

ETC



De la confusion entre la reconnaissance et la compréhension de la musique

Michel Ratté

Numéro 48, décembre 1999, janvier–février 2000

Art contemporain et controverse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35511ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ratté, M. (1999). De la confusion entre la reconnaissance et la compréhension de la musique. *ETC*, (48), 21–25.

DE LA CONFUSION ENTRE LA RECONNAISSANCE ET LA COMPRÉHENSION DE LA MUSIQUE



Milan Knizak, *Destroyed Music*, 1963-1979.

Cette petite réflexion doit être mise dans la perspective de quelques publications précédentes, notamment de deux interventions, parues dans *Le Devoir* et *Moebius*, à l'attention du milieu de la musique savante et alternative de Montréal ainsi que de leurs critiques. Mon intervention au *Devoir* voulait contribuer au débat lancé par Lise Bissonnette sur l'état de la musique contemporaine, en l'enrichissant de considéra-

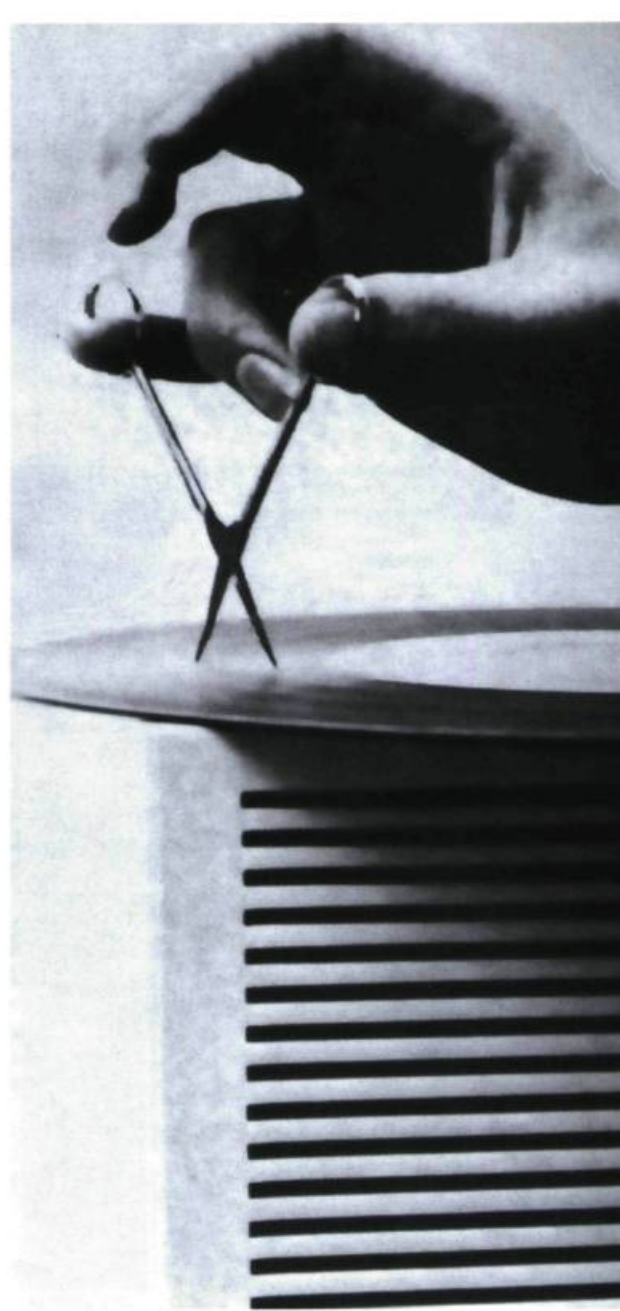
tions sociologiques, somme toute, élémentaires¹. Mon intervention dans *Moebius* consistait à dénoncer l'impossibilité de mener à bien ce débat, tant dans les pages du quotidien que dans les pages de la seule revue savante consacrée à la musique contemporaine à Montréal². S'il fallait mentionner un symptôme sûr de la crise de la musique contemporaine (à Montréal en tout cas), ce serait sans doute l'incapacité absolue du milieu de dépasser son esprit

corporatiste ainsi que son cantonnement typique dans le discours précieux de l'expertise, au moment où il est sommé de réagir à la critique qu'il refuse de recevoir autrement que comme une menace externe, dénégation qui a la fâcheuse conséquence d'avantager la critique, en dépit de sa mauvaise foi. Si le milieu s'ouvrait les yeux, il verrait que la critique de son autonomie demande que l'on s'interroge sur les sources de cette critique, qui prétend tirer sa légitimité du bon sens de « l'opinion éclairée », opinion qui s'avère n'avoir pour lumière qu'elle-même affublée d'arguments d'autorité. En somme, il s'agit d'une critique fondée sur une *idéologie* que nos musiciens, qui prétendent cultiver une sensibilité esthétique refusant l'idéologie (certains musiciens préféreront l'appellation de « sensibilité postidéologique »), ne semblent pas en mesure d'identifier comme telle. Plus cyniquement – et de manière plus réaliste –, je dirais que l'on préfère de loin négocier le sauvetage des apparences, celles qui font d'un débat un « événement » qui emblématise l'effort enthousiaste vers la « concertation » des points de vue³. Il va sans dire que ce sauvetage des apparences est vain : l'idéologie de la « restauration »⁴ et de l'« excellence » dans la musique contemporaine fait, là aussi, son chemin sans trop d'embûches.

Si les musiciens contemporains et leurs critiques n'ont que faire de mon analyse de la situation⁵, je suis néanmoins heureux d'avoir ici l'occasion de poursuivre ma réflexion à ce sujet, non pas dans une optique de mobilisation mais d'analyse des facteurs plus esthétiques que socio-politiques qui déterminent les termes du débat sur la musique contemporaine.

Il y a des facteurs inconscients déterminant les certitudes des critiques de la musique contemporaine. Et cela pourrait, me semble-il, être mis au jour si on leur demandait d'explicitier la compréhension qu'ils ont de la musique qu'ils considèrent authentique. Il ne s'agit pas ici d'insinuer que l'interprétation qu'ils font des œuvres révélerait leur ignorance des aspects techniques de celles-ci et du coup la pédanterie de leur jugement – sans compter que le maniérisme des pédants trahit toujours la *conscience* qu'ils ont de leur imposture. Il s'agit plutôt d'explorer comment, en réalité, ces critiques trouvent dans les œuvres quelque chose qui satisfait leur manière d'écouter parce que, sous leur exigence explicite d'édification spirituelle par la musique, c'est bien leur manière d'écouter qui décide tacitement de la valeur des œuvres. On constaterait sans doute qu'une compréhension de leur écoute est pour eux d'autant plus difficile qu'ils la considèrent immédiatement adéquate à la musique qu'ils trouvent authentique. Plus la musique leur semble authentique, plus leur écoute se transforme en un état de fusion avec elle.

Mon opinion sur l'écoute des critiques assurés de la musique savante contemporaine est fondée sur ma confrontation régulière avec eux. Cela dit, elle trouve un écho dans les analyses de l'aliénation de l'écoute musicale que T.W. Adorno nous offre. À mon avis, l'écoute de la musique, peut-être plus que tout autre mode d'appréhension d'œuvres d'art, est assujettie à des modes de formalisation des œuvres et ce, à l'insu de celui pour qui ce rapport est effectif. C'est précisément sur la base d'une telle observa-



tion qu'Adorno entendait comprendre le cercle vicieux de ce qu'il appelait la « standardisation » de la musique populaire et l'« écoute distraite » que favoriserait une culture de « temps libre », où le consommateur doit être stimulé tout en étant exempté d'avoir à fournir un effort de concentration⁶. Je n'ai pas l'intention de reconduire ici la critique adornienne, qui transforme l'écoute distraite en « écoute régressive » et la musique populaire en une expression d'aliénation insurmontable, où tout ce qui prétend être différent est inévitablement une déviation impuisante par rapport à la loi inexorable de la standardisation⁷. Cela dit, je crois qu'il n'est pas trop présomptueux de soupçonner que les critiques radicaux de la musique contemporaine soient eux-mêmes soumis à une écoute formée par la musique standardisée. Et l'ennoblissement de leur habitude d'écoute par les usuels arguments d'autorité historiques, et surtout l'évocation des soi-disant « lois de la nature », celles qui imprégneraient le tonalisme et les structures formelles équilibrées ainsi que les rythmiques cycliques, ne sont évidemment d'aucun secours pour prétendre y échapper. D'abord parce qu'il faudrait qu'ils expliquent pourquoi la musique populaire qui emblématise



Vasilij Kamenskij, *Poésie sonore*.

la « nature originelle » doit néanmoins, selon eux, être gardée à distance. On constate en effet que les critiques de la musique savante ne sont pas plus en mesure d'étayer leur critique de la musique populaire⁸. La musique qu'ils chérissent est la musique naturelle drapée d'une forme de sophistication. Mais si on demande à ces critiques assurés de la vulgarité de la musique populaire et de l'excessivité de la musique savante en quoi consiste cette sophistication idéale, on constate qu'ils ne peuvent la penser autrement que comme le fruit d'une individualisation exacerbant les détails des œuvres, individualisation dont la « liberté » n'est considérée légitime que parce qu'elle maintient intactes des formes dont la contingence est promue au rang d'absolu. Il s'agit là d'une écoute moulée par ce qu'Adorno a appelé la musique « standardisée », écoute qui embrasse toutefois la « Grande musique » déchirée en lambeaux, en « *hit songs* ». Les éléments de liberté reconnus dans la musique savante occidentale par le philosophe sont bel et bien trahis : la totalité formelle, en quelque sorte promue par l'écoute elle-même au rang d'absolu, fait disparaître la fragilité immanente de sa contingence, et le principe d'individualisation que l'auditeur prétend découvrir dans la

musique est confiné à un type de détails dont il exagère arbitrairement l'intensité, ce qui correspond précisément aux signes de ce qu'Adorno appelle la « pseudo-individualisation » dans la musique populaire.

Adorno a mis en œuvre une étude comparatiste tout à fait pertinente des écoutes normales typiques de la musique populaire et de la musique revendiquant une autonomie. Il a montré la fragilité spécifique du sens à accorder à une « musique libre », si on la compare à la plénitude et à la saturation sémantique de la musique populaire – et ce n'est rien d'autre que cette saturation sémantique que le critique de la musique contemporaine revendique auprès des musiciens. Adorno a su faire des différences qualitatives entre des types d'œuvres et des types d'écoutes qui l'ont amené à penser que la musique populaire et la musique savante sont foncièrement différentes, par le « contrat d'écoute » différent qu'elles sollicitent⁹. Comme le dit Adorno, il y a deux « sphères de la musique », deux cultures de la musique.

La musique populaire *semble* épouser les structures intentionnelles primitives de l'écoute, diraient les phénoménologues – tandis que la musique libre voudrait échapper à cet horizon. Du coup, la musique populaire *semble* avoir un réel pouvoir sur nous. C'est ce qu'exprime Adorno en affirmant que « la composition [populaire] entend pour l'auditeur »¹⁰ : la composition qui entend pour l'auditeur doit elle-même réduire l'horizon d'expérience de la musique à la *reconnaissance*. De plus, Adorno prétend qu'il y a une gratification de l'écoute de la musique populaire dans la simple possibilité de reconnaître¹¹ ou de s'y reconnaître. Si l'on fait abstraction de l'arrière-plan socio-psychanalytique de l'analyse adornienne, qui fait de l'auditeur de musique populaire une personnalité autoritaire qui, au moment de la reconnaissance de la musique, a l'impression d'en devenir le « propriétaire » – voilà sa supposée gratification –, on trouvera chez Adorno les éléments d'une théorie de la musique qui comprend, d'une manière pénétrante, ce qui est perdu quand la musique s'engouffre dans le seul horizon de la reconnaissance. J'aimerais exposer quelques intuitions d'Adorno, puis les expliciter à partir d'un autre point de vue que celui des catégories philosophiques adorniennes.

On sait qu'Adorno a voulu penser le processus dialectique d'une manière différente de Hegel, et qu'il a prétendu trouver dans certaines musiques l'exemple de cette dialectique alternative. Dans la dialectique adornienne, est abandonnée l'idée inhérente à la dialectique hégélienne, d'un dépassement dans l'autre qui est la condition de la révélation de la « vérité » de ce qui est dépassé. La dialectique hégélienne comme processus du savoir subjectif fait de la dialectique du connu et du non encore connu seulement le prétexte de la *re-connaissance* de ce qui est connu à partir du point de vue d'une totalité – celle du « savoir absolu ». Or pour Adorno, la « musique dialectique » n'est pas mue par une téléologie de la reconnaissance – comme c'est incidemment le cas dans la musique populaire qui, par ailleurs, n'a rien de dialectique. Ce qu'Adorno prétend trouver dans certains fragments de la musique bourgeoise, et qu'il énonce comme un idéal normatif de la musique, n'est même pas un processus de



Hermine rangeant des disques dans le lave-vaisselle, 1955.

dépassement dialectique de l'expérience de reconnaissance que l'on trouve dans la musique populaire par la musique « authentique ». Ce n'est pas un processus qui sauve, en la rendant authentique, l'essence de la reconnaissance dans la musique. La dialectique adornienne de la musique en est une où l'autre, l'inconnu, est le terme d'une médiation plus profonde que dans la dialectique hégélienne : l'autre, l'inconnu, est irréductible et devient le vrai moteur de la dialectique. La dialectique de la musique est un processus où la reconnaissance est devenue tout au plus le prétexte médiateur, le moyen pour montrer comment l'autre de ce qui se montre identique n'est pas pour autant arbitraire : la musique rendrait tout son sens à ce qui ne se reconnaît pas. C'est sur cette base que les musiques populaire et savante sont considérées comme deux sphères distinctes. Mettons de côté ces spéculations sur le concept déjà bien spéculatif de dialectique, pour nous intéresser à l'expérience ordinaire, afin de montrer dans une autre perspective que la reconnaissance n'est pas essentielle à la musique.

Il est tout à fait caractéristique de l'opinion de ceux qui ne comprennent pas une musique donnée de décréter du coup qu'elle n'en est même pas une. Il serait insuffisant de croire que ce jugement excessif est toujours conforté, comme chez le pédant qui trouve la peinture abstraite non artistique, par une souveraineté sur ce qu'il juge. Il y a souvent chez l'auditeur offusqué une réelle et profonde incompréhension, qui tient au fait qu'il ne reconnaît rien – absolument rien – dans la musique. Il dira qu'il n'a pas de « repères » pour comprendre cette musique. Le dénigrement de la peinture abstraite ne passe pas d'abord par ce type d'aveu, mais s'assoit plutôt sur la certitude idéologique que l'art pictural en est un qui *doit représenter*.

Cela dit, si la peinture abstraite heurte moins que la musique « difficile » la prime sensibilité en se proposant

de ne plus être représentationnelle, c'est qu'en ne figurant plus, elle a tout de même versé son sens, imperceptiblement, à l'horizon élargi du pouvoir de voir, ce qui n'est en aucune façon une rupture avec tout sens. L'horizon du pouvoir de voir est d'abord un horizon transcendantal (au sens de la phénoménologie), c'est-à-dire l'horizon de la reconnaissance par excellence : ce qui est trouvé sur le fond d'un horizon transcendantal est toujours déjà construit intentionnellement, disent les phénoménologues. Cela implique que toute perception floue se trouve rassurée par une disposition immanente qui comprend que le flou est l'ombre de quelque chose qui pourrait être vu à son tour, ne serait-ce que l'horizon même du voir¹² : même dans les cas limites où le flou n'est plus qu'ombre informe, il y a conscience d'image informe regardée comme informe, *reconnue* comme telle. Suspendu dans l'informalité, celui qui regarde peut encore compter sur le pouvoir de voir, de s'y reconnaître. La fausse reconnaissance et le trompe-l'œil ne font que plaider en faveur de cette observation. La première est d'abord reconnaissance parce que celui qui regarde se convertit à la reconnaissance adéquate. Le deuxième est le comble de la figure saturant les visées de reconnaissance : une fois découvert comme tel, le trompe-l'œil révèle l'ambiguïté de la reconnaissance, non par le flou mais par la dualité irréductible de ce qui peut être reconnu.

Aucun pouvoir d'entendre ne suffit pour projeter l'équivalent de l'horizon du voir. Aucune figure musicale n'a le pouvoir du trompe-l'œil, aucune variation figurale en musique ne peut cultiver le flou sur l'identité de ce qu'elle varie, sans devoir assumer la mise en péril immédiate de la possibilité que l'on continue de reconnaître la figure comme une variation. Toute figure floue en musique est *immédiatement* grevée du poids du tout autre que

la figure. La reconnaissance n'est tellement pas inhérente à l'horizon d'expérience qu'ouvre la musique que c'est celle-ci qui doit prendre sur elle d'explicitier les structures qui doivent être reconnues. Elle doit elle-même produire l'équivalent des structures d'anticipation que l'on trouve au niveau de la subjectivité dans l'horizon du voir. Voilà peut-être un autre sens à donner à l'idée d'Adorno, selon laquelle « la composition [populaire] entend pour l'auditeur ». Elle entend pour lui, au sens où elle lui crée un horizon d'attente par la répétition. Alors que l'auditeur croit trouver dans la musique répétitive un objet satisfaisant un horizon d'attente, il n'a pas conscience du fait que sa capacité de prévoir est formée d'abord par ce qui se donne empiriquement sous le mode de la répétition.

Que l'art pictural étale un riche nuancier – bien plus riche que celui de la musique – des rapports du flou à ce qui s'y profile pour être reconnu, et que la pauvreté spécifique de la musique à cet égard dépende du fait qu'en elle le flou joue *immédiatement* sur l'identité, c'est-à-dire la possible impossibilité de la reconnaissance, on en a la preuve négative dans la massivité des moyens qui sont nécessaires pour faire de la seule reconnaissance l'essence de l'expérience musicale populaire (je pense évidemment aux structures périodiques extrêmement courtes de la musique populaire).

Même si l'on n'a pas encore dit vraiment dans quel autre horizon de sens la musique peut s'inscrire, on voit d'emblée l'impérialisme que le principe de reconnaissance peut exercer sur tout autre horizon : quand il s'empare de la musique, il tend à prendre toute la place. Cependant, l'impérialisme des structures répétitives de la musique populaire ne s'exerce pas sur les auditeurs comme une domination idéologique, mais plutôt directement dans le champ même de la musique. On pourrait dire qu'il s'agit de quelque chose qui met en péril la « biodiversité » de la musique.

À mon avis, cet impérialisme est d'autant plus effectif que l'on ne soupçonne pas encore assez que l'horizon de sens de la musique moderne tant bafouée pourrait être trouvé dans l'exact contraire du principe de reconnaissance : dans la mémoire vague, dans le sentiment d'oublier, dans l'autre radical de la reconnaissance¹³. C'est ce que je vois poindre chez Adorno, lorsqu'il fait de la « dialectique » de la musique un processus qui veut rendre justice à l'autre de l'identité, lorsqu'il veut comprendre comment certaines musiques se proposent, par un acte de liberté, de donner du sens à ce qui ne se reconnaît pas.

Entre temps, les musiciens « autonomes », en passe de ne plus l'être, sont aussi aveugles que leurs critiques à cet égard. Ils promettent de produire de nouvelles musiques qui seraient libres tout en respectant les critères d'une réception cherchant essentiellement à reconnaître. Ce désir paradoxal donne lieu au rêve de trouver en laboratoire l'équivalent d'un système tonal (que ce soit chez les « électroacousticiens » ou les « spectralistes »); il donne lieu aussi à « des retours à » pleins de conviction, aussi bien qu'à la culture du souvenir saturé de la musique postmoderne.

MICHEL RATTÉ

- 1 Michel Ratté, « Le statut socio-institutionnel de la musique savante », *Le Devoir*, 24 novembre 1994, repris en partie dans *Circuit*, vol. 7, n° 1 (1996) et intégralement dans *Circuit*, vol. 8, n° 1 (1997).
- 2 Michel Ratté, « Engagement intellectuel et critique d'art dans le milieu de la musique savante : l'histoire d'un exil », *Moebius*, n° 72, printemps 1997.
- 3 C'était le programme précis de la revue *Circuit* lorsqu'elle a consacré un numéro à la republication des réactions à l'intervention de Lise Bissonnette, y joignant une postface signée par celle-ci, qui se contentait de souhaiter une « bonne continuation » au milieu de la musique savante (cf. *Circuit*, vol. 7 n° 1, 1996).
- 4 Ne serait-ce pas le nom à donner à ce qui émerge maintenant dans ce que j'oserais appeler notre condition « post-postmoderne » ? Le postmodernisme artistique a prétendu approfondir les correspondances et interférences sémantiques suscitées par des matériaux culturellement sédimentés. Mais il ne manque pas d'exemples d'œuvres postmodernes (en musique en tout cas) qui puissent également être lues comme des études de genres. À ce titre, elles se soumettent de bon gré à la clarté immanente des genres bien plus qu'elles n'explorent leurs correspondances et leurs interférences. Cette ambivalence esthétique ne fait que traduire l'ambivalence idéologique même du musicien promoteur-dilettante de la « pensée faible » et de la prophétie de la « fin des grands récits », qui n'hésite pas à se légitimer également comme styliste compétent. Si la pensée faible a par définition un destin incertain, la compétence maniériste en revanche peut aisément se mettre au service d'une restauration moins mue par les « grands récits » que cyniquement stratégique, à l'heure de la coupure des budgets qui signifie la perte de légitimité de l'art contemporain.
- 5 On pourra s'en rendre compte en lisant la recension d'un concert où ma musique fût entendue. Le critique musical du *Devoir*, François Tousignant, ne s'embarassant pas d'essayer de comprendre ma musique et mes idées – c'est le moins que l'on puisse dire de ses propos franchement diffamatoires –, s'est cependant adressé directement à moi et mon collègue Yves Charvest, nous exhortant de manière condescendante à « faire moins de "philosophie" »... (cf. F. Tousignant, « Théâtre latent pour une musique vivante », *Le Devoir*, 16 novembre 1998). Cela étant dit, il n'est pas exagéré de voir dans cette critique d'humeur, empreinte de ressentiment contre la réflexion, un bon révélateur de la maladie du milieu de la musique à Montréal.
- 6 Cf. notamment, T.W. Adorno (avec l'assistance de George Simpson), « Sur la musique populaire », trad. Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier et Marc Jimenez, *Revue d'esthétique*, 1991, Jean-Michel Place, 1991, p. 181 et suivantes.
- 7 Incidemment, Adorno n'a pas su reconnaître les possibilités d'un dépassement immanent de l'aliénation de la musique populaire. Je mentionne simplement que je me consacre ailleurs à une réinterprétation de l'expressivité esthétique de la musique populaire, notamment au problème de la musique improvisée. Je crois pouvoir trouver une spécificité formelle de la musique improvisée qui rencontre, tout en les enrichissant, les exigences du programme d'émancipation de la musique proposé par Adorno dans sa théorie de la « musique informelle ». (Cf. Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli : essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, La Lettre volée, Bruxelles, 1999.)
- 8 Voir l'exemple patent de Benoît Duteurtre dans son livre : *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Lafont, 1995. Cf. également ma recension critique de ce livre : « Du devoir de la musique de nous consoler », *MusicWorks*, n° 65, été 1996.
- 9 Pour Adorno, les deux musiques ont encore la force d'exiger le contrat qui leur convient, ce qui a mis Adorno devant la nécessité de choisir entre la musique populaire qui arracherait un consentement à l'écoute distraite en lui promettant de la stimuler et la musique savante libre qui satisferait l'espoir de liberté de l'auditeur attentif – il a évidemment choisi la musique savante. Pour ma part, je dirais plutôt que l'une comme l'autre ne sont pas en mesure d'exiger le consentement (respectivement à la « barbarie » et à la « vérité ») : les œuvres d'art, croulant sous les médiations immanentes, sont fragilisées comme symboles et ont bien plus de chances de faire l'objet d'appropriations opportunistes que d'imposer un sens.
- 10 T.W. Adorno, « Sur la musique populaire », *op. cit.*, p. 186.
- 11 Cf. *ibid.*, p. 193-196.
- 12 Sur le fond de telles structures intentionnelles viennent s'ajouter bien sûr une foule de significations.
- 13 Cf. Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli...*, *op. cit.*