

# La musique contemporaine s'est embrouillée

## Contemporary music is all muddled up

Pierre Desjardins

Volume 7, numéro 1, 1996

Ruptures?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902161ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902161ar>

[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

Desjardins, P. (1996). La musique contemporaine s'est embrouillée. *Circuit*, 7(1), 70–73. <https://doi.org/10.7202/902161ar>

Résumé de l'article

En réponse à Michel Gonneville, le philosophe reprend les arguments de sa première intervention sur la déshumanisation de la musique contemporaine et sa quête de l'originalité à tout prix. Il insiste sur la spécificité du langage musical et la nécessité pour l'auditeur d'être en mesure de capter un message. Il se désole de voir les jeunes compositeurs se vautrer dans l'ignorance. Il considère que les grands noms du XX<sup>e</sup> siècle sont, non pas Boulez, mais Ravel, Stravinski, Prokofiev ou Bartòk et fait l'éloge des musiques populaires et rythmiques, rock ou jazz, dont il explique le succès par le respect des normes traditionnelles.

## **La musique contemporaine s'est embrouillée**

Pierre Desjardins

---

| *Texte paru dans Le Devoir, 14 août 1995.*

En réponse à l'article de Michel Gonneville intitulé « L'éloge de la différence » paru dans *Le Devoir* du 27 juillet 1995, je soutiens qu'il est faux de penser que l'artiste-compositeur ne crée que pour lui-même : l'expression étant l'essence même de toute création artistique, l'œuvre d'art n'existe pas sans une

ouverture extatique aux autres. Et, à partir de là, on ne peut certes pas parler de progrès en musique contemporaine. Car ce type particulier de musique s'est déshumanisé au point de ne plus toucher personne et d'avoir perdu tout public. Obsédé par l'idée d'un langage musical original et différent conçu à partir d'un matériau sonore toujours nouveau, le compositeur de musique contemporaine a progressivement, je crois, perdu l'essentiel..., l'essentiel étant tout simplement de réussir à exprimer ce qu'il a à exprimer...

N'oublions jamais que si la beauté de l'œuvre d'art se définit comme étant la manifestation de la vérité, il faut que cette vérité, transcendée par l'artiste, éclate au grand jour, sinon, je regrette, il n'y a ni œuvre ni art. C'est en ce sens qu'il faut à mon avis insister sur les particularités du langage musical. Celui-ci est certes très différent. Mais sûrement pas dans le sens où l'entend Michel Gonnevillle. Disons qu'il n'est d'abord pas d'ordre conceptuel au même titre que celui utilisé par le peintre ou l'écrivain. Tandis que l'écrivain, par exemple, se sert dans la composition de son œuvre, de mots qui sont des représentations du réel, le musicien utilise des sons qui, en soit et de prime abord, ne sont que des « bruits » qui ne représentent rien. De ce point de vue, la tâche du compositeur de musique est doublement ardue : puisque les sons qu'il utilise ne sont pas en eux-mêmes porteurs de sens, il doit, par un langage musical abstrait sans rapport direct avec le réel, réussir à inventer et à former un message que l'auditeur pourra capter.

Du point de vue artistique, la musique est donc déroutante : c'est une œuvre en acte et en mouvement dans le temps qui impose son rythme. Le compositeur doit alors faire appel à un langage avec des règles et des rapports calculés minutieusement, mais aussi compréhensibles, sinon il risque de perdre l'auditeur dès le départ. Dans leur essai remarquable, Boris de Schloezer et Marina Scriabin (1977) expliqueront cette « déroute » de l'auditeur : « L'auditeur ne parvient pas à prendre en charge l'opération dans laquelle il se trouve engagé par l'exécutant, il ne peut accomplir des gestes qui diffèrent par trop de ceux que lui a inculqués sa culture musicale... »

Prétendre d'autre part que le public n'a rien à voir avec l'œuvre, que celle-ci est immanente et autosuffisante, voilà une façon bien prétentieuse de concevoir la musique. En fait, il s'agit là d'une attitude arrogante de grands incompris dans leur « génie » qui se permettent de cracher sur le « grand public ». Pourtant, qu'aurait valu le mouvement dadaïste, par exemple, sans ses innombrables prestations et manifestations publiques... ? Qu'aurait été le mouvement surréaliste sans ses constantes confrontations avec les autres mouvements artistiques de son temps... ? Et que serait finalement le théâtre de Ionesco sans les réactions incongrues du public... ?

## Travestissement de l'art

Dans les *Cahiers d'Actes Sud*, le critique musical Alain Féron avait déjà solidement attaqué un tel élitisme musical qui n'est qu'un travestissement de l'art :

*Il n'y a point d'alternative : il faut dépasser l'anecdotique, subvertir le jeu de l'élitisme, du snobisme, de l'intellectualisme. Il faut en finir avec la musique-sous-verre, lui faire reprendre pied dans la réalité, avec sa dimension sociale, politique, esthétique, humaine. Tout d'abord parce que dans nos structures actuelles celle-ci est en train de s'asphyxier par manque de diffusion « grand public », de compréhension socio-culturelle, par malentendu fondamental entre créateur-interprète-auditeur..., par la présence de chapelles et de mandarins. (Féron, 1987, p. 11)*

Il est en tout cas désolant et inquiétant de constater que de jeunes compositeurs québécois, plutôt que de procéder à une saine et nécessaire auto-critique, se vautrent avec fatuité dans autant d'ignorance. De par le monde pourtant, nombre de grands compositeurs de musique contemporaine s'interrogent aujourd'hui avec inquiétude sur la valeur et la pertinence de la pratique de leur art malheureusement ainsi privé de public.

C'est Theodor Adorno qui est à l'origine de ce courant élitiste de l'intellectualisme en musique. Puriste, admirant inconditionnellement Schönberg, mais condamnant par ailleurs un Stravinski trop folkloriste et populiste à son goût, on se souvient qu'Adorno en 1963, dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, attaqua le formalisme musical et prit la défense d'une musique savante et ésotérique, destinée uniquement à un petit nombre d'esprits supra-lucides [...]. Il est déjà clair qu'Adorno endossait là une conception de la musique formée d'une enclave d'intellectuels-compositeurs complètement déconnectés de la réalité du « vrai monde ». L'élucidation de sa pensée s'inscrivait dans une tradition idéaliste conférant à l'intellectuel le privilège exclusif de la lucidité critique. Mais cette tradition d'après-guerre est aujourd'hui bel et bien périmée.

Aussi soyons lucides et réalistes et demandons-nous où sont maintenant les musiciens qui ont marqué notre siècle... ? Sûrement pas du côté d'une musique qui s'est appropriée frauduleusement depuis Pierre Boulez le nom de « musique contemporaine ». Et s'il y a eu, il est vrai, des grands noms de la musique en ce xx<sup>e</sup> siècle, c'est beaucoup plus du côté de la musique classique tonale, d'un Ravel, d'un Stravinski, d'un Prokofiev ou d'un Bartòk qu'on peut les trouver, ou encore tout simplement du côté de celle, populaire et très rythmique, du jazz ou du rock.

Dans sa célèbre *Sociologie du jazz*, Francis Newton (1966) affirmait d'ailleurs justement que ce qui a fait la force et la valeur de la musique de jazz est sa grande accessibilité dans son rapport direct avec le public. Selon Newton, le génie du jazz ne tient aucunement à son aspect subversif, qu'on aurait

largement exagéré, mais à son langage musical construit selon les normes traditionnelles en tous points contraires aux complications théoriques incroyables de la musique contemporaine et cela, bien que le jazz ait quand même trouvé à travers ces formes musicales simples le moyen d'innover grandement au niveau harmonique et rythmique.