hommage posthume. D'autres, comme Charles Ives, Steve Reich ou John Zorn, étaient sous-représentés.

Les musiques de Rhys Chatham, David Borden, Scott Johnson, The President et The Residents souffrent toutes, malgré leur diversité, du « syndrome Philip Glass ». Affection issue d'une idéologie typiquement américaine : populisme démagogique, où le nivellement par la base tient lieu de démocratie, et par lequel le critère économique est élevé au rang de valeur morale. Tous ces musiciens se réclament de façon plus ou moins directe du minimalisme. Il est désolant de constater comment, en l'espace d'à peine une génération, on a réussi à pervertir une esthétique dont le radicalisme représentait à l'origine une des plus stimulantes remises en question du phénomène sonore au XX^e siècle. C'est Philip Glass qui, le premier, a montré le chemin de la « réussite sociale » et des « ajustements » qui en découlent. Les émules de ce minimalisme vénal nous servent maintenant une musique sans invention, veule, prudente, aseptisée, proprette comme une chambre de Holiday Inn, paradigme de la mièvrerie et de l'indigence intellectuelle de l'ère Reagan. L'esprit d'insoumission caractéristique des grands créateurs américains — Ives, Pollock, Partch, Cage,

Thoreau, Capote, Warhol, Varèse — fait place à un conformisme frileux, tissé de compromissions, propre à satisfaire un public petit-bourgeois que toute remise en question indispose.

La popularité de ces compositeurs et la complaisante autosatisfaction qui en découle semblent directement proportionnelles à l'insignifiance de leur discours musical. La recette est facile: ramener chaque paramètre musical à sa forme la plus primaire, puis projeter le tout avec une force brutale qui anéantit les facultés critiques de l'auditeur, afin que celui-ci ne conserve que l'impression béate du «spectaculaire»: musique unidimensionnelle, exaltant sa vacuité jusqu'à l'évanouissement.

De tous les compositeurs joués au festival, LaMonte Young reste sans doute l'un des plus fascinants. Minimaliste de la première heure, il est celui dont la démarche est restée la plus radicale. Ici, nulle concession à l'esprit du temps.

Son quatuor à cordes, *Chronos Kristalla*, créé lors du festival, place l'auditeur dans une situation inconfortable. Les critères habituels d'évaluation, ou simplement d'appréhension de la musique, sont déjoués. L'auteur, à travers cette œuvre de quatre-vingt-dix minutes, abolit toute idée de développement, de dialectique, d'évolution du matériau. Cette musique, à la frontière du silence et de l'immobilité, sorte d'éloge du dépouillement, répète de façon lancinante son refus d'un monde prisonnier de son faste dérisoire, de sa course effrénée vers un mythique progrès. L'audition de la musique de Young confine à l'expérience spirituelle, et c'est dans cette insoumission à la pesanteur du monde que résident sa valeur, sa force, son urgence.

Un autre compositeur américain retient notre attention: John Adams, l'un des créateurs les plus typiquement postmodernes. Cette musique, «souriante» en surface, cache des préoccupations formelles extrêmement poussées et une technique d'écriture d'une virtuosité, d'une perfection peu communes. L'art d'Adams puise largement dans la culture populaire américaine, qu'il soumet à un processus de distanciation, de perversion de ses valeurs sémantiques. Musique qui, lorsque décodée, perçue à un deuxième ou à un troisième degré, laisse entrevoir les fondements subversifs d'une esthétique de la dérision.

Parmi les débats suscités par le festival Montréal Musiques Actuelles, je retiens celui où l'on oppose «musique actuelle» et «musique contemporaine». La musique actuelle de tradition nord-américaine représente, nous dit-on, l'alternative à la musique contemporaine de tradition européenne. Celle-ci serait dans un état de sclérose, de stagnation créatrice, et sa nature volontairement absconse rebutterait les mélomanes les mieux disposés. Elle serait devenue une sorte de parasite social dont il faut se débarrasser au profit de la musique actuelle, moins intellectuelle, moins académique, moins puriste, plus accessible, plus près des émotions

humaines, plus ouverte sur le monde, etc. J'avoue mal comprendre l'antinomie qu'on essaie de poser entre ces musiques. Là où on parle d'alternative, je vois plutôt complémentarité. Quand serons-nous débarrassés de cette vision manichéenne, trop longtemps véhiculée par une génération de compositeurs, de critiques, de théoriciens, dont on cherche précisément à se démarquer? Pourquoi ne pas encourager le pluralisme, le métissage artistique, aussi stimulants pour les créateurs que pour le public?

Et qu'en est-il au juste de l'«agonie» des musiques européennes? Les affirmations en ce sens font foi, soit d'une méconnaissance criante, soit d'une vision biaisée de la réalité. Le leitmotiv à la mode consiste à affirmer que cette musique croupit dans l'académisme postsérieliste.

Il est vrai que la France a son «problème Boulez». Le prestige et l'influence politique de ce géant de la musique ne facilitent pas la propagation d'une esthétique schismatique. Ce qui n'empêche nullement une personnalité forte comme Pascal Dusapin de se développer à mille lieues des credos boulezians. Il en va de même des Jean-Claude Éloy, Luc Ferrari, Xenakis — compositeurs difficilement taxables d'académisme —, de la prolifique musique électroacoustique et des recherches spectrales de Tristan Murail et de Gérard Grisey.

Ailleurs en Europe, la vitalité et le renouveau impressionnent tout autant: la musique hollandaise d'Andriessen et de son entourage, mélange de musique pop, de minimalisme et de recherches formelles. Les musiques allemandes de Wolfgang Rihm, de Detlev Müller-Siemens, de Helmut Lachenmann et de Walter Zimmermann entretiennent des rapports ambigus avec la tradition. Le «polystylisme» des Soviétiques Alfred Schnittke et Valentin Silvestrov, la nouvelle simplicité d'Arvo Pärt, la jeune musique finlandaise — Magnus Lindberg, Kajia Saariaho — axée sur la composition par ordinateur, les compositeurs italiens montants — Luca Lombardi, Claudio Ambrosini — tous artisans d'une musique en pleine ébullition, à ce point peu académique qu'elle défie tout effort théorique de classification, tant les transformations sont rapides, les tendances riches et diversifiées. Il faut être myope pour voir un désert là où s'étend une jungle.

Qu'attend-on de la création musicale, quels rapports entretient-elle avec le contrat social? Voilà une des questions qu'a pu soulever le festival Montréal Musiques Actuelles.

On a beaucoup reproché à la musique dite sérieuse son caractère spéculatif, son inaptitude à communiquer avec un large public. On accepte mal qu'elle doive être subventionnée par l'État pour survivre.

Il en est des musiques comme des littératures: certaines rejoignent la multitude, d'autres s'adressent à un nombre plus restreint. La musique dite sérieuse n'est pas la musique populaire. Elle opère sur d'autres registres.

Elle ne répond pas aux lois de l'offre et de la demande, propres à l'industrie culturelle. Elle est un univers en soi, peut-être une fin en soi; un jeu gratuit qui échappe à tout déterminisme, refuse toute entrave au libre exercice de l'esprit. La création musicale est un des plus hauts témoignages de notre dignité d'hommes libres. Elle semblera un luxe à une société matérialiste et mercantile, une nécessité à un monde qu'anime la vie de l'esprit.

Lorsque Webern composait ses dernières œuvres — musique intellectuelle d'une élégance, d'une beauté détachée — en pleine montée du nazisme, il exprimait de façon on ne peut plus éloquente que l'art reste le seul moyen, la seule arme pour s'opposer au mensonge. Sa musique demeure une victoire de l'esprit sur le monde.

Qu'il en soit ainsi aujourd'hui de notre musique: symbole de la résistance de l'esprit, rejet de tout conformisme, vision d'un monde affranchi de son propre limon; car, comme le disait Joseph Boeys: «Le seul pouvoir révolutionnaire est la créativité humaine.»