

Nashville ou Darmstadt : le masque mortuaire de la postmodernité

Nashville or Darmstadt : The death mask of postmodernity

John Rea

Volume 9, numéro 2, 1998

Carte blanche à Bouliane et Rea

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902229ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902229ar>

[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

Rea, J. (1998). Nashville ou Darmstadt : le masque mortuaire de la postmodernité. *Circuit*, 9(2), 61–74. <https://doi.org/10.7202/902229ar>

Résumé de l'article

Dans cette conférence prononcée le 8 mai 1996 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal) sous l'égide de la Tribune des compositeurs de l'ARMuQ, l'auteur poursuit la discussion entendue pour la première fois en 1995, « Postmodernité, que me veux-tu » (*Circuit*, vol. VIII, n° 1, 1997) et analyse son oeuvre vocale *Alma & Oskar* (*mélodrame d'outre-tombe*).

Nashville ou Darmstadt : le masque mortuaire de la postmodernité⁽¹⁾

John Rea

Je tiens à vous assurer d'entrée de jeu – surtout ceux d'entre vous qui avez assisté à ma conférence l'année dernière dans cette salle⁽²⁾, dans cette « Chambre d'écoute » comme dirait René Magritte – je tiens à vous assurer que je ne chanterai aucun passage de cette conférence. Non, ce soir, je laisse à d'autres cette importante responsabilité, bien que je doive admettre que j'adore chanter (pour moi-même, de temps à autre) un peu de country western ... et, à l'occasion – seulement pour les intimes, remarquez bien – j'aime bien entonner le renversement rétrograde d'une série de douze sons strictement sérieuse... dans le style de Ernst Krenek... tel que revu par le philosophe de la musique Carl Dahlhaus, lui-même inspiré par Adorno... et tel que mis en pratique par Brian Ferneyhough.

Non. Mes propos ce soir prendront la forme d'un commentaire ou, si vous préférez, d'une exégèse de certaines de mes réflexions amorcées l'année dernière.

Je vous proposerai aussi un type spécial d'analyse – une analyse iconophérique – d'une de mes œuvres récentes, la mélodie intitulée *Alma & Oskar*, écrite pour une chanteuse (avec ou sans chanteur) et piano. Le nom Alma renvoie à Alma Mahler (A. M.) et celui d'Oskar à Oskar Kokoschka (O.K.), le grand peintre expressionniste, et le titre fait allusion à leur histoire d'amour à la veille de la Première Guerre mondiale... A.M.O.K.... Amok ! Chez les Malais, cela signifie une forme de folie homicide. J'y reviendrai tout à l'heure.

Dans ma conférence de l'an dernier, tenant le rôle d'un prêtre ou d'un médiateur spirituel (ne sommes-nous pas nous, compositeurs, une espèce de médiateurs ?), je demandais au dieu de la postmodernité, en désespoir de cause, du reste : Que veux-tu de moi ? Parmi les nombreuses réponses que j'ai reçues, l'une d'entre elles, très importante, est revenue plusieurs fois : mal du siècle, masque de siècle, mal de masque. À cet instant, une inspiration divine

(1) Conférence prononcée le 8 mai 1996 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur sous l'égide de la Tribune des compositeurs de l'ARMuQ. (N.d.R.)
(2) Cf. « Post-modernité que me veux-tu », *Circuit*, vol. VIII, n° 1 (1997), pp. 55-69.

m'a soufflé une théorie de l'« iconophéragie », néologisme qui désigne, comme je l'ai suggéré, la quintessence de la démarche postmoderne vis-à-vis de la pratique de l'art ainsi que des artistes qui semblent transporter ou porter des masques-icônes plutôt que de les fracasser – ce dernier geste étant souvent assimilé à la démarche moderniste, à savoir : l'iconoclasme. J'avais par conséquent fait la proposition suivante : l'iconoclasme peut-il être remplacé par l'iconophéragie plutôt que par l'iconolâtrie (comme le déplorent les modernes) ? Autrement dit, au lieu de fracasser des images et des masques, peut-on les porter – non pas les adorer ?

Mais, comme nous le savons, les pratiques artistiques sont rarement sujettes à ce point aux dichotomies manichéennes ou aux oppositions franchement binaires, surtout dans le domaine de l'art de la musique et de la composition musicale. Néanmoins, à cet égard, on peut comprendre pourquoi, par exemple, le philosophe allemand Theodor Adorno, qui signa à la fin des années 1940 sa *Philosophie de la musique moderne*, n'appréciait aucunement les aspects pré- et postmodernes du *Sacre du printemps* de Stravinsky, accusant le compositeur d'être régressif, c'est-à-dire de ne pas être moderne de la bonne façon, de ne pas faire preuve de rectitude moderniste, et de faire l'ingénu à dessein ; Stravinsky, disait-il, utilise des archaïsmes. Adorno, ce philosophe automnal, écrivait ceci, à mon avis, pour deux raisons : tout d'abord, il n'aimait pas le printemps, en sa qualité de membre le plus éloquent (ou le plus obscur) de l'école de philosophie intitulée « Fin de l'Histoire », très en vue aujourd'hui en Europe⁽³⁾... et chez nos voisins d'Ontario ; deuxièmement, Adorno n'aimait pas les choses sacrées, étant matérialiste (ou dialecticien négatif, si vous voulez). Ainsi, à ses yeux, les intentions artistiques de Stravinsky pouvaient être comprises uniquement comme des propos proto-religieux, clairement irrationnels, non nécessaires et par conséquent métaphysiques.

Aujourd'hui, nous pourrions coller l'étiquette postmoderne à cette remarquable composition musicale parce que, selon moi, Stravinsky prétendait être **pré**-moderne. Cependant, je préférerais employer le qualificatif « iconophérique », car Stravinsky a consciencieusement arboré un masque iconique, jouant les « sauvages ». Et puisque les icônes, naturellement, sont des objets de dévotion religieuse, on peut affirmer sans crainte de se tromper que les Russes connaissent les icônes... et la sauvagerie, et que Stravinsky se comportait comme un prêtre ou un médiateur spirituel, peut-être même un chaman. La modernité traite du profane ; la postmodernité, du sacré.

Comme vous pouvez le déduire de cet exemple un peu élaboré, pour moi, la postmodernité et sa stratégie de prédilection – l'iconophéragie – est un terme fonctionnel, et non pas historique ou historiciste. Rappelez-vous : les œuvres d'art qui doivent leurs origines à la poétique postmoderne tentent souvent de nous convaincre qu'elles sont **libres** de toute étiquette encombrante, surtout de celle qui se lit *Mindestens haltbar bis Ende...*, c'est-à-dire « À consommer de

(3) Voir Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Londres (1994).

préférence avant... ». Les œuvres modernes s'usent avec le temps, tandis que les œuvres postmodernes ont une durée de conservation plus longue ; c'est du moins ce que croient les auteurs d'œuvres postmodernes. Penderecki, par exemple, croit que ses œuvres récentes sont « éternelles » puisqu'il les considère comme des chefs-d'œuvre.

Les masques que les compositeurs portent aujourd'hui, en cette fin de siècle, sont-ils des masques mortuaires, c'est-à-dire des masques où les yeux, les oreilles et la bouche sont fermés ? C'est une autre question, et j'y reviendrai tout à l'heure.

Et puis il y a aussi la question de mon titre : Nashville ou Darmstadt... Vous pensez peut-être que les milieux musicaux qui rôdent autour – j'aimerais mieux dire : qui résonnent autour – du Nashville d'aujourd'hui et de la Darmstadt d'aujourd'hui, par exemple, sont très différents, même diamétralement opposés, mais j'aime à croire que les deux – *Darmville und Nashstadt*, oh, pardon ! – sont beaucoup plus proches que vous ne pourriez l'imaginer.

Iannis Xenakis a eu en 1955 une intuition qu'il développe dans le célèbre article, qu'il a écrit sur les contradictions internes du sérialisme intégral. Dans cet article intitulé « La crise de la musique sérielle », il émet l'opinion que peu importe si un compositeur utilise dans une œuvre une écriture sérielle stricte ou s'il crée la pièce à l'aide de procédés aléatoires, la **réalité sonore virtuelle** des deux œuvres sera la même ! Eh bien, moi aussi j'ai une intuition sur la **réalité virtuelle poétique/esthétique** des musiques composées sous l'influence directe du Nashville d'aujourd'hui et de la Darmstadt d'aujourd'hui, c'est-à-dire des musiques composées selon le *modus operandi* de ces écoles de composition respectives : chacune révèle le masque mortuaire de la postmodernité – les yeux, les oreilles et la bouche sont clos, les masques sont aveugles, sourds et muets. Ils ne vont nulle part ! La substance de ces musiques est d'un ennui **mortel**.

Mais le Nashville d'hier [**l'Exemple musical n° 1 commence ici...**]

et la Darmstadt d'hier... ça, c'est autre chose !

Exemple musical n° 1 (entendu)

Willie Lamothe (1920-1992) : *Nos artistes canadiens* (vers 1960)

Serge Garant (1929-1986) : *Offrandes I* (1969)

[S. G. rend hommage à Bach tel qu'entendu par Webern.]

Dans un ouvrage⁽⁴⁾ publié l'an dernier, intitulé *The Beatles with Lacan : Rock 'n' Roll as Requiem for the Modern Age*, le musicologue américain Henry Sullivan soutient que les Beatles, à titre de phénomène culturel le plus significatif

(4) Henry W. Sullivan, *The Beatles with Lacan : Rock 'n' Roll as Requiem for the Modern Age*, New York, Peter Lang Inc. (1995).

de leur époque, avec la *beatlemania* et, bien sûr, la musique de Lennon/McCartney, ont signalé rien de moins que la fin des Temps modernes tels qu'exprimés dans les idéaux du siècle des Lumières. Les albums depuis *Revolver* (1966) jusqu'à *Abbey Road* (1969) sont considérés collectivement comme le premier classique postmoderne populaire de la musique occidentale [musique « western » ?], et les Beatles eux-mêmes, comme des pionniers culturels dont les réalisations passeraient à la postérité. Et tout ceci grâce, en grande partie, cela est certain, au producteur de disques George Martin – j'ai envie de l'appeler le « Grand Contaminateur », – George Martin qui a souvent donné l'impression d'être le « véritable » cerveau derrière les garçons de Liverpool. En fait, certains prétendent qu'il était le cinquième Beatle. Car les années 1960, on le sait, ont été une période incroyable d'inter-communication artistique, de contamination, d'hybridation, de pluralisme et de ce que certains ont appelé, avec un dédain moderniste évident, d'impureté dans les arts.

Ce fut également une époque de requiems : songez seulement – et si vous ne connaissez pas cette œuvre, vous devez l'écouter de toute urgence – au *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) de Bernd Alois Zimmermann pour récitants, soprano et barytons solistes, trois chœurs, sons électroniques, orchestre, groupe de jazz et orgue, une œuvre grandiose et tragique chantée en huit langues (mortes aussi bien que vivantes) où non seulement Nashville rencontre Darmstadt, l'Afrique, l'Europe, l'Orient et l'Occident, mais où aussi se rencontrent les formes de la cantate et de l'oratorio, de la pièce radiophonique, du documentaire et du reportage, entre autres, dans une conflagration mortuaire aux dimensions sans précédent. Les Beatles étaient des postmodernes consentants, Zimmermann, un postmoderne réticent. Il s'est suicidé en 1970.

Nous savons maintenant que toute cette activité frénétique était la première véritable floraison de la postmodernité consciente d'elle-même, porteuse de masque, et les compositeurs de musique country tout comme les compositeurs de l'« éclat structuré » ou de l'« étincelle structurée », comme j'aime baptiser leur trait stylistique dominant, furent également affectés à cette époque, comme vous venez de l'entendre dans notre *Chambre d'écoute*. Un collègue à moi, un scientifique, m'a dit récemment d'un ton accusateur et impatient : « Le postmodernisme n'est rien d'autre qu'une autorisation de dire et de faire *any fucking thing one pleases* », fin de la citation. « Non, ai-je répondu, ça, c'est une définition de l'art... en tout cas, c'est ce que disait Marshall McLuhan dans les années 1960. »

Parfois, je me demande pourtant si ce phénomène actuel relève moins de la culture que de l'aculture, alpha privatif ; car c'est l'impression que j'ai lorsque j'enseigne auprès des jeunes ces temps-ci. Très souvent, les jeunes compositeurs ne se rendent pas compte qu'ils sont en train de démanteler le siècle des Lumières, qu'ils donnent dans le pluralisme ou qu'ils portent un masque. C'est

peut-être là que se trouvent les différences les moins réjouissantes entre le modernisme et le postmodernisme. C'est peut-être la différence entre...

[Le conférencier fixe l'auditoire comme s'il entrait en transe...]

Première intervention divine excentrique

Dans les temps modernes, on fait un pèlerinage – à Bayreuth, à Vienne, même à Paris, ou encore à Bali ou à Nashville, à Darmstadt, bref, on se rend dans une ville, un pays, une culture pour apprendre comment **faire**, afin d'être inspiré. La pensée suit ici des lignes unidirectionnelles, comme dans la notion qu'il n'existe qu'une seule Mecque et qu'on doit s'y rendre.

Dans les temps postmodernes, on importe la ville, le pays et la culture chez soi. La pensée s'étend ici de façon latérale. Lorsque Puccini écrit *Madama Butterfly*, en 1904 (dont l'action se déroule à Nagasaki en 1900), c'est après avoir écouté des centaines de mélodies orientales, anciennes et récentes, japonaises surtout ; il ne quitte pas l'Italie. Debussy connaît lui aussi une expérience authentiquement postmoderne lorsqu'il visite l'Expo 1889 à Paris, son village, pour entendre le gamelan javanais ; il ne se rend pas à Java. Mais lorsqu'il va à Bayreuth et en Russie, il vit une expérience moderne et il tente, avec beaucoup de succès, de se détacher de ces deux dernières influences afin de cultiver sa propre personnalité musicale.

J'ai décrit ces attitudes l'an dernier dans les termes suivants : le modernisme, par ce qu'il tire, tend à la séparation agressive, préférant les nouvelles constructions sur le site original et laissant aux environmentalistes le soin de s'inquiéter des conséquences une fois l'édifice terminé. Par ce 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.

[... il secoue la tête, la transe se termine.]

... c'est peut-être la différence entre l'esthétique et l'anesthésique.

Le projet d'écrire une œuvre pour voix et piano m'est venu en 1993 lorsque j'ai reçu une commande de la Société Radio-Canada. On me demandait de composer une des deux œuvres imposées au Concours des jeunes interprètes prévu pour mai 1995. L'autre pièce imposée, d'un autre compositeur, devait être pour piano.

L'œuvre devait se conformer aux paramètres suivants : durée de 8 minutes, avec versions (c'est-à-dire transpositions) pour soprano, mezzo, ténor et baryton – puisqu'on ne peut prédire qui se rendra en demi-finale. Quant à la langue du texte, on me suggérait d'essayer de ne pas avantager l'un ou l'autre des finalistes.

J'ai accepté le défi..., ce qui m'a immédiatement déprimé, car je crois fermement que la musique associée à des tessitures vocales, et par conséquent à la sexualité, ne peut être transposée ; et je crois également que les textes poétiques ne peuvent être traduits. Une musique conçue pour une soprano qui chante en russe n'est pas une musique pour un ténor anglophone, particulièrement au xx^e siècle où la majorité des compositions, comme vous savez, sont des musiques axées sur des hauteurs réelles, et non sur des classes de hauteurs [*pitch-classes*], comme dans le système tonal qui permet de transposer sur divers registres. Imaginez seulement un *Marteau sans maître* pour un ténor chantant en anglais ou en italien ! Heureusement, j'ai résolu ces problèmes de langue, de tessiture (à savoir les transpositions) et de sexualité en musique d'un seul trait, aussi rapide qu'efficace.

Un collègue me raconte, par hasard, qu'il vient de lire – dans une traduction anglaise – une courte biographie d'Alma Mahler écrite par Françoise Giroud. Lorsqu'il me dit que la vie d'Alma ressemble à un roman, je trouve le milieu à partir duquel non seulement je pourrai faire une narration musicale, pour ainsi dire dans une langue « étrangère » – car on chante en allemand dans ma composition (il ne fallait pas avantager les finalistes, vous vous rappelez ?) – mais je pourrai aussi donner l'illusion que la tessiture et la sexualité restent inchangées.

La solution a surgi de ma lecture de la biographie originale en français (et plus tard en allemand et en anglais), où je suis tombé sur une phrase étonnante qu'écrit Alma dans son journal intime au cours de l'été 1914, après sa rupture avec...

[... en transe ...]

Deuxième intervention divine

Michael Jackson... et ses collaborateurs sont les véritables descendants de Richard Wagner et de ses collaborateurs (surtout Adolphe Appia, au début du xx^e siècle). Dans le vidéo-clip intitulé *Earth Song*, paru juste avant Noël 1995, on voit Jackson, tel une combinaison de Wotan et de Wagner (après tout, il chante **et** il compose), pleurer la destruction de l'environnement, un vrai

Götterdämmerung, surtout en Afrique. Mais grâce au pouvoir de sa mélodie chamannique, son *Das Lied von der Erde*, il saisit deux troncs d'arbre desséchés et commence à renverser le cours des choses... littéralement : la fumée retourne dans les cheminées, les feuilles mortes remontent dans les branches et les arbres abattus par les scies mécaniques se redressent. Conclusion : la postmodernité, avec sa conscience de l'écologie et du sacré, en a assez de l'égoïsme arrogant et des profanations de la modernité, et veut lui dire adieu.

Les temps modernes sont activés par la machine dans tous les sens du terme ; les temps postmodernes sont activés par l'interprète, autrement dit, ils sont centrés sur les humains. Cela explique pourquoi nous rions lorsqu'un synthétiseur (une machine) joue du *Nouvel Âge* ou, à l'inverse, lorsqu'on demande à une voix humaine de se comporter de façon mécanique, dans une œuvre strictement sérieuse, par exemple. Inévitablement la pensée moderniste dans la poésie musicale prend la forme de compositions électroacoustiques et d'œuvres instrumentales qui se veulent électroacoustiques, c'est-à-dire qu'elles désirent produire des sons semblables à ceux que créent les machines. L'école de composition spectrale en France est un bon exemple de cette tendance, tout comme, dans le domaine de la musique populaire, les styles *Alternative Industrial*, *Heavy Alternative Grunge*, *Tribal Alternative*, *Gothic Industrial*, *Electro Gothic Industrial*, *Techno Industrial*⁽⁵⁾. Inévitablement la pensée postmoderniste retourne au chant grégorien, à la voix humaine. La modernité est profane, la postmodernité, sacrée.

[... sortant de transe...]

... après sa rupture avec Kokoschka ; cette phrase apparaît maintenant au tout début de ma composition : **[l'Exemple musical n° 2 commence ici...]**

Exemple musical n° 2 (entendu) (lip-sync, enregistré ou, s'il y a une chanteuse dans la salle, elle dit les mots suivants, pendant que je fais du lip-sync)

Mais je savais maintenant que je ne chanterais plus que dans la mort. Alors, je ne serai plus l'esclave d'aucun homme car je ne viserai que mon propre bien-être et la réalisation de moi-même.

Cette phrase m'a conduit à choisir une forme musicale que j'ai employée deux fois déjà, la forme que j'appelle *mélodrame d'outre-tombe*, où un chanteur (ou une chanteuse) parle en plus de chanter, dans ce cas soit en anglais, soit en français, mais à partir d'un lieu hors temps, hors vie, et cette phrase m'a également conduit à reconsidérer la stratégie de l'iconophéragie, le port des masques, car Alma est en train de dire ici qu'elle désire également retirer un masque, elle désire ne plus être une « esclave ».

(5) Ces diverses variétés ont été présentées dans des discothèques de Montréal pendant la semaine du 14 au 21 décembre 1995, d'après le calendrier de l'hebdomadaire *Mirror*.

Afin de clarifier la mise en situation du mélodrame, il y a deux faits historiques que l'on doit absolument connaître au préalable : 1) Gustav Mahler est mort en 1911, environ un an avant qu'Alma ne rencontre Kokoschka, et un an après qu'elle eut amorcé une liaison avec le futur fondateur du Bauhaus, Walter Gropius ; 2) Alma Mahler était une musicienne accomplie et polyvalente : elle était compositrice, pianiste et chanteuse.

Je ferai référence à d'autres détails de l'histoire au fur et à mesure que nous suivrons la *Table iconographique* que vous devriez avoir en main. Vous êtes censés avoir également les traductions anglaise et française des textes chantés ; de l'autre côté de la feuille figure le contenu de la scène II du mélodrame.

À ce stade, j'aimerais vous résumer l'intrigue de ma narration musicale. Un trait iconographique important de mon mélodrame d'outre-tombe est que cette histoire d'amour peut être racontée ou bien par Alma, c'est-à-dire par une soprano ou une mezzo portant le masque d'Alma Mahler et, plus tard dans la seconde partie de la scène II, par Alma portant le masque d'Oskar. Ou bien l'histoire peut être racontée par Oskar, un ténor ou un baryton qui, dans le rôle d'Oskar, porte le masque d'Alma dans la scène I ainsi que dans la scène finale, la scène III. Si la composition est exécutée par un homme et une femme ensemble, ils chantent et récitent leurs parties respectives.

La notion de narration, évidemment, suggère la forme d'un roman ou d'une nouvelle, et je me comporte effectivement comme un romancier du fait que j'utilise tant les descriptions de l'action telle qu'imaginée par l'écrivain Françoise Giroud que des textes authentiques que je reconstitue en dialogues virtuels tirés du journal d'Alma, de son autobiographie, des lettres d'Oskar et de son autobiographie à lui, tous cités en italique dans le livret.

Mais je me conduis aussi comme un cinéaste, puisque je dois comprimer en huit minutes l'expérience vécue, réelle et imaginée, de deux êtres passionnés, expérience qui s'est étalée sur trois années très turbulentes.

L'intrigue se résume donc comme suit : Scène I. d'outre-tombe, Alma évoque ce qu'elle a ressenti pendant l'été 1914 à l'époque de sa rupture avec Kokoschka et de l'assassinat de l'archiduc Ferdinand et de sa femme à Sarajevo.

La scène II remonte à l'année 1912, au moment de leur première rencontre, dont les protagonistes relatent des versions contradictoires, comme vous pouvez le constater sur les feuillets qu'on vous a distribués. Je crois, cependant, qu'Oskar dit la vérité. Même d'outre-tombe, il semblerait que les fantômes ont eux aussi des problèmes de mémoire... Dans la deuxième moitié de cette scène, Oskar implore Alma : « Tu dois me faire revivre la nuit comme une potion magique... » et il lui demande de l'épouser. Elle le fera, dit-elle, après qu'il aura produit rien de moins qu'un chef-d'œuvre, ce qu'il fait : c'est l'immense toile intitulée

Windsbraut (La fiancée du vent), dont le sujet est... eux-mêmes, Alma étendue [l'**Exemple musical n° 3 commence ici...**] et Oskar, non loin, regardant Alma qui flotte dans un lit de nuages bleus et dorés.

Exemple musical n° 3 (entendu)

Bob Dylan (1941-) : *Lay lady lay* (1969) [tiré du disque *Nashville Skyline*]

Brian Ferneyhough (1943-) : *Sonatas for string quartet* (1967) [B. F. rend hommage à Purcell et Webern.]

La scène III décrit leur éphémère bonheur domestique, qui fut interrompu un jour lorsque arriva par la poste le masque mortuaire de Gustav Mahler. Leur union maintenant terminée, Alma « chante dans la mort », comme elle l'avait prédit au début de ma composition, ses propres paroles accompagnées par la musique de ses propres lieder, des lieder que...

[... en transe...]

Troisième intervention...

Les lieder et les mélodies, qui sont des formes postmodernes, traitent de sentiments poétiques. Le tango en tant que forme est postmoderne aussi, parce que n'importe quel tango est relié à son propre sujet/objet : il renvoie presque toujours à lui-même. *Alma & Oskar*, ma composition, essaie d'imiter un tango : on éprouvera peut-être une gêne contenue en l'écoutant parce que l'œuvre est très directe dans son expression, expression que, avec une touche de *verismo*, malgré toutes les références à la musique austro-germanique, j'ai conçue à des fins théâtrales, en ce sens qu'elle va au-delà de la simple représentation de sentiments poétiques, qui n'en sont pas moins présents.

Je me suis toujours considéré comme un loup déguisé en agneau ou, en d'autres termes, comme un moderniste portant le masque de la postmodernité. Cela n'est pas sans rappeler la position adoptée, je crois, par Stravinsky dans sa *Poétique* (1930), où il dit, entre autres choses, qu'un musicien ne doit pas « interpréter » sa musique, mais plutôt jouer exactement ce que le compositeur a écrit, à savoir qu'il ne doit pas adopter une approche postmoderniste dans

l'exécution des œuvres postmodernes de Stravinsky. C'est précisément le contraire de Schönberg, dont les œuvres, d'un modernisme impénitent, n'ont de sens que lorsqu'elles sont réchauffées (pour ainsi dire) par la grande tradition d'interprétation que la fin du XIX^e siècle lui avait laissée en héritage. Comme je l'ai observé jadis, dans une époque postmoderne, l'interprète est roi, alors que dans une ère moderne, c'est le compositeur-créateur qui règne. Schönberg était un loup... déguisé en loup.

[... sortant de transe...]

... des lieder que Gustav avait fait publier pour Alma... lorsqu'il avait appris sa liaison avec Gropius. Bien qu'il eût toujours cherché à dissuader sa femme de composer – elle était néanmoins une de ses copistes –, Gustav avait maintenant les oreilles et les yeux ouverts. Avec sa bouche, il a parlé au directeur des Éditions Universal.

J'aimerais aborder maintenant la question de la musique, de mes musiques, ou de mes masques, dans ce mélodrame d'outre-tombe, et pour ce faire, je ferai référence à la Table iconosphérique.

Les théoriciens de la littérature ont soutenu pendant longtemps que construire un texte – moi, je dis une composition – par l'absorption et la transformation d'autres textes⁽⁶⁾ – d'autres musiques – ne consiste pas en une simple appropriation de ces textes. Non. Il s'agit plutôt de la production d'un texte (composition) à partir d'un « intertexte » dans lequel, selon Roland Barthes (je cite), « c'est tout le langage antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination d'images qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité⁽⁷⁾ ». Dissémination d'images, concept important pour mon œuvre *Alma & Oskar*. Et par le biais de la citation, une composition peut vivre plusieurs époques en même temps, une simultanéité de ce qui n'est pas simultanément. Après tout, vous-mêmes, à titre d'auditeurs, devez être mes complices, suspendre votre croyance en la réalité et accepter les voix qui viennent d'outre-tombe, tout comme on fait lorsqu'on lit un roman, qu'on regarde un film ou qu'on va au théâtre.

La toute première musique qu'on entend dans la scène I est une petite citation des *Kindertotenlieder* (dernier mouvement) de Gustav Mahler. Ici, le piano « masque » un orchestre (rôle qu'il joue tout au long du mélodrame), et nous avons l'image d'Alma qui, tout en évoquant la fin de sa relation avec Oskar, semble également se rappeler son « esclavage » avec son mari Gustav, et la colère qui s'était emparée d'elle quand il avait écrit en 1904 cette musique tragique sur des enfants en train de mourir, à l'époque où leurs enfants à eux venaient au monde. Lentement, le piano revêt ce qui était alors un masque contemporain, celui de la « **Angst** », de l'angoisse expressionniste, que remplace

(6) Voir Julia Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil (1969), p. 85.

(7) Voir Roland Barthes, « Théorie du texte », dans *l'Encyclopædia Universalis*, tome 17, Paris, Édition Encyclopædia Universalis (1973), p. 998.

ensuite le masque plus ancien de la ferveur romantique, dans une allusion passagère à la première mélodie des *Amours du poète* de Schumann, image du souvenir chez Alma de la passion d'Oskar et de la lettre qu'il lui enverra dans la scène II. Une citation du *Tristan* de Wagner insinue qu'elle pense à leur première rencontre, chez elle, où elle a peut-être joué et chanté pour lui un extrait de cette musique. Mais maintenant, tout est mort, et la guerre est sur le point d'éclater en Europe, comme le souligne ici une référence à la lugubre *Marche* qu'Alban Berg termine en août 1914 ; cette *Marche* fait partie des *Trois Pièces pour orchestre*, opus 6, et annonce l'inquiétante scène de noyade dans l'œuvre qu'il compose tout de suite après : *Wozzeck*.

Comme je l'ai dit tout à l'heure, la scène II est un *flash back* à la première rencontre des amants en 1912. Selon la personne qui chante, un homme ou une femme, le récit est très différent. Si l'œuvre est donnée en duo, les versions respectives sont récitées en alternance. Veuillez consulter les feuillets à votre disposition. L'auditeur entend à l'arrière-plan un extrait, *in media res*, de la *Sonate pour violoncelle*, opus 102 de Beethoven, le mouvement lent, autre image sonore du souvenir qu'Alma veut garder de l'événement, de toute évidence à l'opposé d'Oskar qui affirme qu'elle a joué – et chanté – le *Liebestod* de *Tristan*. Je crois Oskar.

Le lendemain, Oskar lui écrit une lettre passionnée, marquée par une allusion brève mais directe seulement à la musique du lied de Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*, texte de Heinrich Heine. Puis, en succession rapide, on entend des allusions à une musique de la *Fiancée du vent* que j'ai imaginée comme étant la musique de Koko ; vient ensuite la mort étrange de *Wozzeck* ; puis le carillon d'église que Schönberg a imaginé pour piano (un autre masque) comme *Tombeau* de Mahler dans la dernière de ses *Six Petites Pièces pour Piano*, opus 19. On entend de nouveau la musique de Koko parce que son grand tableau est presque terminé, puis une longue citation d'un passage de l'opéra de Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, le Prologue, où le personnage du Compositeur (rôle tenu par une femme) conclut, après maintes tribulations burlesques, que « la Musique est un art sacré ».

Il y a beaucoup de masques dans cet environnement mélodramatique : pour commencer, je retire toutes les paroles de Hofmannsthal, et je les remplace par les mots d'Oskar et d'Alma. De plus, si Alma chante ce passage, elle cite des portions de la lettre d'Oskar, c'est-à-dire qu'elle fait semblant d'être Oskar, qui fait semblant d'être la soprano dans le Prologue de Strauss, qui fait semblant d'être le Compositeur masculin qui compose *Ariadne auf Naxos*. Comme vous pouvez le constater, j'ai imaginé pour ces deux revenants très cultivés un univers de référence extrêmement riche, bien que centré autour d'une seule ville, mais quelle ville : Vienne, véritable ville musicale fantôme. Rappelez-vous : d'une façon ou d'une autre, nous finissons toujours par chanter les chansons de notre ville ou de notre village natal, notre propre musique country – le mot « Country » ne

veut-il pas dire « pays » ? La scène III s'ouvre par le « fruit » de l'amour d'Alma et d'Oskar, c'est-à-dire par la musique que j'ai écrite pour symboliser le tableau *La Fiancée du vent*. Avec l'arrivée soudaine du masque mortuaire...

[...en transe... commencer par les yeux et la bouche fermés avec force... laisser beaucoup de temps...]

Exemple musical n° 4 (entendu)

enregistré ou un homme dans la salle prononce : « Quatrième... »]

Quatrième...

Même la « nouveauté » peut prendre l'apparence d'un masque mortuaire, comme le maquillage pitoyable que, par amour, l'écrivain Gustav von Aschenbach essaie de porter juste avant de s'affaisser, à la fin de la nouvelle de Thomas Mann, *Mort à Venise*. Le « Festival de musique nouvelle » organisé par l'Orchestre symphonique de Winnipeg depuis quelques années me semble correspondre aussi à cette description. Et pour ceux que les interprétations sémiologiques intéressent, on ne peut passer sous silence qu'un autre symbole de mort – et je ne veux offenser personne ici – est intimement lié à cet événement « nouveau » : le commanditaire principal et très visible du festival est un fabricant de cigarettes.

À une époque postmoderne, on récompense un artiste pour être ce qu'il ou elle **n'est pas** : on ne peut être un compositeur de la Renaissance ni un compositeur médiéval ou post-romantique (songez à la poésie de Pärt, Hovanes, Gorecki, Tavener, Penderecki...) mais on est récompensé si on essaie d'être « ancien » et « éternel ». Plus on essaie, plus on est récompensé. Je dis : si le **masque mortuaire** vous va, portez-le !

[...sortant de transe.]

... avec l'arrivée soudaine du masque mortuaire, l'auditeur entend deux musiques réunies, celle de l'adieu de Gustav Mahler au monde, un extrait du sixième et dernier mouvement de *Das Lied von der Erde*, et celle de l'adieu d'Arnold Schönberg à Mahler, tiré de la sixième et dernière pièce de son opus 19.

Mais c'est Alma qui prononcera les derniers mots d'adieu, les siens, chantant la nature éphémère de l'amour même ; mais ses paroles ont pour musique un

extrait de l'une de ses propres compositions pour voix et piano, *Ich wandle unter Blumen* (Je me promène parmi les fleurs), texte de Heine que j'enlève.

Fleurs fragiles, éphémères, comme les ailes du papillon, de *Butterfly*... comme l'enfant, ...*amore, amore mio, fior di giglio e di rosa*...

[l'Exemple musical n° 5 commence ici... *attacca*]

Exemple musical n° 5 (entendu) John Rea : « Alma & Oskar » (enregistrement : Karina Gauvin, soprano et Michael McMahon, pianiste.)

éclairage- spot sur le piano sans interprète

Merci beaucoup.

