

L'écriture... plus actuelle que jamais! Writing music... more current than ever!

Serge Provost

Volume 6, numéro 2, 1995

Musique actuelle?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902136ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902136ar>

[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

Provost, S. (1995). L'écriture... plus actuelle que jamais! *Circuit*, 6(2), 39–46.
<https://doi.org/10.7202/902136ar>

Résumé de l'article

Après avoir dénoncé l'ambiguïté du concept de musique actuelle, le compositeur Serge Provost en examine les composantes : impureté, mixité, ludisme, déconstruction, américanité, improvisation. Il lui oppose le concept de « contemporain » et fait l'éloge d'un retour nécessaire aux vertus de l'écriture.

L'écriture... plus actuelle que jamais !

Serge Provost

Je suis né de l'écriture : avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Écrivain, j'existais, j'échappais aux grandes personnes ; mais je n'existais que pour écrire et si je disais : moi, cela signifiait : moi qui écris. N'importe : je connus la joie : l'enfant public se donna des rendez-vous privés.

Sartre, *Les mots*.

Parmi les débats qui égayent la vie musicale, il en est un qui perdure depuis quelques années – en fait une bonne décennie –, à savoir qu'il y aurait un type de musique qui serait la musique actuelle, qui ne ferait pas partie de la musique contemporaine et que, dans le même souffle, en corollaire, la musique contemporaine ne serait pas de la musique actuelle. Pour le lecteur qui ne fréquente pas nos chapelles, il y a de quoi perdre son latin, d'autant plus que le débat pour l'instant est confiné au cadre montréalais⁽¹⁾, avec quelques échos à Québec et à Victoriaville⁽²⁾. La discussion a culminé à l'automne 1990 lorsque Montréal a reçu en ses murs le festival New Music America, rebaptisé pour l'occasion Montréal Musiques Actuelles. L'événement avait soulevé de violentes polémiques – et des masses de décibels ! – portant sur une redéfinition des avant-gardes musicales qui devait opposer de façon irréductible la musique actuelle d'ascendance américaine à la musique contemporaine d'origine européenne et de tradition savante.

Depuis, le débat a perdu de la vigueur mais continue, avec le recul, à soulever pas mal de questions. En fait, la confusion demeure ! D'abord, ce festival avait-il un positionnement esthétique précis, articulé ? A-t-on assisté à l'émergence d'un courant, d'un style particulier ? Non, la révélation n'était pas au rendez-vous, et d'ailleurs la programmation extrêmement bigarrée et forcément très inégale de l'événement ne pouvait y prétendre. En fin de compte, Montréal Musiques Actuelles est apparu comme un mini-panorama des « musiques alternatives » en Amérique à un moment donné – le terme « actuel » étant alors à prendre au sens propre – tous genres confondus : musique sérieuse, variété, pop, rock industriel, jazz, ethnique, électro... dans l'euphorie

(1) Bien sûr, le concept de *New Music* (dont le terme *musique actuelle* est dérivé) est largement répandu aux États-Unis, et depuis longtemps, mais le débat de sémantique qui nous occupe a nettement une couleur locale.

(2) Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV).

postmoderne du « village global » et du « tout est dans tout ». Cette façon de tout jeter en vrac, le refus d'établir des critères, des hiérarchies aura été vue par Jean-Jacques Nattiez et Jean Lesage comme une attitude démagogique, un nivellement des valeurs : « une société qui n'est plus capable d'établir ou d'admettre l'existence de *hiérarchies de valeurs* – j'ai bien dit, prêt à aggraver mon cas, *hiérarchies* – est une société mûre pour le fascisme » (Nattiez, 1990, p. 46) ; « populisme démagogique, où le nivellement par la base tient lieu de démocratie, et par lequel le critère économique est élevé au rang de valeur morale » (Lesage, 1990, p. 39). De son côté, Jean Piché arguera que ces positions reflètent une incapacité d'accepter la différence : « Il est aberrant de reléguer cette acceptation du *différent* à une espèce d'idéologie-bonbon qui aurait pour principale caractéristique un manque total de discernement. (...) Le pétrissement des différents langages musicaux et des différentes pratiques musicales dans un même creuset auront touché (...) un nerf bien vif chez les purs et durs de l'expression "classique". » (Piché, 1990, p. 51)

Mais justement, de quel ordre sont-elles, ces différences ? À partir de quels critères peut-on les évaluer ? Tant qu'on en reste aux généralités, on évite de répondre aux vraies questions et le brouillard s'épaissit. Le problème, là, c'est qu'on finit par ne plus savoir de quoi on parle et, à la limite, on ne sait plus bien de quelle nature est l'objet qu'on tente de saisir. À quoi reconnaît-on ces *musiques actuelles*, d'où et de quoi nous parlent-elles ? Qu'est-ce que la musique contemporaine ? Qu'entend-on au juste par « expression classique » ? Quatre ans plus tard, on loge toujours à l'enseigne du malentendu, où de simples opinions s'imposent comme des vérités esthétiques. Toutes ces questions doivent être posées, et d'autres encore. C'est une question d'éthique, ce qui entraîne des conséquences plus sérieuses qu'on ne le croit quand il s'agit de véhiculer de l'information, d'influencer le goût des mélomanes et bien évidemment d'infléchir les politiques de soutien aux arts, en particulier lorsque les fonds publics sont mis à contribution. Il ne s'agit pas de faire ici de procès d'intention mais de souligner que le flou, pour ne pas dire le vide, sémantique dans lequel ces questions restent suspendues ne sert personne et peut entraîner de malencontreuses distorsions. Il est clair qu'en période de récession, où l'établissement de priorités – chez les subventionneurs et les diffuseurs –, pour ne pas dire de hiérarchies, qu'on le veuille ou non, ne se fera pas sans sacrifices. Le sens critique et le discernement restent alors des outils essentiels à la crédibilité des milieux artistiques et à la survie même de leurs activités.

Actuel...

Pour parler des musiques actuelles, il y a évidemment des choix à faire, et sans avoir la prétention de faire le tour du phénomène, on peut du moins

parler de celles qui sont produites ici par ceux qui s'en réclament⁽³⁾. Les termes qui sont les plus souvent véhiculés par les musiciens d'Ambiance Magnétique, par exemple, pour définir leur pratique, sont : impureté⁽⁴⁾, mixité, attitude ludique, déconstruction, américanité, musique de recherche, et, surtout, le mode opératoire : improvisation. Les quatre premiers termes sont typiques de tout ce qui se réclame des courants postmodernes, y compris des compositeurs – au sens où on l'entend généralement : des gens qui écrivent de la musique : Alfred Schnittke, Wolfgang Rihm, Denys Bouliane, entre autres, illustrent ces tendances de façon éloquente. Toutefois, le terme « américanité » apporte à ce qui vient d'être dit une nuance intéressante, car les éléments mis en cause ne sont pas du tout les mêmes chez les uns et les autres, et c'est précisément les familles stylistiques auxquelles on s'identifie et où l'on puise qui posent des marques essentielles. On comprendra qu'il est question des matériaux employés non plus pour leurs possibilités de développements, de transformations devant engendrer de la musique nouvelle, c'est-à-dire d'inouïe – attitude typique de l'avant-garde des années cinquante à soixante-dix⁽⁵⁾ –, mais choisis pour leurs fonctions référentielles. Il ne s'agit plus de « matière » à proprement parler, d'où le compositeur extrait le geste, façonne la figure, mais d'objets formés, signes culturels connus, chargés historiquement et symboliquement, assemblés, dans un contexte étranger qui les prive de leurs fonctions originelles⁽⁶⁾, selon les règles d'un jeu musical mettant à contribution la psychologie de l'auditeur et son conditionnement socio-culturel. Si les compositeurs de musique contemporaine font généralement référence à la musique classique⁽⁷⁾ de tradition européenne, les praticiens de la « musique actuelle » vont puiser largement dans les musiques vernaculaires américaines – jazz, rock, pop... – traditions populaires québécoises comprises⁽⁸⁾. De plus, le traitement des éléments musicaux va accentuer le positionnement des uns et des autres. Les premiers ont une nette tendance à la rhétorique, ils échafaudent des systèmes sophistiqués, à miroirs multiples, confrontant les dépouilles de la modernité et du Grand Héritage – modernismes anciens et pétrifiés, gisants des basiliques funéraires de la musique ; jeu intellectuel, s'il en est, où affleure souvent l'ironie, parfois le questionnement authentique. Chez les autres, par contre, l'attitude est plus franchement ludique et décontractée. On manie davantage l'artefact que le symbole. La pratique généralisée de l'improvisation y est évidemment pour quelque chose.

En fait, on touche là au cœur du sujet. En effet, l'improvisation induit même par sa nature un rapport au matériau musical fondé sur des associations libres et instantanées : la musique improvisée se veut davantage pulsionnelle et instinctive qu'intellectuelle. Cela comporte sa part de qualités et de risques, d'une part des moments de grande intensité, qui naissent d'une accumulation d'énergie qui se libère spontanément, seraient irrémédiablement perdus s'ils n'avaient pu s'exprimer immédiatement, d'autre part les risques de pannes d'imagination – banalités, piétinements... – sont inhérents à ce genre d'exercice.

(3) Principalement les membres du collectif Ambiance Magnétique (René Lussier, Michel F. Côté, Jean Derome, le groupe Justine...). Toutefois, d'autres musiciens, Michel Ratté, par exemple, ont une vision tout à fait personnelle de la musique actuelle.

(4) Allusion à l'ouvrage de Scarpetta, *L'Impureté*, publié en 1985 chez Grasset.

(5) Précisons que si cette façon de voir semblait s'imposer comme allant de soi à cette époque, un grand nombre de compositeurs continuent de penser la musique en ces termes.

(6) C'est précisément ce décalage qui donne à un objet quelconque cet effet de personnalisation parodique pouvant aller jusqu'à la caricature. On touche là l'un des enjeux des courants postmodernes.

(7) Le terme « musique classique » doit être pris ici au sens général qu'on lui donne dans le grand public, c'est-à-dire l'ensemble de la musique savante occidentale, de la Renaissance à nos jours.

(8) *Le Trésor de la langue* de René Lussier, œuvre emblématique de ce type de production, rassemble tous ces éléments, en plus du langage populaire québécois, de façon extrêmement originale.

La tension entre ces deux extrêmes peut rendre la chose passionnante. C'est d'ailleurs à ce titre que le terme « actuel » pourrait le mieux se justifier, dans son sens premier : « qui est en acte ». Un goût pour le bruitisme, le recyclage : construction d'instruments insolites, utilisation originale de certains objets⁽⁹⁾, et le traitement de ces sources : échantillonneurs, instruments MIDI, ne sont pas sans évoquer la musique concrète et le *pop-art*.

Il ne fait aucun doute que, depuis une dizaine d'années, cette musique actuelle a fait son nid dans un créneau alternatif, à mi-chemin entre les musique de traditions populaires, par ces sources et son style, et celles de traditions savantes, par son traitement et ses recherches conceptuelles. L'on ne saurait en ignorer la vitalité, parfois iconoclaste et créative, qui participe à l'enrichissement et à la diversification de notre milieu musical.

Toutefois, s'il est parfaitement légitime de vouloir accéder à la reconnaissance du milieu musical, du public, enfin des diffuseurs et subventionneurs, les moyens et notamment le discours employés à cette fin devraient faire l'objet d'une certaine attention, pour ne pas dire d'un minimum de jugement. Or, le discours tenu ces dernières années, dans les milieux de la musique actuelle et de ses sympathisants, a trop souvent fait montre d'une attitude extrêmement négative, voisine parfois du dénigrement, envers la musique contemporaine et le travail de ses artisans, compositeurs et interprètes⁽¹⁰⁾. Discours réducteur qualifiant en vrac la musique contemporaine : d'académique, d'institutionnelle⁽¹¹⁾ (sic) de « musique d'écriture » – au sens péjoratif –, confinant à des formes passéistes : musique de chambre, instruments acoustiques⁽¹²⁾, destinées au concert traditionnel... et autres joyeusetés du même acabit. La manifestation d'un tel sectarisme, pourtant reproché avec véhémence aux « modernes » des générations précédentes, a quelque chose de stérile et d'un peu dérisoire. Si les débats de fond sont souhaitables et stimulants, c'est justement parce qu'ils tentent de s'élever au-dessus des querelles de clochers visant avant tout à se mettre à l'avant-scène. À une époque où les ressources vont se raréfier cruellement, il serait illusoire de croire que l'on pourra sauver sa peau tout seul, dans son canot de sauvetage, si le vaisseau vient à sombrer, cela étant, par ailleurs, valable pour tout le monde.

(9) L'utilisation, par Martin Tétrault, de disques vinyles, objets-cultes par excellence, découpés puis réassemblés, comme sources sonores en est un des meilleurs exemples. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Broken Music*, DAAD, Gelbe Musick, Berlin, 1989. Cette exposition a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 4 novembre 1990 au 10 février 1991.

(10) Il faut bien dire, pour être juste, que pendant la dernière décennie, les attaques envers la musique contemporaine sont venues de plusieurs milieux à la fois et ont même été à la mode un certain temps.

(11) Allusion aux institutions d'enseignement (conservatoires, facultés) reprenant la vieille opposition du « bon sauvage » et du produit de la culture.

(12) C'est oublier un peu vite le rôle que jouent l'électronique et l'informatique dans la musique contemporaine depuis au moins une trentaine d'années et qui connaît actuellement des développements remarquables.

Contemporain

Le terme *contemporain* semble avoir de nos jours une définition plus large et englobante que le terme *actuel*, dont il est pourtant synonyme. On a pris l'habitude de subsumer sous le concept d'art contemporain ou de musique contemporaine l'ensemble de la production d'une époque, celle dont on

parle et dont l'amplitude est bornée de façon empirique par les événements historiques de grande portée ; notre époque se délimitant par la Deuxième Guerre mondiale et vraisemblablement la fin du siècle. Toutefois, lorsqu'il est question d'art, ce n'est pas *toute* la production de l'époque qui sera qualifiée de contemporaine, mais généralement les œuvres *modernes*. Ce dernier fait est particulièrement litigieux à un moment où l'idée même de modernité est battue en brèche⁽¹³⁾. D'abord, on accusera l'art contemporain d'être exclusif et surtout élitiste parce qu'il n'accepte en son sein que ce que l'on considère comme les meilleures œuvres, les plus représentatives et qui de plus ont une certaine portée universelle. Ces œuvres sont en général hypersophistiquées, tant du point de vue du concept que de la réalisation, et sont produites par des spécialistes (compositeurs, peintres, architectes...), qui auront rénové en profondeur la pratique de leur art en y imprimant leur marque. Ces œuvres et leurs auteurs deviennent ainsi des figures exceptionnelles, ils ont une chance de transcender leur temps et d'entrer dans l'histoire, de devenir des *classiques*, paradoxe de la révolution et de la continuité. Il faut évidemment prendre en compte le décalage temporel entre la naissance d'une œuvre et sa reconnaissance par un certain nombre d'individus, sorte de masse critique qui cautionnera son accession au rang de trésor collectif. Cela suppose une faculté de projection dans l'avenir et de confiance dans le système et ses institutions, pour accepter d'investir dans des créations qui, dans l'immédiat, ne peuvent généralement pas satisfaire les règles du marché.

Ce système pyramidal est à l'image du corps social, avec ses institutions et son système de valeurs, qui, portant l'héritage des Lumières, est à la base des démocraties modernes. Or c'est, dans les sociétés postmodernes, tout cet ensemble qui est remis en question ; revoyons ce qu'en disait Gilles Lipovetsky en 1983 :

Considérez en effet cette immense vague de désinvestissement par laquelle toutes les institutions, toutes les grandes valeurs et finalités ayant organisé les époques antérieures se trouvent peu à peu vidées de leur substance, qu'est-ce sinon une désertion de masse transformant le corps social en corps exsangue, en organisme *désaffecté* ? (...) Ici comme ailleurs le désert croît : le savoir, le pouvoir, le travail, l'armée, la famille, l'Église, les partis, etc., ont déjà globalement cessé de fonctionner comme des principes absolus et intangibles, à des degrés différents plus personne n'y croit, plus personne n'y investit quoi que ce soit. (...) Dieu est mort, les grandes finalités s'éteignent, mais *tout le monde s'en fout*, voilà la joyeuse nouvelle, voilà la limite du diagnostic de Nietzsche⁽¹⁴⁾ à l'endroit de l'assombrissement européen. (Lipovetsky, 1983, pp. 50 et 52.)

On peut comprendre, dans cette perspective, la désaffection envers l'art contemporain en faveur de *l'actuel*. Dans l'utopie postmoderne où la structure verticale est remplacée par une structure horizontale et multilatérale – circulation libre d'un très grand nombre d'informations, de produits et services,

(13) Assez curieusement, le xx^e siècle semble s'être approprié l'idée de modernité de façon exclusive et en avoir fait une spécialité, un système fermé sans liens historiques, ce qui à mon sens en dénature le concept, particulièrement dans sa fluidité transhistorique. Pérotin, Rabelais, Léonard de Vinci, Monteverdi, Shakespeare, Beethoven... ont été modernes en leur temps. Le gothique n'a-t-il pas accompli la révolution architecturale la plus importante de notre histoire ?

(14) Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, trad. franç., A. Kremer-Marietti, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 ».

priorité aux choix individuels illimités⁽¹⁵⁾, sans idées préconçues de hiérarchies quelconques – on en arrive à la société de consommation intégrale, ce qui suppose l’accessibilité aux biens et services pour le plus grand nombre, aussi bien d’un point de vue économique qu’intellectuel. Entendre par là : un niveau d’éducation général suffisamment élevé pour évaluer, discriminer et choisir tout ce qui favorisera l’épanouissement de l’individu et sollicitera l’imagination des créateurs, astreints à la séduction perpétuelle et à l’élaboration de nouvelles modes, afin de satisfaire sans cesse de nouveaux besoins et de faire fonctionner de façon aussi harmonieuse que possible le capitalisme néolibéral. Tout cela a été conçu pour une société d’abondance avec un minimum d’exclus – et de problèmes sociaux. Une société autosatisfaite qui n’aurait nul besoin de se transcender ou de se projeter dans un avenir meilleur, bref : la démocratie idéale affranchie de l’ordre *disciplinaire-révolutionnaire* et des *idéologies coercitives*⁽¹⁶⁾. Enfin une société où les problèmes de santé et les angoisses existentielles seraient résolus par les médecines douces et la méditation transcendantale, ce serait la *fin de l’Histoire*, pour reprendre l’idée de Francis Fukuyama (1992). Théoriquement, une telle société, expurgée de ses conflits fondamentaux tant au point de vue individuel que collectif, ne ressentirait plus la nécessité de l’art, de la religion et du politique.

À regarder l’état pitoyable du monde actuel, il semble bien que cette utopie ait vécu et tourne au cauchemar – il faut maintenant passer à la caisse ! Ce n’est pas tant la faillite économique du système qui effraie, que la faillite morale de l’Occident et la destruction du contrat social et d’un système de valeurs qui, tant bien que mal, a structuré depuis des siècles notre civilisation. De quoi seront faites les prochaines idéologies... et les prochaines révolutions ?

Écrire

Le fait d’écrire, de composer, impose forcément une projection de l’être dans le temps. Non seulement dans le temps immédiat, celui de l’émergence de l’idée, de l’acte, mais aussi et surtout dans le temps périphérique, domaine à la fois de la mémoire et du devenir. L’imaginaire devient donc un espace virtuel, à la fois véritable laboratoire et aire de réflexion⁽¹⁷⁾. Tout effort de conceptualisation, de construction, implique des activités intellectuelles telles que : identification, analyse, spéculation, déduction, discrimination⁽¹⁸⁾, qui donnent à l’écriture sa dimension critique essentielle, sans laquelle la pensée ne pourrait parvenir à ce degré d’articulation et de maturité nécessaire à une communication approfondie et possédant une certaine envergure qu’on

(15) Contradiction postmoderne : diversification infinie des goûts et des alternatives, massification de la population, anti-intellectualisme, réduction des choix imposés par les lois du marché.

(16) Cf. Lipovetsky (1983).

(17) Allusion aux phases actives et passives (méditatives) du travail intellectuel.

(18) Actions proliférantes et circulaires : les nouveaux objets naissants de ce travail sont à leur tour identifiés, confrontés, mis en relations – ainsi se forme le territoire de la pensée et de l’œuvre à naître.

pourrait évaluer par sa capacité de susciter l'émotion, le questionnement, la réflexion – à générer du sens au-delà de son contenu propre. L'œuvre écrite, l'œuvre d'art, est un lien solide, durable et vivant entre les individus. Le temps et l'amplitude de la conception de même que le temps de pénétration font que cette œuvre transcende *l'actuel* et s'inscrit davantage dans le *contemporain* ; dans le meilleur des cas, elle finit par échapper au temps pour entrer dans le patrimoine humain. C'est par là qu'on atteint à cette immense fraternité des êtres à travers le temps et les civilisations, que l'on touche à cette aspiration profonde : la connaissance. L'écriture est probablement le plus merveilleux outil que l'homme se soit donné pour conjurer la mort.

Plus actuelle que jamais, l'écriture, pour lutter contre la solitude et le désespoir de notre époque, pour créer des points d'ancrage, de nouveaux liens à mettre en travers du rouleau compresseur du nivellement des consciences et de la déshumanisation.

À ce moment, l'effondrement de leur courage, de leur volonté et de leur patience était si brusque qu'il leur semblait qu'ils ne pourraient plus jamais remonter de ce trou. Ils s'astreignaient par conséquent à ne penser jamais au terme de leur délivrance, à ne plus se tourner vers l'avenir et à toujours garder, pour ainsi dire, les yeux baissés. Mais, naturellement, cette prudence, cette façon de ruser avec la douleur, de fermer leur garde pour refuser le combat étaient mal récompensées. En même temps qu'ils évitaient cet effondrement dont ils ne voulaient à aucun prix, ils se privaient en effet de ces moments, en somme assez fréquents, où ils pouvaient oublier la peste dans les images de leur réunion à venir. Et par là, échoués à mi-distance de ces abîmes et de ces sommets, ils flottaient plutôt qu'ils ne vivaient, abandonnés à des jours sans direction et à des souvenirs stériles, ombres errantes qui n'auraient pu prendre force qu'en acceptant de s'enraciner dans la terre de leur douleur. (Camus, 1947, p. 72.)

Écrire, c'est ça, s'enraciner dans la terre de sa douleur, de son désir, de son âme ; à pleines mains dans l'humus et les étoiles.

CAMUS, A. (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard, 1976.

LESAGE, J. (1990), « Réflexions en marge d'un festival », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, Montréal *Musiques Actuelles*, vol. I, n° 2, 1990, pp. 39-42.

LIPOVETSKY, G. (1983), « L'indifférence pure », *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, pp. 50 et 52. (Première publication in *Traverses*, n° 19, 1980.)

NATTIEZ, J.-J. (1990), « Faut-il tout accepter », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, Montréal *Musiques Actuelles*, vol. 1, n° 2, 1990, pp. 43-49.

PICHÉ, J. (1990), « Non ! Mais acceptons que le jardin soit plus grand que vous ne le croyez », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, Montréal *Musiques Actuelles*, vol. 1, n° 2, 1990, pp. 51-54.

SARTRE, J.-P. (1964), *Mes mots*, Paris, Gallimard, 1991.

FUKUYAMA, F. (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion.