

Petite revue de philosophie

À propos de l'enregistrement *Montréal Postmoderne* : vers un équilibre entre la production et la réception de l'oeuvre musicale

Ghyslaine Guertin

Volume 9, Number 1, Fall 1987

Postmodernité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1103501ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1103501ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guertin, G. (1987). À propos de l'enregistrement *Montréal Postmoderne* : vers un équilibre entre la production et la réception de l'oeuvre musicale. *Petite revue de philosophie*, 9(1), 175–195. <https://doi.org/10.7202/1103501ar>

À propos de l'enregistrement
***Montréal Postmoderne*¹:**
Vers un équilibre entre la production
et la réception de l'œuvre musicale

Ghyslaine Guertin

Professeure au département de philosophie
du CEGEP Édouard-Montpetit

1. *Montréal Postmoderne*: D. Gougeon, *Voix intimes*, J. Réa, *Treppenmusik*, C. Vivier, *Pour violon et clarinette*, J. Evangelista, *Clos de vie*, Centredisques, 1985, CMC 2085.



Montréal Postmoderne

Denis Gougeon, Volv Hébert,
Jean-Louis Hébert, Jacques
Gougeon, Wilfrid Poirier, Jean-Louis Hébert,
Jocelyne Hébert, Denis Gougeon

 CENTREDISQUES
CENTREDISQUES

CENTREDISQUES

La rumeur de la mode décrétant la fin de l'avant-garde, du nouveau, du progrès, semble avoir atteint le monde musical qui n'a pu échapper, dit-on, au temps de crise. «Désarroi, indécision, «vide des valeurs» — comme si l'époque [...] ne savait plus à quoi, esthétiquement, se raccrocher²», autant de signes susceptibles de renvoyer à tout ce domaine de la création marquée également par «la liberté retrouvée», et un certain ressentiment contre la modernité.

L'enregistrement *Montréal Postmoderne*, sous son emballage moderne, conçu en tant qu'objet de consommation pour plaire, pour séduire, recèlerait-il alors au niveau de son contenu, «le désir d'une rupture³», d'un dépassement? Ou encore, la volonté de

2. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 8.

3. Walter Moser, «Mode — Moderne — Postmoderne», *Études françaises*, 20.2, 1984, p. 33.

faire sens au moyen d'un retour à la «vraie» musique? Mais laquelle?

Nous serions tenté d'affirmer, en paraphrasant Jean-Luc Nancy⁴, que cette entreprise du sens a pour origine le désir de chercher ce qui se serait perdu ou tout simplement pas présenté, tout au long de cette quête de «pureté» menée par la musique moderne. Et pourtant cette période marquée par la valeur de la nouveauté n'était pas privée de sens. Pourquoi faudrait-il alors effectuer un «retour à», comme s'il y avait eu quelque part une erreur dans le sens de la direction à prendre. Quelle a été cette direction choisie par la musique moderne? Quel est le changement de sens proposé par l'appellation non-encore contrôlée de musique postmoderne? Vouloir comprendre, par rapport à la musique, l'attitude générale requise par le préfixe «post» et qui consiste «à se constituer comme la postérité de quelque chose qu'on dépasse et rejette⁵», nécessite l'identification de quelques points de repère fournis par le développement de la musique moderne. La première partie de notre étude vise cet objectif alors que la seconde permettra d'illustrer, au moyen de l'enquête que nous avons menée auprès des compositeurs du *Montréal Postmoderne*, quelques éléments esthétiques propres à cette mutation du sens. Encore faut-il préciser les faits rapportés par les observateurs de la scène musicale actuelle, et le contenu de la rumeur.

4. Jean-Luc Nancy, *L'Oubli de la philosophie*. Paris, Galilée, 1986, p. 44.

5. Walter Moser, *op. cit.*, p. 33.

Le constat de la crise

La créativité musicale contemporaine serait à bout de souffle et certains signes démontreraient qu'elle est présentement en régression. À travers «l'impureté» de son langage qui s'exprimerait, comme dans les autres arts, par le biais de collages, de commentaires, de superpositions mélodiques et de citations, on aurait constaté⁶ la présence d'une expressivité tournée vers la signification d'un message susceptible d'être compris directement par l'auditeur. Le compositeur-séducteur attirerait l'attention en présentant des phrases musicales simples, familières à l'oreille. Œuvres désormais «fermées», orientées vers «le retour à une tonalité aménagée», faisant place davantage au divertissement qu'à la connaissance, tels seraient encore les éléments caractéristiques des œuvres musicales récentes, sur la scène internationale. Les exemples suivants sont déjà bien connus: les nouveaux romantiques allemands centrés autour du compositeur Wolfgang Rihm, se réclament de Brahms et de Richard Strauss, et recherchent avant tout la simplicité. En Italie, Lorezzo Ferrero retourne au bel canto du XVIII^e siècle. Aux États-Unis, Steve Reich affirme «s'intéresser de plus en plus à la musique occidentale traditionnelle et aux ensembles instrumentaux traditionnels⁷». En France, Scarpetta note «un dévergondage de la musique «savante» avec des formes populaires-jazz-rock, rythmes africains ou la-

6. Nous faisons allusion à l'article de Costin Cazaban, «Feu l'avant-garde», dans *Le monde de la musique*, Paris, n° 101, juin 1987, p. 29 à 31.

7. Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 153.

tino-américains ou, à l'inverse, quête hyperintellectualisée et quelque peu mythique de l'origine des sons⁸».

Ce joyeux mélange des genres et des styles conduit les uns à affirmer qu'il n'y a plus de progrès en musique; les autres à constater le bilan déprimant de la création musicale des dernières années. Jean-Jacques Nattiez affirme que le «nouveau romantisme ou nouvel expressionnisme nous ramène quarante ans en arrière, et encore, dans un style épigonal...⁹». Maurice Fleuret constate, pour sa part, que «nous vivons pour la première fois dans l'histoire, sans théorie dominante, sans référence, sans point de repère [...]. La révolution esthétique de ces dernières années n'est pas qualitative mais quantitative [...]»¹⁰.

Les grands responsables de cette stagnation musicale? Écoutons la rumeur de la mode: — Les modernes ont tué la «vraie musique». — Ils auraient également contribué au «décalage prolongé entre production et consommation» comme s'est appliqué à le démontrer Pierre-Michel Menger¹¹ dans son analyse socio-économique de la création musicale française des trente dernières années. Quelle serait alors la cause qui aurait provoqué un tel éloignement de l'auditeur? Quel a été le sens privilégié par les compositeurs marqués par la nouveauté et le progrès en

8. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 8.

9. J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 373.

10. M. Fleuret, cité par Maryvonne De Saint-Pulgent, «Les enfants tristes de Schoenberg» dans *Le Point*, Paris, n° 709, 21 avril 1986, p. 67.

11. P.M. Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1986, p. 229.

musique? L'identification de quelques points de repère puisés dans le développement de la musique moderne permet de le démontrer¹².

I. Orientation du sens dans la musique moderne

Ce qu'il a été convenu d'appeler «nouvelle musique» s'est constitué à partir d'un changement dans la fonction expressive du langage musical, fondé sur la dissonance. Des compositeurs comme Wagner, Brahms, à la fin du XIX^e siècle, avaient intégré, tout en respectant l'organisation du système tonal¹³, des éléments chromatiques ou encore des modulations, afin d'élargir le champ expressif de la musique tonale. Et ce n'est que très progressivement qu'Arnold Schoenberg, sans viser une rupture avec la tradition, définira une nouvelle technique d'écriture, (inséparable de la dissonance): le dodécaphonisme. Cette technique consiste à utiliser les douze sons de la gamme chromatique en attribuant au principe de «la série¹⁴», la fonction logique d'assurer l'articulation et l'unité du tout.

12. Notre objectif ne consiste pas à établir un bilan exhaustif de l'histoire de la musique moderne et contemporaine.
13. Nous proposons la définition suivante: «Le système tonal renvoie à une hiérarchie entre les notes et donne une valeur prépondérante à certains intervalles jugés consonants (octave, quinte, quarte, tierce).» Voir Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris, Le Sycomore, 1979, p. 17. Voir également à ce sujet, J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 340-359.
14. La «série» consiste en «un ordre de succession des 12 notes de la gamme chromatique sans répétition d'aucune des notes». Voir Dominique et J.-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 19.

Ce nouveau langage musical revêt pour Schoenberg un sens précis: «La musique n'est pas un quelconque divertissement mais bien la façon dont s'exprime un poète qui s'exprime en musique, dont pense un penseur qui pense en musique¹⁵.»

Adorno, l'interprète marxiste de Schoenberg, s'est appliqué à démontrer en quoi consiste, plus précisément, la nature du contenu de vérité présent dans l'œuvre du musicien et partant, son caractère de nouveauté: «Par la négation de l'apparence et du jeu, la musique tend à la connaissance¹⁶.» En supprimant la fonction de plaisir et de jouissance à l'œuvre musicale, Adorno conçoit une relation tout à fait utopique entre la musique «vraie» et l'auditeur. D'une part la musique ne s'adresse pas au bourgeois qui rechercherait des mélodies faciles à retenir, des ambiances, des atmosphères ou encore des «associations». Ce que la musique traditionnelle serait susceptible d'offrir de plus grossier¹⁷. D'autre part, si les dissonances font fuir l'auditeur, c'est qu'«elles leur parlent de leur propre condition: c'est uniquement pour cela, dit Adorno, qu'elles leur sont insupportables¹⁸». Pour Adorno la musique «vraie», par sa seule expression formelle, renvoie, comme l'a démontré Marc Jimenez, à «la réalité du chaos social auquel

15. A. Schoenberg, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 167.

16. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 52.

17. *Ibid.*, p. 19.

18. *Ibid.*, p. 69.

s'oppose l'individu angoissé par le caractère irrémédiable de son aliénation¹⁹».

Les affirmations d'Adorno sur la musique rejoignent son discours plus général à propos de l'art: «Celui qui jouit concrètement des œuvres d'art, est un ignorant. Les expressions comme «régal pour l'oreille» lui suffisent [...]. En réalité plus on y comprend quelque chose, moins on jouit des œuvres²⁰.» L'art n'a pas pour fonction de plaire et encore moins d'offrir «promesse de bonheur» ou «sérénité». La musique schoenbergienne illustrerait de manière exemplaire ce qu'Adorno attend de l'œuvre d'art: «La nouvelle musique a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur, toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau²¹.»

Indépendamment de la vision marxiste d'Adorno en ce qui concerne les rapports entre la nouvelle musique et l'auditeur, il est évident que l'univers sonore introduit par Schoenberg a contribué à définir une nouvelle catégorie d'auditeurs, actifs, spéculatifs. D'ailleurs Schoenberg lui-même en était bien conscient:

Ma musique opère [...] en associant des éléments complexes dont je suppose que l'auditeur a déjà une bonne connaissance, en sorte que d'autres éléments complexes pourront ensuite intervenir sans que l'auditeur manque d'en appréhender toutes les relations

19. Marc Jimenez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, U.G.E., 10-18, 1973, p. 19.

20. Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 24.

21. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 142.

réiproques, les similitudes, les différences, etc., et d'en saisir les articulations logiques²².

L'auditeur actif commandé par les exigences de la nouvelle musique devra en plus surmonter des difficultés qui relèvent du fait que son oreille soit «acculturée tonalement²³» et comme l'affirmait Schoenberg:

Le fossé, qui sépare d'avec la mienne la méthode de composition appuyée sur la tonalité, s'est creusé très vite et très brutalement. Pendant longtemps encore, l'oreille de l'auditeur devra s'habituer à accepter les dissonances comme une chose naturelle [...]²⁴.

Après l'école de Vienne²⁵, des nouveaux groupes de compositeurs offriront à l'auditeur l'occasion d'être confronté aux difficultés présentées par la complexité de l'écriture musicale. À la fin des années quarante, les compositeurs Stockausen (Allemagne) Boulez (France), Maderna, Nono, et Berio (Italie), se rallient au sérialisme intégral de l'école Webernienne en empruntant des démarches diverses dans le but de «faire vivre la matière sonore dans un état de dispersion, d'éparpillement, à l'intérieur d'œuvres où ne domine plus de direction univoque²⁶». Par ailleurs, Messiaen et Dutilleux (France), tout en accordant aussi la pri-

22. A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 87.

23. J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 364.

24. A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 204.

25. L'école de Vienne regroupe outre Schoenberg, les compositeurs Berg et Webern.

26. Dominique et Jean-Yves Bosseur, *op.cit.*, p. 24.

mauté à la matière sonore, font figure d'indépendants, alors que Stravinsky s'intéressera à l'exploitation d'éléments rythmiques et se tournera vers la fin de sa vie vers le sérialisme. Poulenc-Honegger-Milaud représentent la tradition en intégrant dans leur langage musical des éléments de «polytonalité». Même si dans les années cinquante, le sérialisme aboutit à une véritable contestation, Pierre Boulez demeure convaincu qu'«il n'y aura certainement jamais de retour à la tonalité; on s'acheminera vraisemblablement vers un système sériel élargi²⁷». Sa définition de l'essence de la musique demeure représentative de tout ce champ d'expérimentation que l'on tend à appliquer à la musique:

La non-signification de la musique est irrémédiablement notre force spécifique: nous ne perdons jamais de vue que l'ordre du phénomène sonore est primordial: vivre cet ordre est l'essence même de la musique²⁸.

Alors que Xenakis choisit de travailler les «masses sonores» au moyen du calcul des probabilités, les autres sérialistes comme Stockausen, Berio, Nono, seraient attirés par un autre domaine pivot de la modernité: la musique électro-acoustique. Pierre Schaeffer, le grand initiateur de cette fusion de la musique concrète et de la musique électronique, fonde le Groupe de recherche musicale, à Paris, et recevra tour à tour, Messiaen, Varèse, Boulez et de nouveaux compositeurs, entre autres: François-B. Mâche, Luc Ferrari, Ivo Malec, François Bayle, Francis

27. P. Boulez, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, Seuil, 1981, p. 31.

28. *Ibid.*, p. 74.

Dhomont. Tous ces compositeurs préconisent une démarche «concrète», «empirique» du son, plutôt qu'une démarche abstraite telle que développée par le sérialisme. Leur objectif: fabriquer «l'objet sonore» comme le «fournit la nature, le fixe des machines, le transforment leurs manipulations²⁹». La perception ou plutôt l'écoute de ce «nouvel objet sonore» supposera, encore une fois, toute une adaptation de la part de l'auditeur:

Et que le public ne se hâte pas de juger trop vite, ni en bien, ni en mal. Il lui faut d'abord réentendre. Une fois ne suffira pas. Il n'est pas non plus tellement question de nous exprimer devant un auditoire mais de le provoquer à considérer l'objet³⁰.

Le refus de définir le langage musical en fonction d'un sens pré-défini — ou encore de ses possibilités de représentation, d'analogie ou d'imitation, qui caractérise bien cet avant-garde — conduira, dans les années soixante, John Cage à fonder sa poétique de l'œuvre indéterminée. Il s'agit, encore là, d'œuvres expérimentales qui exigent de l'auditeur une nouvelle pratique. Daniel Charles l'a bien démontré en affirmant qu'il s'agit d'une

musique dont le compositeur ne sait comment elle est faite, ni même, si elle est faite. Au lieu d'écouter ce qu'on sait, on écoute ce qui n'est pas encore objet de savoir. Au lieu de faire ce que l'on sait faire, on fait ce que l'on ignore, on fait advenir ce qui advient³¹.

29. P. Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, P.U.F., 1973, p. 13.

30. *Ibid*, p. 13.

31. D. Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., p. 50.

Parallèlement aux événements de mai 1968, le débat musical fait place à des créations collectives, théâtralisant la notation (Kagel), ainsi qu'au développement des musiques américaines dites «répétitives» ou «minimalistes» (Reich, Glass, Riley). Maintien de la tonalité, partitions écrites, du moins pour Reich et Glass. Ces compositeurs en véritables précurseurs de la musique postmoderne, interpréteront dans leurs œuvres des éléments «ouverts», mais feront appel à des «systèmes simples» et «immédiatement perceptibles». Ce langage rejette par ailleurs, toute signification extrinsèque: «la structure ne renvoie qu'à elle-même³²». C'est la fin des dogmes, l'avant-garde s'éparpille et comme l'affirmait Pierre Schaeffer qui continue à s'élever contre l'abus et l'exagération des compositeurs à la recherche de la nouveauté:

Tout semble permis à qui se fixe une règle [...] et surtout à qui fait «nouveau», invente un numéro dont personne, avant lui, n'avait eu l'idée. D'où des violons qui font les pitres (Kagel), des partitions qui se lisent à l'endroit ou à l'envers, des réveille-matin dont la marche règle le jeu de l'exécutant [...]³³.

Ce bref parcours à travers les diverses tendances de la musique moderne suffit à démontrer l'importance accordée au langage musical compris dans sa signification intrinsèque, renvoyant à son organisation matérielle et formelle. Il nous a été donné de constater, du côté de l'auditeur, les obstacles inhérents aux démarches des compositeurs. Nous avons pu également observer la place prépondérante occupée par

32. S. Reich, *op. cit.*, p. 38.

33. P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 58.

la production de l'œuvre, et sa réalisation, au détriment de sa réception par l'auditeur.

Le changement du sens proposé par les compositeurs «postmodernes», tend à réhabiliter cet auditeur désenchanté et à le réconcilier avec la musique contemporaine en lui présentant une nouvelle forme d'expressivité. C'est du moins l'objectif que poursuit le groupe des compositeurs du *Montréal Postmoderne*. Reste à savoir le sens qu'ils accordent à ce terme. En quoi consiste leur démarche? Suppose-t-elle une rupture avec celles qui les ont précédés? Quels sont les éléments du sens privilégiés dans cette nouvelle mutation? C'est ce que nous avons voulu savoir en les rencontrant individuellement. Les réponses qu'ils nous ont fournies illustrent les principes esthétiques à l'origine de ce que l'on pourrait appeler «une nouvelle école de composition».

En effet, il nous est permis de lire sur la pochette de l'enregistrement que les compositeurs membres du groupe «Les Événements du neuf» — une société de concerts fondée en 1978 —

y ont trouvé l'occasion d'échanger et de partager une inspiration et des techniques musicales. Il en est résulté plus d'une fois des rencontres stylistiques dans leurs œuvres, de sorte que certains ont pu y voir la naissance d'une nouvelle école de composition à Montréal³⁴.

II. Montréal Postmoderne

Pour Lorraine Vaillancourt³⁵, membre fondateur des *Événements du neuf*, le mot «postmoderne» ren-

34. *Montréal Postmoderne*, Centredisques, 1985, CMC 2085.

35. Madame Vaillancourt est pianiste, chef d'orchestre et dirige l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal depuis 1974.

voie dans le cas présent, à un courant d'écriture sur table, de musique dite sérieuse. Il désigne plus précisément le travail structuré de compositeurs qui, tout en étant «résolument modernes» mais «réalistes», cherchent à intégrer dans leurs œuvres des éléments esthétiques traditionnels mis de côté par la musique moderne. Il ne s'agit pas d'une musique d'avant-garde où l'on chercherait à faire tout exploser, ni d'une musique sérielle. Le titre de l'enregistrement est tout simplement représentatif d'une esthétique musicale datant des années quatre-vingts et partagée par un groupe de quatre compositeurs. Mais qu'en est-il de cette esthétique pour chacun des compositeurs?

1. Denis Gougeon: «*Le couturier du son*»

L'auteur de *Voix intimes*³⁶ affirme ne pas être un compositeur postmoderne. Il n'est pas non plus le responsable du titre de l'enregistrement. Par ailleurs, ses principes esthétiques l'opposeraient aux formalistes modernes et le rapprocheraient de l'école classique.

Une des données fondamentales de son esthétique concerne l'expression: «Le sens est dans l'expression.» Ce qui ne signifie pas que sa musique soit privée de forme. L'œuvre demeure bien organisée mais la structure est cachée et au service de l'expression conçue pour plaire et toucher l'auditeur.

Établir une communication avec l'auditeur, prendre contact avec lui, chercher à l'émouvoir, constituent un objectif essentiel dans le développement de son écriture. Il avoue utiliser peu d'éléments

36. Cette œuvre a été jouée au festival de la SIMC 1984 à Montréal.

harmoniques, et emprunter à Mozart des éléments de simplicité et de pureté de formes, pour un maximum d'expression: «Mes lignes mélodiques, dit-il, proviennent du passé.»

Par ailleurs, Gougeon se sent très près des recherches instrumentales de la musique française du XX^e siècle. Il a été également influencé par l'orientalisme de Claude Vivier mais il tendrait à s'en éloigner par son approche rythmique et harmonique: «Le côté orientalisant m'aide à sortir du système tempéré.»

«Couturier du son», ce compositeur écrit d'abord pour les interprètes. Ces œuvres sont faites «sur mesure» sans pour cela être nécessairement à la mode. Le rôle de la voix est primordial. Le texte ne comporte aucun message afin de s'en tenir à l'essentiel: le contenu musical. Outre l'utilisation de deux voix, le couturier travaille avec des «tierces», des «quintes», des «gammes chromatiques», en cherchant toujours à établir là encore, une relation affective avec le son.

L'ensemble de ces éléments esthétiques, ferait-il de Gougeon un compositeur postmoderne même s'il avoue en ignorer la signification et avoir écrit sans se soumettre a priori aux règles d'une école?

2. José Evangelista: La mélodie avant tout

Le responsable du titre de l'enregistrement doit son inspiration au courant postmoderne espagnol. Il avoue toutefois, en ce qui concerne sa production musicale, être «un compositeur postmoderne sans le savoir». Il convient par ailleurs de ne pas appartenir à la lignée de l'avant-garde ni à celle des formalistes. Il se définit comme un compositeur «intuitif» qui cherche à créer une musique abordable pour l'auditeur avec lequel il tient à établir une communication.

Son œuvre *Clos de vie*³⁷ (à la mémoire de Claude Vivier) n'est ni abstraite, ni calculée. Elle est sans point de départ théorique et n'appartient pas à l'école sérielle. L'intention et le hasard des doigts en sont les principales sources. Son écriture orchestrale fondée sur «une mélodie sans contrepoint», reflète l'influence des musiques orientales et plus particulièrement celle de l'Indonésie. L'importance accordée à la mélodie renvoie bien sûr aux préoccupations du compositeur Claude Vivier. Plusieurs éléments nécessaires à la compréhension de son œuvre illustrent l'emprunt au passé. Il convient de mentionner entre autres, la recherche de la simplicité tant au niveau mélodique que rythmique, la superposition d'une même mélodie visant à créer une fausse polyphonie, les ornements, la coloration provenant d'instruments à cordes.

Au chapitre de l'interprétation, ce compositeur ne fait aucune place à la liberté de l'interprète, encore moins à l'improvisation, qui fut une des caractéristiques de l'avant-garde. Evangelista préconise le respect total de l'interprète vis-à-vis les «desiderata» du compositeur.

Amalgame entre la modernité et le retour au passé, sans toutefois vouloir s'y réfugier, ainsi apparaît l'intention créatrice de ce compositeur qui réunit à la fois simplicité et complexité.

37. «Œuvre commandée par la Société de musique contemporaine du Québec et créée à Montréal en novembre 1983. Elle fut choisie pour être une œuvre recommandée par la Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO 1988, et exécutée au festival de la SIMC 1985 en Hollande» (Pochette de l'enregistrement *Montréal Postmoderne*).

3. John Réa: Le mélange des genres

À l'opposé des compositeurs dogmatiques et rationalistes modernes, John Réa a opté depuis une dizaine d'années, pour un langage musical plus souple, plus fantaisiste. Il affirme écrire non pas «contre la modernité mais pour la postmodernité» — utilisant des moyens techniques modernes pour la réalisation sonore de ses œuvres postmodernes.

L'auteur de *Treppenmusik*³⁸ a puisé son inspiration auprès du compositeur Claude Vivier et de l'artiste hollandais Maurits Cornelis Escher et «fait allusion aux escaliers paradoxaux — montées et descentes vers quelque part/nulle part — ainsi qu'aux autres boucles étranges figurant dans les gravures et lithographies de Escher³⁹». Le pictural est, dans ce cas, au service du musical, où encore là, se mêlent des éléments empruntés à la culture populaire.

Réa utilise entre autres le saxophone qui lui a été recommandé par Claude Vivier, produisant un effet aux couleurs de la musique de Gershwin. Il y intègre aussi des gammes chromatiques et insiste sur l'importance de la mélodie. Ces éléments contribueraient à définir *Treppenmusik* comme, affirme-t-il, «ma propre machine à voyager dans le temps⁴⁰». Réa reprend en quelque sorte la réflexion de Claude Vivier qui écrivait:

38. «Cette œuvre a été commandée par la Société de musique contemporaine du Québec à qui elle est dédiée. Elle a été jouée au festival de la SIMC au Danemark» (*ibid.*)

39. John Réa, *ibid.*

40. *Ibid.*

Le temps est un espace à géométrie variable. Les différents plans se côtoient, se pénètrent et se transforment suivant les règles merveilleuses de la mécanique céleste... La musique engendre la magie du temps dans la vie humaine. Pour quelques courts instants, l'être humain transgresse le grand ordre de la mécanique céleste... C'est ainsi que l'humain construit ses machines à voyager dans le temps: la musique⁴¹.

4. *Claude Vivier*

Cette citation illustre le monde imaginaire et spirituel qui a habité ce compositeur décrit par Serge Garant comme: «peut-être le plus doué de sa génération⁴²». Il a toujours privilégié un grand dépouillement dans son écriture musicale, puisant son inspiration dans la musique orientale. Préoccupé par l'auditeur, il était parvenu à attirer son attention en utilisant de petites cellules rythmiques et mélodiques construites sur la base d'une répétition progressive.

Sa composition *Pour violon et clarinette*⁴³ dénote sa préoccupation pour les lignes mélodiques tout en exploitant une écriture bien spécifique, décrite par son ami Michel-Georges Brégent⁴⁴ comme «une écriture modale» représentant «l'aspect horizontal» de la

41. Claude Vivier, *Montréal Postmoderne*.

42. *Montréal Postmoderne*.

43. «Œuvre créée en novembre 1976 dans le cadre de la Semaine de musique contemporaine au Musée d'art contemporain de Montréal». *Montréal postmoderne*.

44. Vivier n'aurait laissé aucune trace écrite sur cette œuvre. Nous nous en tenons donc aux informations de M. Brégent inscrites sur la pochette de l'enregistrement.

musique, contrastant avec «la verticalité» qu'il aurait su développer dans plusieurs autres œuvres.

Conclusion

Le *Montréal Postmoderne*, par ses principes esthétiques, a démontré un désir de faire sens, en se référant non plus au formalisme de la musique moderne, mais au principe de jouissance, du plaisir de l'oreille découlant de la mélodie et de la simplicité du langage musical. Cette primauté accordée à la sensibilité plutôt qu'au savoir rappelle une vieille querelle du XVIII^e siècle où s'opposaient deux esthétiques musicales distinctes. L'une fondée sur l'harmonie, la résonance des corps sonores était soutenue par Rameau. L'autre préconisée par Rousseau gravitait autour de la mélodie et le pouvoir qu'ont les sens, de toucher la sensibilité. Rousseau s'est en effet élevé contre «les beautés harmoniques» ou «beautés savantes» en exigeant de la musique simplicité et naturel. L'esthétique de Rousseau marquait l'origine d'une préoccupation nouvelle: l'auditeur. «Le spectateur devient un pôle de l'activité esthétique [...] L'opéra ne lui est plus proposé à titre d'objet, on se propose au contraire de lui faire vivre quelque chose à travers l'opéra⁴⁵.»

Le plaisir de l'oreille, le divertissement, la jouissance, ces critères «postmodernes», déjà contestés par Adorno dans son interprétation marxiste de la musique moderne, dénoteraient-ils une perte du sens?

45. Catherine Kintsler, Préface: «Rameau et Rousseau: Le choc de deux esthétiques», dans J.J. Rousseau, *Goûts de la musique*, Paris, Stock, 1979, p. XLVII-XLVIII.

de l'égaréme? ou plutôt une recherche d'un nouveau sens?

Si l'analyse du *Montréal Postmoderne* nous a servi à illustrer une nouvelle école de composition, elle ne saurait suffire toutefois à conclure sur le sens plus général de la postmodernité en musique.

Elle nous a fourni des pistes, des indices pour une recherche ultérieure qui tiendrait compte des autres jeunes compositeurs québécois aussi postmodernes probablement sans le savoir, et préoccupés par les problèmes de la réception de l'œuvre musicale.

Par ailleurs, notre enquête nous aura convaincu qu'il n'y a pas lieu d'être pessimiste, ni de s'en remettre aux murmures de la rumeur annonçant une crise dans le monde de la création musicale. Bien au contraire, la recherche de l'équilibre dans la chaîne de la communication, poursuivie par certains compositeurs contemporains, entre la production, la réalisation de l'œuvre musicale et sa réception par l'auditeur, dénote le début d'une évolution dont on ne saurait encore prévoir toutes les avenues possibles. Le débat amorcé autour de la recherche du sens de ce nouveau langage musical «impur» et représentatif de la réalité musicale actuelle, demeure ouvert. Il ne saurait toutefois supprimer l'importance de l'écoute des œuvres elles-mêmes mais peut contribuer à une meilleure compréhension de tout un secteur de la créativité.