

CIRCUIT

M U S I Q U E S C O N T E M P O R A I N E S



VOLUME 27 NUMÉRO 1 (2017)

Réflexions sur le métier de compositeur

Identité et singularités

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Maxime McKinley

Direction administrative et secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Flavia Gervasi (Université de Montréal)
Robert Hasegawa (Université McGill)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture :
Rita Ezrati, *Hommage musical*, 2010.
Huile sur toile cartonnée, 25,5 × 30 cm.
Photo : Jan Vailhe.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Thomas Desaulniers-Brousseau (français) et Ann Rajan (anglais)
Directrice de production (PUM) : Sandra Soucy

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.



Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-7606-3778-8
ISBN (PDF) 978-2-7606-3779-5
DÉPÔT LÉGAL, 1^{er} trimestre 2017
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2017

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index*, *Musique en revue* et *Ent'revues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique : Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.

Demandes de reproduction et droit d'auteur
Contacter Copibec.licences@copibec.qc.ca
(514) 288-1664 – 1 (800) 717-2022

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal

5450, chemin de la Côte-des-Neiges, bureau 100
Montréal (Québec) H3T 1Y6
Tél. : (514) 343-6933
Fax : (514) 343-2232
Courrier électronique : pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

Réflexions sur le métier de compositeur

Identité et singularités



Rita Ezrati, *Flottement*, 2015. Encre et aquarelle sur papier, 30 x 22,5 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

Réflexions sur le métier de compositeur

Identité et singularités

Numéro dirigé par Simon Bertrand

Avant-propos : « singulier pluriel » ?

5 Maxime McKinley

Introduction. Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

9 Simon Bertrand

Serge Arcuri : territoires

13 Estelle Lemire

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

25 Danick Trottier

D'exil et d'américanitude : un entretien avec Linda Bouchard

41 Simon Bertrand

ENQUÊTE

Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes ?

49 Simon Bertrand

CAHIER D'ANALYSE

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

55 Paul Bazin

ACTUALITÉS

Entendu dans *Cette ville étrange* : quand on est dans la (marge) jusqu'au cou,
il ne reste qu'à chanter

71 Marc Hyland

ECM+ *Génération 2016* : quatre compositeurs, quatre sons

77 Pierre-Luc Senécal

Forum 2016 du NEM : un treizième rassemblement sous le signe de l'écoute active

81 Paul Bazin

Créé dans Le Vivier

85 Cléo Palacio-Quintin

89 Les illustrations

90 Les auteurs

92 Résumés/Abstracts

Avant-propos : « singulier pluriel » ?

Maxime McKinley

Le dossier thématique du présent numéro, préparé par le compositeur Simon Bertrand, se déploie autour d'une préoccupation triangulaire : le « métier de compositeur » qui se décline en deux autres points, l'« identité » et les « singularités ». C'est le troisième numéro de *Circuit* dont le titre intègre cette notion délicate d'« identité » – une boîte de Pandore à elle seule. Ainsi, dans le vol. 10, n° 2 (1999), *Les racines de l'identité*, ce thème était abordé à travers le parcours de quatre compositeurs dont les dénominateurs communs étaient leur affiliation à l'Université McGill, leur naissance hors Québec, mais aussi leur choix d'y vivre et d'y travailler : Bengt Hambraeus, Brian Cherney, Bruce Mather et Alcides Lanza¹.

Dans le vol. 15, n° 2 (2005), *Carte d'identités*, dirigé par Danick Trottier (qui participe également à la présente livraison), ce dernier évoquait des vases communicants entre les notions de singularité et d'identité, avec comme point de jonction l'enjeu de la postérité². Dans son avant-propos au même numéro, Michel Duchesneau énumérait, pour sa part, diverses perspectives sous lesquelles examiner la question :

Le questionnement sur les enjeux de la création musicale procède plus souvent qu'autrement du principe du retour sur soi. En ce qui concerne la question de l'identité, celle-ci est passée par de multiples stades : les questions nationales, les notions d'appartenance à une école, de style, les interrogations sur le rôle social du compositeur, ont été, tour à tour, les piliers de la réflexion sur le sujet³.

On peut dire que dans le présent numéro, ces diverses perspectives sont abordées à divers degrés de profondeur. Mais en fait, dès le vol. 3, n° 2 (1992), *Circuit* publiait la reproduction d'un discours de Denys Bouliane – prononcé alors qu'il recevait, en 1991, le Prix Serge-Garant – dans lequel il confiait ouvertement ses interrogations sur sa quête d'identité et de singularité. Ce texte, intitulé « À propos... québécoisité, musique et postmodernité »,

1. Voici comment Jean Boivin introduisait ce numéro : « Recherche de l'identité. Fidélité aux racines. Mais aussi enrichissement du milieu, du lieu choisi. Par la création et la recherche musicales. Amarrage de cette recherche, de cette création, avec le milieu. Importance, en ce sens, du soutien institutionnel. Quête d'équilibre. Souci de préserver l'identité. Son identité. Ces mots, et les concepts qu'ils représentent avec plus ou moins de précision, se mêlent et se croisent dans le discours récent sur la création musicale de notre temps » (Jean Boivin [1999], « Éditorial », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 10, n° 2, p. 5).

2. « [Ce] questionnement identitaire peut également déterminer dans une large mesure la postérité de l'artiste et la pertinence de son œuvre. En effet, quand un compositeur a trouvé sa propre voie ou qu'il a compris comment parvenir à une singularité qui lui soit propre, il a plus de chance de parvenir à la gratitude ultime que tout artiste vise : la reconnaissance de ses pairs et la certitude d'avoir contribué aux traditions artistiques qui nous portent et par lesquelles on marquera un passage ou une trace » (Danick Trottier [2005], « Éditorial », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, p. 8).

3. Michel Duchesneau (2005), « Avant-propos », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, p. 5.

4. Denys Bouliane (1992), « À propos... québécoisité et postmodernité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, p. 69.

5. « C'est alors que j'ai commencé à comprendre que d'être québécois me permettait, avec une certaine désinvolture qui nous est bien propre et que l'on m'a entre-temps souvent reprochée, de revisiter à ma façon et sans avoir à en porter le poids, mille et une choses, mille et une traditions, d'envisager leurs points d'intersection et de les refondre dans une syntaxe imaginaire. Que je ne possède pas de véritable tradition musicale propre me permettait d'en inventer une de toutes pièces ou mieux encore de donner l'illusion d'en inventer une. Pourquoi ne pas jongler avec les fragments de notre réalité culturelle éclatée? On comprendra alors ma fascination pour les univers ambigus, en porte-à-faux, comme ceux de Borges, par exemple » (*ibid.*, p. 78).

6. « N'appartenant à aucune tradition spécifique, Vivier les embrasse toutes, à l'instar de plusieurs artistes dont les origines et filiations se situent en périphérie des grands centres culturels européens : Stravinsky, Kagel, Borges, Allen... » (Jean Lesage [2008], « *Siddharta*, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le *râga* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 3, p. 109).

7. En ce sens, ce numéro peut faire office de contrepoint à celui, paru récemment, sur les commandes d'œuvres (*Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, 2016).

8. Nous retrouvons ainsi une tension paradoxale chère à *Circuit*, que nous pourrions, en empruntant quelques termes à François Nicolas, schématiser ainsi : d'une part, « l'intériorité (subjectivante) » du « musicien pensif » et, d'autre part, « l'extériorité (objectivante) » de la musicologie. Entre ces deux rapports à la musique existe une ligne de partage riche en stimulations mutuelles (voir François

s'ouvre par la question : « Comment peut-on prétendre écrire une musique québécoise? »⁴. Plus loin, Bouliane tente une interprétation sociologisante de l'éclectisme de sa sensibilité musicale⁵. Dans son analyse de *Siddharta* de Claude Vivier, parue dans le vol. 18, n° 3 (2008), Jean Lesage décrit ce même sentiment d'identité sans identité, d'une singularité faite de pluralité laissant libre cours à un imaginaire transidentitaire, nomade⁶.

Ainsi, la discussion mise en œuvre ici par Simon Bertrand possède des antécédents dans les pages de *Circuit*. Mais ne perdons pas de vue que l'angle principal par lequel il a souhaité l'aborder est celui du « métier de compositeur ». La question de Bouliane ne se pose donc pas seulement du point de vue du contenu, mais aussi sous un angle très pragmatique. *Comment* la création d'une musique québécoise se passe-t-elle au quotidien? Vaut-il mieux s'exiler? Les résidences de création sont-elles des options fertiles? Qu'en est-il de l'orchestre symphonique? Le compositeur souhaite-t-il avoir un sentiment d'appartenance (mutuelle) face à la société dans laquelle il vit et travaille, ou préfère-t-il s'affranchir de ce « contrat social »?

Le compositeur est, comme n'importe qui, un travailleur⁷, ce qui pose des enjeux spécifiques sur sa place dans son environnement collectif. Ce numéro était donc aussi l'occasion, pour *Circuit*, de consacrer quelques pages à des compositeurs québécois significatifs, pigistes dans bien des cas, dont il n'avait été que peu ou pas question jusqu'à maintenant. Le sommaire fait la part belle à la matière de première main (la parole directe, vivante, parfois même intime, de quelques créateurs), et ce, en rapport de complémentarité avec les contributions musicologiques de Danick Trottier et de Paul Bazin⁸.

Pour conclure cette entrée en matière, observons que, dans le titre du numéro, « identité » est écrit au singulier tandis que « singularités » est au pluriel. Est-ce à interpréter au sens de la dynamique, dans un temps et un espace donné, d'un centre et de ses marges? Le lecteur se fera sa propre idée... Quoi qu'il en soit, cet accord me rappelle le livre *Être singulier pluriel* de Jean-Luc Nancy, dont j'aimerais citer, ici, un extrait :

L'existence est essentiellement co-existence. [...] Être-avec, ou s'exposer les uns aux autres, les uns par les autres : rien à voir avec une « société du spectacle », mais rien à voir non plus avec une inexposable « authenticité ». Nous? mais c'est nous-mêmes que nous attendons sans savoir si nous nous reconnaissons⁹.

Comme à notre habitude, s'ajoute au dossier thématique la rubrique *Actualités*. La chronique « Entendu dans *Cette ville étrange* », signée par Marc Hyland, est tellement en intersection avec le thème du numéro qu'elle en fait partie intégrante. On trouvera également la chronique « Créé dans Le

Vivier », préparée par Cléo Palacio-Quintin. Enfin, un diptyque de comptes rendus met la génération montante à l'honneur en nous racontant les éditions 2016 de la tournée *Génération* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) et du Forum du Nouvel Ensemble Moderne – Pierre-Luc Senécal et Paul Bazin signent, respectivement, ces deux textes.

Nicolas [2016], *Le monde-Musique*, «Vol. 4: Les *raisonances* du monde-Musique», Paris, Aedam Musicae, p. 131).

9. Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, [1993] 2013, quatrième de couverture.



Rita Ezrati, *Plonger*, 2015. Encre sur papier, 30 x 22 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.



Rita Ezrati, *Proximité*, 2016. Encre sur papier, 36 x 26 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

Introduction. Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

Simon Bertrand

Par le biais de divers portraits, enquêtes, analyses d'œuvres et textes d'opinion mettant en relief les démarches artistiques ou sociales de compositeurs et de compositrices représentant plusieurs générations, ce numéro de *Circuit* porte un regard sur le métier de compositeur dans le contexte québécois en ce début de XXI^e siècle, et aborde en filigrane les questions de *l'identité* et de *la singularité*, l'exercice de cette profession et notamment selon le milieu où elle est exercée. Ce numéro souhaite aussi générer, par la même occasion, des réflexions et des questionnements d'ordre sociologique sur le milieu de la création musicale au Québec et ses racines ; celles, encore fragiles, du passé, et celles qu'il reste à inventer.

Dans l'histoire de la musique, il y a toujours eu des démarches compositionnelles plus difficiles à associer que d'autres à un courant particulier. Le XX^e siècle musical a eu, comme tous les autres, sa part d'iconoclastes, d'inclassables qui nous ont souvent rappelé à quel point la recherche d'une esthétique musicale singulière est quelque chose d'intime. Celle-ci n'est donc pas nécessairement toujours rattachée de manière ombilicale à de grands courants ou écoles de pensées, ces catégorisations étant souvent le fruit d'une musicologie historiographique ou alors d'une autoaffiliation volontaire et délibérée des compositeurs eux-mêmes tel que cela fut souvent le cas au XX^e siècle.

Il suffit de penser à quelques cas de compositeurs qui, s'ils ont indéniablement marqué l'évolution du langage de la musique de concert au XX^e siècle, n'ont jamais adhéré à un système ou à un concept compositionnel précis : Charles Ives, Luciano Berio, ou d'autres qui ne sont jamais restés figés dans une de leurs « manières », György Ligeti en étant l'un des exemples les plus éloquents. Il y a aussi d'autres compositeurs qui, véritables forces tranquilles, ont fait leur chemin en solitaire, en toute singularité, sans adhérer à un

courant ou à une quelconque mode, et sont restés relativement fidèles à une certaine démarche esthétique. Je pense ici notamment à Benjamin Britten, à Henri Dutilleux, Maurice Ohana (encore trop méconnu), à l'Américain Elliot Carter, ou encore, au Québec, à José Evangelista, à Bruce Mather et, évidemment, à Claude Vivier.

D'une certaine manière, les quatre compositeurs auxquels ce numéro de *Circuit* s'attarde un peu plus spécifiquement – Serge Arcuri, Julien Bilodeau, Linda Bouchard et André Hamel – sont des exemples d'une ou l'autre de ces formes de *singularité*.

Cependant, il ne faut pas oublier que c'est une émulation de certains canons plus établis de la musique d'avant-garde européenne qui fut à la base de la constitution même du milieu, au Québec, de la musique nouvelle. Mais celui-ci est-il réellement « né » subitement, un beau matin des années 1960, en pleine Révolution tranquille, en une sorte de reflet ce qui se faisait dans les hauts lieux de la musique d'avant-garde en France et en Allemagne, comme à Darmstadt ou au Domaine Musical? Et cette émulation de l'Europe fut-elle nécessairement synonyme d'une absence ou d'un renoncement à toute « américanitude », passée ou à venir, de notre création musicale?

Au sujet de la question des racines, si l'auteur de ces lignes avoue qu'il aurait personnellement préféré que le très médiatisé pianiste québécois Alain Lefèvre mette son talent et son « *star power* » au service de la musique du compositeur Rodolphe Mathieu plutôt que de celle de son fils André Mathieu¹ et son esthétique certes un peu décalée pour l'époque, le « phénomène Mathieu » a quand même, je crois, amené le milieu de la création musicale à réfléchir sur ses racines. Si l'on faisait l'exercice de demander à des passants dans la rue de citer les noms de grands écrivains, poètes, cinéastes ou peintres québécois, on obtiendrait sans doute quelques incontournables, comme Anne Hébert, Émile Nelligan, Denys Arcand, Jean-Paul Riopelle. On risquerait par contre d'être confronté à un silence de mort en demandant le nom ne fût que d'un grand compositeur québécois de musique de concert, à moins qu'avec un peu de chance on obtienne le nom, justement, d'André Mathieu...

L'article de **Danick Trottier** aborde la question du « présentisme² ». L'article tente de démontrer que les déchirements au sein du modernisme entre un héritage lourd à porter et le besoin de faire progresser le langage musical a aujourd'hui cédé le pas à une dialectique plus subtile où s'agglomèrent les catégories temporelles du passé, du présent et du futur, le passé devenant un héritage plus ouvert, mais interprété dans les limites et les enjeux du présent.

1. André Mathieu (1929-1968) est un pianiste et compositeur québécois. Sa musique, notamment son *Concerto n° 3* pour piano et orchestre, connu sous le nom de *Concerto de Québec* un grand succès public grâce notamment aux concerts et enregistrements du pianiste Alain Lefèvre, essentiellement entre les années 2005 à 2010. Paru en 2005 chez Analekta, son disque *Hommage à André Mathieu* a été vendu à plus de 40 000 exemplaires.

2. « Un "présent perpétuel" où l'acte de création n'est pas motivé tant par le progrès, l'historicisme, le courant, l'idéologie et j'en passe, que par la création dans le désir de s'exprimer, de contribuer, de durer au quotidien. » Voir ici-même l'article de Danick Trottier.

L'ondiste et compositrice **Estelle Lemire** dresse un portrait intimiste du compositeur Serge Arcuri tandis que je me suis entretenu avec la compositrice québécoise « exilée » aux États-Unis Linda Bouchard. Deux véritables forces tranquilles qui ont construit leur carrière de compositeur indépendamment des institutions d'enseignement, en véritables artisans, se consacrant exclusivement à la composition musicale et possédant une démarche artistique très personnelle, que l'on pourrait difficilement assimiler à un seul courant esthétique.

Depuis une dizaine d'années, un type d'initiative moins fréquent dans le passé semble s'être développé : celui des résidences de compositeurs au sein d'ensembles, d'orchestres ou d'organismes de diffusion. Une enquête portant sur ce défi particulier – qui consiste à mettre le compositeur dans un cadre où il peut à la fois se développer artistiquement et apprendre à communiquer avec le public afin d'expliquer sa démarche et vulgariser son métier – me semblait donc s'imposer. Trois compositeurs – Cléo Palacio-Quintin, Nicolas Gilbert et Tim Brady – ayant effectué ou effectuant présentement de telles résidences ont généreusement accepté de se prêter au jeu.

Le Cahier d'analyse, signé **Paul Bazin**, porte sur *Urnos*, grande mystification d'un esprit indépendant et iconoclaste à sa manière, André Hamel, qui contribue au questionnement de la singularité et de l'identité avec une œuvre jouant, selon Bazin, sur une « notion de musique élémentielle qui lui est propre et qui confère au corpus de ses œuvres récentes une part de leur singularité ».

Au sujet des racines réelles, imaginaires ou manquantes de la création musicale au Québec, et surtout de la notion de marge, le compositeur **Marc Hyland** nous offre dans la chronique « Entendu dans *Cette ville étrange* » une réflexion très personnelle qui pourra peut-être s'ajouter à celles des articles « “Fuck toute !” – une génération de compositeur·e·s décomplexé sa marge³ » de Symon Henry et « D'accessibilité et d'authenticité⁴ » d'André Hamel, tous deux publiés dans cette même chronique de numéros antérieurs de *Circuit*.

Ce numéro, par ramification, amènera sans doute bien plus de questionnements, notamment sur la place des créateurs de musique dans une culture globale que de quelconques certitudes musicologiques, esthétiques ou historiques. Si c'est le cas, il aura alors atteint ses objectifs.

Bonne lecture !

Montréal, février 2017

3. Voir *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2 (2016), p. 77-81.

4. Voir *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1 (2015), p. 77-80.



Rita Ezrati, *Barbe bleue*, 2016. Techniques mixtes sur papier, 32 x 24 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

Serge Arcuri : territoires

Estelle Lemire

Serge Arcuri est né à Beauharnois en 1954. Il vit à Montréal, à l'ombre du marché Atwater où il fait quotidiennement les cent pas jusqu'aux abords du canal Lachine, histoire de prendre la mesure du temps, jamais tout à fait au même rythme. C'est là qu'il décide de ses trames, définit ses palettes, conçoit sa gestualité. Mélodiste sans paroles, maître-artisan remettant cent fois sur le métier la partition en cours, sa poétique impose la consonance, emprunte sans ambages des résonances d'outre-mer et se laisse porter par son esprit nomade. Il ne se rattache à aucun courant, se dit plutôt de sa génération en même temps qu'il ressent l'appartenance au territoire Tremblay¹. Je suis allée à sa rencontre le 1^{er} novembre 2016 pour effectuer un survol de son parcours. Homme de peu de mots, me dira-t-il d'emblée, à l'image de sa musique, modeste, sans artifices, ficelée de traditions assumées, portée par l'errance de ses intuitions. Nous nous sommes laissés sur le thème pluriel de territoire en évoquant l'incidence de ce dernier sur le compositeur et sur son œuvre ; sur ce même thème, je reconstruis ici ma rencontre amicale, chaleureuse et généreuse avec ce promeneur solitaire.

Le compositeur et l'idée de la marge

Depuis sa sortie du Conservatoire de musique de Montréal, près de 35 ans ont passé. Autant d'années qui s'égrainent en pratiquement autant d'œuvres de musique de concert. C'est beaucoup et peu à la fois, ces commandes attestant de la reconnaissance du milieu musical², sans pourtant lui permettre de vivre décemment de sa plume. Serge Arcuri est l'un des rares compositeurs à se consacrer entièrement à son métier marginal, du moins ici au Québec. Un métier de solitude obligée mettant déjà naturellement le compositeur à l'écart d'une société de surcroît peu ouverte à la création musicale.

1. Gilles Tremblay compositeur, professeur d'analyse et de composition au Conservatoire de musique de Montréal pendant plus de trois décennies, également pianiste et ondiste.

2. Les œuvres de Serge Arcuri ont notamment été commandées par l'Orchestre symphonique de Montréal (osm), l'Ensemble contemporain de Montréal (ecm+), la Société de musique contemporaine du Québec (smcq), I Musici de Montréal, le Quatuor Molinari, le Toronto Philharmonia, l'Ensemble Musica Camerata de Montréal, le Vancouver New Music, CBC et Radio-Canada, et par des interprètes comme Louise Bessette, Angèle Dubeau, Marie-Josée Simard, Silvia Mandolini, Catherine Perrin, Robert Cram et Lawrence Cherney pour n'en nommer que quelques-uns.

Nous avons commencé l'entretien en posant la question de la marginalité. Qu'a-t-il à dire de sa situation, de la place qu'occupe la musique contemporaine dans notre société? Le compositeur n'est pas revendicateur; il remarque simplement le grand décalage du travail par rapport à la compensation financière attribuée et l'incertitude dans laquelle les systèmes de subvention placent les compositeurs. Il constate également que notre milieu est bien petit pour former et accueillir un si grand nombre d'entre eux. En formons-nous trop? Y a-t-il de la place pour tous? Les œuvres commandées ne devraient-elles pas être mieux rémunérées? Il pose les questions, sans offrir de réponses sinon peut-être un état de fait: la diffusion demeure sans doute le plus grand problème, les œuvres sont peu jouées et peu diffusées, surtout depuis la disparition des émissions spécialisées à Radio-Canada.

Et que dire du refus à peu près généralisé d'intégrer de nouvelles œuvres aux programmes d'orchestres et d'ensembles de traditions classiques? Il ajoute qu'une création comporte en soi une prise de risque, que les organismes musicaux ont peu de marge de manœuvre, peu de marge d'erreur. Il semble impossible de développer un public sans diffusion, le corollaire étant que sans diffusion, comment est-il possible de bâtir et de fidéliser un public? Par ailleurs, comment peut-on développer un sentiment d'appartenance à une société qui ne nous fait pas de place, qui n'en a que pour la culture de masse? Le mot artiste n'a-t-il pas perdu son sens premier maintenant qu'on le jette à tout vent? Et qu'en est-il de sa (non)-reconnaissance? Pourquoi continuer alors? Sa démarche artistique émane d'une nécessité, elle est à la fois motrice et génératrice de son action créatrice. Serge Arcuri précise que c'est aussi parce qu'il y a les rencontres avec les interprètes, le travail avec les ensembles, les chefs. C'est là, dans ce contact direct qu'il trouve peut-être le plus de satisfaction et de plaisir, avant même le rendez-vous de l'œuvre avec son public, alors qu'on en est encore à l'échafaudage de l'édifice, qu'on est encore dans le processus. D'ailleurs, une fois ses pièces terminées, montées, jouées, il n'y retouche plus. La suivante l'occupe déjà, malgré l'attente.

L'apprentissage du métier

Influencé d'abord par le jazz, la musique de sa jeunesse – Miles Davis, Joni Mitchell –, mais également marqué par les grands classiques dont certains maîtres du passé en particulier – Monteverdi, Mozart, Beethoven, Debussy –, Arcuri se révèle admiratif des Varèse, Boulez, Stockhausen et Xenakis, sans toutefois se sentir d'affiliation avec leurs langages. Il prendra ce qu'il appelle « l'esprit volage » de Ligeti. De Messiaen, il retiendra les modes à transpositions limitées qu'il remaniera à sa main, en créant ses propres modes. Ses

modèles viennent notamment de la musique américaine, principalement Steve Reich et Terry Riley. Il utilise par moments le style minimaliste de ces derniers, mais ce sont surtout l'expression directe, la simplicité et l'intelligibilité du discours que le compositeur retient.

Le compositeur me raconte qu'enfant, le fonctionnement du cerveau et de l'esprit humain le fascinait. Il aspirait à se consacrer à des études en neurochirurgie, ou peut-être à ce qu'on nomme aujourd'hui la neuroscience. Ce rêve d'enfance, ce désir d'exploration de la boîte de contrôle de l'humain aura sur son œuvre une incidence sous-jacente constante, à la fois sur sa façon de travailler et sur sa production³. Comme plusieurs adolescents de sa génération, il joue dans l'harmonie de l'école, d'abord de la clarinette, l'instrument de son père qu'il troquera éventuellement pour le saxophone. Il se met alors à l'écriture d'une pièce de piano avec l'aide du professeur de musique de son ami d'enfance ; c'est à lui qu'il doit la base de solfège nécessaire pour transcrire ses idées musicales. Après une année de tâtonnement en psychologie au Cégep Saint-Laurent, son petit bagage musical en main et cette première pièce de piano en banque, il décide, à 19 ans, de s'inscrire au Conservatoire pour y être admis en composition avec Gilles Tremblay et Micheline Coulombe Saint-Marcoux. Il sera accepté et mis en « probation », afin d'acquérir des bases plus solides, de se mettre à niveau en quelque sorte. Un an plus tard, il est admis officiellement et devient élève en bonne et due forme. Arcuri me fait rire en me rappelant la question de la probation. Il fallait impressionner Gilles Tremblay pour qu'il décide de nous admettre réellement. Il se souvient que dans son cas, c'est au courant de la première année, quand il souleva, dans le cours d'analyse, le rapport d'un thème de la *Symphonie fantastique* de Berlioz avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy que le point tournant fut atteint.

De ses cours au Conservatoire, outre l'analyse et la composition chez Tremblay, il retient principalement le contrepoint de « mademoiselle » Martin. Des leçons qu'il fait siennes, qu'il applique transposées ; l'intérêt et la primauté de la conduite des voix, l'attention portée à la redondance, par exemple.

Avec Yves Daoust, en électroacoustique, il acquiert une bonne dose de technique, se mesure à l'esthétique française des Schaeffer et Savouret, à celle du son anecdotique, à sa poétique d'évocation. Après ses années au conservatoire, Serge Arcuri ira chercher chez Marcelle Deschênes le goût du son électronique et la liberté, surtout ce territoire-liberté qui le définit.

Tout cela s'additionne.

En analyse, il présentera une thèse de certificat⁴ portant sur la *Grande fugue* de Beethoven et, attiré par la force thématique de l'univers de Wagner,

3. À titre d'exemple, la série d'œuvres regroupées sous le titre *Les méandres du rêve*.

4. À l'époque, diplôme de fin de troisième cycle au Conservatoire.

il choisira de soumettre le troisième acte de *Tristan* au Concours de sortie. Peut-être le sens d'habiter l'espace sonore lui vient-il de là ?

Les sujets marquants dans le cours d'analyse de Tremblay comprenaient la rythmique grecque, le solfège des brèves et des longues ; le chant grégorien avec ses neumes, ses modes et l'idée de teneur feront empreinte chez le jeune compositeur. Arcuri note toute l'importance de la découverte de la musique de Monteverdi ; les *Vêpres de la vierge* constituent pour lui, en particulier, une source inépuisable d'inspiration. Il y prendra notamment comme modèle la diversité de ces moments musicaux. À cela s'ajoute l'analyse de l'accentuation et de l'agogique chez Mozart qui enseigne des principes essentiels à la conception de la ligne mélodique, prépondérante dans la musique d'Arcuri. Chez Louis Couperin, la liberté rythmique des *Préludes non mesurés* lui apporte une sorte d'affranchissement dans son rapport au rythme. Et il y a enfin tous les autres : Janequin, Bach, Beethoven, Berlioz, Debussy, Stravinsky, Varèse, Messiaen, que Tremblay privilégiait, ainsi que tous ceux que ce dernier omettait volontairement – ce qui nous confrontait d'autant plus –, et les innombrables sessions d'écoutes d'œuvres tout à fait contemporaines.

Arcuri m'explique qu'en dépit de l'importance primordiale de l'analyse dans la formation d'un compositeur, cet exercice de décomposition d'une œuvre ressemble davantage au geste qu'on pose quand on pratique une autopsie ; elle n'enseigne pas la création en soi. Certes, elle peut induire des moyens à adapter pour soi-même. Dans ce plateau de techniques, de procédés, de styles, il n'hésite pas à piger une panoplie d'éléments hétéroclites pour façonner son propre langage. Cependant, d'après le compositeur, le fait de connaître la recette n'aide pas nécessairement à concevoir l'œuvre à venir. Le fait de connaître la forme sonate ne fait pas une sonate. Composer, selon Arcuri, signifie porter, modeler, « faire vivre la musique ». L'exploration de la création à proprement parler trouve son terrain de jeu dans la classe de composition de celui qu'il désigne comme son mentor. Avec Arcuri comme avec ses autres élèves, Tremblay prenait le rôle d'un guide, d'un accompagnateur cherchant à nous indiquer le sentier à suivre : celui vers lequel notre regard semblait naturellement se diriger.

Le langage

Serge Arcuri a rapidement constitué ses éléments de langage, apportant une constance à la facture de l'ensemble de son œuvre. Sa palette d'objets et de couleurs se promène entre le son concret, la dominance mélodique, l'écriture modale et une harmonie errante, parfois aux frontières de celle de la

Renaissance jusqu'à celle de Varèse, dont il utilise par moments l'étalement dans la tessiture, créant un rapport au spectre des harmoniques naturelles dont il est plus proche.

L'hybridité esthétique du langage « Arcuri » s'articule autour du rêve, de la mémoire, du mythe et de la nature. Il est hybride à bien des égards, se déployant d'abord sur deux pôles : celui de la musique instrumentale et celui de la musique mixte. Non seulement intègre-t-il le solfège traditionnel pour écrire la tranche instrumentale de ses œuvres, mais il s'adjoint le solfège de la musique concrète et celui de la musique électronique. Il est l'un des rares compositeurs à avoir choisi délibérément le champ de la musique mixte et à voir comme complémentaires ses deux pôles. Arcuri recherche l'intégration, tend à naturaliser le son électronique ou le travail du son concret, et au contraire essaie parfois de rapprocher le son acoustique des sons enregistrés. Son langage purement électroacoustique comporte des éléments intrinsèques au médium, que l'on pense à l'utilisation de sons concrets et synthétiques, ou aux manipulations et aux traitements multiples ; mais il se rattache aussi en partie au monde des hauteurs, autre clé d'intégration des deux mondes. À titre d'exemple, son œuvre *Récifs* rend compte du travail d'influence et d'assimilation d'un monde par l'autre.

Il donne la primauté à la ligne mélodique, à l'ornementation de celle-ci. Comment explique-t-il l'accaparement de la ligne mélodique par l'imposant tissage ornemental ? Arcuri me répondra par un seul mot : pudeur. Sa réponse explique peut-être que la ligne soit souvent construite autour de notes polarisantes, de la simplicité de celle-ci une fois dépouillée de ses enjolivures. Il esquisse des gestes neumatiques et remplit l'espace entre l'une et l'autre note pôle, d'une manière grégorienne, pourrait-on dire. Rythmiquement, Arcuri fait généralement appel à une pulsation régulière, sans complexité ; même retirée, cette pulsation semble se poursuivre de manière souterraine. Le mouvement vient de l'organisation intérieure du temps, de sa subdivision, de l'utilisation d'anacrouses variées et d'une abondance de petites notes ajoutées.

La mixité de genres où l'ancien et le nouveau se côtoient discrètement est caractéristique. Des couleurs suggérant certains styles ou compositeurs se profilent furtivement sous la forme de l'évocation, jamais sous la forme de citations. Il n'hésite pas à emprunter des matériaux, des artefacts, une manière ou encore une technique. On pourrait parler ici d'un droit de mémoire doublé du devoir de liberté que le compositeur allie dans la création. Sa pièce *Soliloque n° 1* pour violon seul en donne un bon exemple en partant d'un matériau issu de la *Partita n° 2* pour violon de Jean-Sébastien Bach afin

d'élaborer ce chant intime qui porte pourtant une signature authentique. Il y a dans la musique d'Arcuri ce jeu d'aller-retour dans la mémoire musicale qui donne une tonalité de nostalgie en même temps qu'une impression d'enracinement dans la tradition tout en étant également solidement ancrée dans son époque.

La part harmonique de son langage, son « maillon faible » me confie-t-il, se veut plutôt simple, polarisante et fonctionnelle. Elle découle de l'écriture horizontale, le plus souvent modale. Des techniques de brouillage, de dualité de rapports et des procédés d'échafaudage reviennent souvent. Il prépare fréquemment des matrices harmoniques, utilise aussi des blocs harmoniques fixes, trames sur lesquelles la ligne mélodique peut se dessiner librement, s'en détacher pour développer une sorte d'univers harmonique parallèle.

Sa technique d'écriture instrumentale, avouera-t-il, demeure assez conventionnelle. Il utilise peu d'effets, emploie peu de nouvelles techniques ou de modes de jeu non traditionnels. Il ne les exclut pas pour autant, mais n'en fait pas non plus un élément de langage à proprement parler. Il les utilise librement, au besoin, les intègre au gré d'un discours qui a, somme toute, généralement recours à des exigences d'interprétation classique.

Arcuri me dit entreprendre une œuvre d'abord en la nommant. Elle s'élabore autour du titre et de la poétique qu'il génère ou de l'idée qu'il sous-tend. L'approche est intuitive ; il cherche ses matériaux et avance segment par segment. La séquence et le geste remplacent la phrase. Le déterminisme d'une forme préalable ne l'intéresse pas, « il ne construit pas *a priori* ». Il se fie au fil de la plume, au métier acquis, à la révision ascétique. Il utilise une palette d'éléments plutôt limitée, sa musique suit une évolution organique, découle de ce qui précède, annonce ou fait le pont avec ce qui suivra. La mise en espace du son, son caractère impressionniste, le symbolisme du mythe fondu au pouvoir d'évocation de la musique ainsi que le déroulement temporel demeurent au cœur de ses préoccupations et forment, je dirais, les fondements de son territoire esthétique.

La production

Quand on regarde le catalogue du compositeur, on réalise que la musique de chambre occupe la plus grande partie de son corpus d'œuvres. Environ le tiers de ses titres se rapporte à une forme ou l'autre de l'électroacoustique (musique mixte, traitements en direct, utilisation du synthétiseur et de la percussion MIDI). Au passage, on retrouve quelques concertos et pièces d'orchestre. On reconnaît encore ici l'homme de peu de mots, aussi bien

dans la concision de ses idées musicales que dans les durées généralement courtes de ses pièces.

Je lui ai demandé de choisir cinq œuvres jalons et de nous dire en quoi elles marquent des points de repère dans sa production. Arcuri suggère tout d'abord *Récifs*⁵ pour cor anglais, 10 instruments et sons enregistrés, une pièce écrite en 1993. Il la sélectionne pour l'osmose de l'électroacoustique et des instruments acoustiques à laquelle il arrive tout en gardant l'intégrité de chacun des mondes. Cette pièce démontre l'interinfluence des deux médiums, le travail de contagion de l'un par l'autre afin de créer un habitat uniforme. La ligne mélodique du soliste s'y pose et prend une place expressive traditionnelle. Le déroulement formel est épisodique et la recherche de synthèse entre l'ensemble et les sons externes exige de composer par courtes sections, de faire un aller-retour constant d'ajustement des sons enregistrés et des sons écrits pour mieux répondre à son désir de synthèse. L'incorporation des harmoniques naturels et la programmation du DX7 générant des gammes non tempérées permettent de sortir du carcan harmonique habituel et contribuent également à l'amalgame.

*Les espaces infinis*⁶, œuvre pour orgue datant de 1994, fut une commande du regretté Raynald Arsenault. Arcuri exprime avec enthousiasme sa relation de travail et de découverte pratique de l'instrument avec Gisèle Guibord, qui créa l'œuvre. Il décrit les organistes comme étant généralement discrets, secrets même, souvent invisibles derrière leur console, et témoigne du grand respect qu'il a pour le géant des instruments, du fait que l'orgue vient avec une tradition difficile à contourner, de l'héritage qu'il véhicule et du potentiel qu'il porte. De plus, l'instrument lui-même et le lieu où il se trouve imposent une histoire, un carcan. L'idée d'une trajectoire unidirectionnelle du déroulement temporel est remise en question alors qu'on entre dans son lieu. Ici, l'œuvre s'élabore autour de l'idée de l'espace intérieur de l'église et du temps que les pierres semblent transporter et préserver en elles; elle évoque leur résonance. Les principes de variation et de transformation du matériau nous renvoient au concept de mémoire. Un peu comme le cinéma et ses « flash-backs », la musique nous permet des allers-retours temporels.

Un deuxième exemple de musique mixte, *Migrations*⁷ pour flûte et sons enregistrés, de 1995, est une commande du flûtiste Robert Cram. Le compositeur incorpore à sa bande des prises de son d'oies blanches qu'il est allé saisir à la suggestion de son père, à Cap-Tourmente au milieu d'octobre, alors que ces oies des neiges repartent. La partition, interface entre le compositeur et l'interprète, se doit de donner toutes les indications utiles, mais elle doit aussi préserver la liberté d'interprétation. Ici, la partie soliste de la partition

5. *Récifs* a été capté en concert par Laurent Major dans la salle Beverley Webster Hall du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Elle n'est pas disponible commercialement.

6. *Les espaces infinis* ont été enregistrés sur le disque *Nouvelle musique montréalaise volume II*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-639, 1999.

7. L'œuvre *Migrations* se retrouve sur le disque homonyme, Atma ACD2 2625, 2010.

FIGURE 1 Première page de la partition *Migrations* pour flûte et sons enregistrés.

POUR FLÛTE ET BANDE

MIGRATIONS à mon père

S. ARCURI

QUASI LEGATO (J=64-76)

MIGRATION I (Passe à la bande et fluide ventuel)

DEPART DE LA BANDE

PEVITS, ACCENTS SF SUR TROIS SEULEMENT

36"

J=72-76

pp sempre

pp cresc. decresc.

N'À PARTIR DE CETTE ENTRÉE LA BANDE ATTENDRE 2À 3 SECONDES ET JOUER LA SÉQUENCE DANS LE RYTHME EN DEMEURANT SUR LE DERNIER TONNE EN DESCENDANT JUSQU'À L'ACCENT.

est rigoureusement écrite. La souplesse d'interprétation est toutefois clé et le compositeur permet beaucoup d'élasticité, de mouvement. La barre de mesure extensible, parfois présente, parfois tout simplement éliminée, et l'écriture neumatique en petites notes, avec des durées tantôt fixes, tantôt indéterminées ou encore assouplies de points d'orgue, rendent bien compte de cette volonté. La notation graphique des sons enregistrés est beaucoup plus parcellaire, d'une graphie simple, sans chronométrie ; elle ne s'embourbe pas dans les détails, elle ne donne que les indications élémentaires nécessaires à l'exécution. Cette pièce est dédiée à son père mort en début octobre de la même année. Peut-être l'envolée finale fulgurante puis évanescence en est-elle le symbole et la rémanence ?

8. *Fragments*, pièce extraite du disque *Migrations*, Atma ACD2 2625, 2010.

*Fragments*⁸ pour piano est une œuvre avec laquelle Arcuri a vécu plusieurs années avant d'en entreprendre l'écriture, qui s'étalera finalement sur deux ans, en 1996-1997. Elle a été créée par Louise-Andrée Baril. Elle est pour ainsi dire sa première pièce de piano, le compositeur ne comptant plus celle qu'il avait présentée à son audition d'entrée au Conservatoire. Née d'un long processus de gestation et du hasard d'une commande transférée d'I Musici à la SMCQ, elle s'échafaude justement sur l'idée du souvenir à distance. Elle est

construite de fragments épars, de parcelles de mémoire, de gestes notés. Elle se fait l'écho des volées de cloches de l'église Saint-Jean-Baptiste imprimées dans sa mémoire depuis 1984, quand Serge Arcuri habitait tout près. Elle s'imprègne et s'élabore à partir de l'idée de transformation que provoque la perspective du temps. Elle est aussi faite de moments référentiels, d'emprunts stylistiques ou évocateurs, d'allusions debussystes, d'envolées à la Tremblay ou encore d'éventails et de grappes de sons à la Messiaen, tout en conservant la manière Arcuri.

*Les furieuses enluminures*⁹ pour flûte, clarinette, piano et quatuor à cordes est une œuvre qui date de 2000. Dédiée à la compositrice Marie Pelletier, elle a été commandée par Musica Camerata et porte en exergue une citation de Dante Alighieri : « ...les voix semblaient former toutes le même chant, si parfait était leur accord ». Une partie de cette pièce a été intégrée à la *Symphonie du millénaire* et se fonde notamment sur le thème grégorien imposé du *Veni Creator Spiritus*. Ce sont les fresques qui ornent les plafonds du baptistère de Florence qui ont influencé la musique. En effet, relate Arcuri, pour la première et seule fois, le lieu lui-même le traverse, l'impact qu'il a sur lui est si grand, ses pierres habitées par Dante, ses bronzes, mais surtout ses fresques au plafond décrivant la vision de la création au XIII^e siècle, la puissante impression du lieu même se transforme en musique. Il y entend là, sur place, le thème d'ouverture des *Furieuses enluminures*. La pièce est séquentielle comme le plus souvent chez lui, cependant on notera la récurrence du thème principal et sa connotation ouvertement à la Vivier. La forme se présente en segments simples et alternés. Ils sont faits de trois épisodes descriptifs en opposition qui comportent quelques éléments particuliers, soit l'utilisation de l'appogiature pour orner le thème principal épuré, l'harmonie fixe par moments qui permet l'écriture mélodique affranchie de cette contrainte (une technique dont le compositeur est fier pour la liberté qu'elle procure) et finalement, l'homorythmie doublement symboliste des fresques. Arcuri me dit des *Furieuses enluminures* qu'elle est une œuvre charnière dans son tracé ; elle ouvre une nouvelle période qui met à profit l'évolution de son approche. Lorsqu'il a abordé l'écriture de la pièce, il raconte avoir voulu équilibrer les notions tant contrapuntiques et mélodiques qu'harmoniques et modales de la pièce, dans une architecture tripartite. Le motif du *Veni Creator* devient un élément rythmique assez violent, plus près du Big Bang que de la colombe biblique. Il voulait créer des plages picturales comparables à des univers monochromes sur lesquels des lignes mélodiques pouvaient se développer librement, contrastant avec des motifs contrapuntiques beaucoup plus violents. Une technique d'écriture qu'il reprendra dans plusieurs autres

9. *Les furieuses enluminures* font partie du disque *Migrations*, Atma ACD2 2625, 2010.

FIGURE 2 Première page de la partition *Les furieuses enluminures* pour flûte, clarinette, piano et quatuor à cordes.

Les furieuses enluminures
à Marie Pelletier

..les voix semblaient former toutes le même chant, si parfait était leur accord.
Dante Alighieri.

Serge Arcuri

♩ = 60

Flauto

Clarinetto

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

œuvres à partir de là. À la manière, dit-il encore, d'un écrivain qui découvre le style qui le distingue.

Arcuri a sélectionné ces cinq titres notamment parce que ces œuvres sont représentatives de son travail et qu'il les considère achevées, mais également parce qu'elles bénéficient d'enregistrements¹⁰. Ce qui n'est pas le cas de toutes ses œuvres. Arcuri insiste sur le fait qu'un compositeur ne peut pas toujours obtenir la trace que laisserait l'enregistrement en concert de ses œuvres, même pour une utilisation personnelle et ne serait-ce que pour des fins de demandes de subventions.

C'est donc au fil et au hasard des commandes que l'œuvre de Serge Arcuri s'élabore. Ses pièces mixtes de la même manière. À la question du silence de plus de dix ans depuis la dernière œuvre mixte, il me répond tout simplement que l'occasion ne s'est pas présentée. Du même souffle, il observe

10. Voir la discographie à la fin de cet article.

que le complexe et onéreux accès à un studio, à l'équipement de pointe, sa rapide obsolescence et l'adaptation qu'elle requiert sont des facteurs qui se conjuguent pour créer un certain désenchantement envers le médium. Il souligne la simplicité de la composition instrumentale qui ne requiert que papier et crayon ou son équivalence logicielle. Il ne renonce toutefois pas à la musique mixte, attend simplement que l'occasion se présente à nouveau.

Arcuri a pu, de manière passagère, toucher à la musique fonctionnelle, au théâtre, à la télévision et au cinéma. Ce sont des chasses gardées, note-t-il, difficiles à pénétrer et qui requièrent une certaine souplesse de caractère ; le compositeur doit obéir à d'autres critères que ceux de la musique de concert, par exemple au fait que le temps musical devient figé par celui de l'image, alors que le compositeur de concert travaille avec un son élastique. Il faut répondre à des attentes souvent complexes à cerner, accepter le droit de regard du réalisateur sur ce qu'on présente et travailler très rapidement. Le rythme de composition d'Arcuri est plutôt lent ; la musique de concert demeure celle où il concède aujourd'hui s'épanouir le mieux. Il prend ici en exemple ses récents concertos de violon. On en revient au facteur humain, au lien qu'il forge avec ses interprètes.

Son travail actuel le plonge dans un *Requiem*. Le compositeur intimiste et pourtant « pas très croyant » choisit d'écrire une gigantesque prière pour les morts. Ce compositeur libre de tout moulage s'astreint maintenant à une forme définie par le texte. Celui qui favorise les petites formations et la concision adopte aujourd'hui le vaste nombre et la durée imposante. Il y inclut également des sections électroacoustiques plus anecdotiques qu'à son habitude. Le côté humaniste de sa musique prendrait-il le dessus sur le coloriste, préparerait-il déjà son legs ? Il ne le dira pas. À l'horizon, une œuvre pour deux pianos.

Territoire Arcuri

La musique de Serge Arcuri s'inscrit dans le flux bien établi du milieu du xx^e siècle, où chaque compositeur se doit d'élaborer une esthétique unique, générer une expression individuelle et exclusive dont il lui faut généralement prouver la valeur par la maîtrise de sa dialectique. Elle est issue et elle évolue au cœur d'une nation jeune et métissée, dont les fondations culturelles sont encore frêles. Elle ressemble à un produit du terroir exceptionnel, prend racine à la fois dans sa nordicité, son habitat, son américanité, dans le terreau Tremblay aussi bien que dans son héritage européen. Elle voyage entre les états de conscience fugitifs et les diverses formes d'appréhension du réel. Elle se veut capteur et transmetteur de rêves, tableaux d'impressions mis en sons.

11. Titres d'œuvres de Serge Arcuri. *Des torrents d'étoiles* (2001) pour violon et piano, commande de Silvia Mandolini et Brigitte Poulain ; *Lueurs* (1987) pour cor, percussion et sons enregistrés, commande du corniste Francis Ouellet ; *Des jardins secrets* (2010-2012) pour piano, commande de la pianiste Louise Bessette ; *Au cœur du son* (2011), concerto pour violon et orchestre de chambre, commande de l'ECM+ ; *Les mouvements de l'âme* (2013), concerto pour violon et orchestre, commande de l'OSM.

La mixité de son langage s'ancre dans la mémoire, puise ses éléments, ses « pépites d'or » au fil du temps, des époques et des styles. Arcuri utilise une sorte de processus de sélection naturelle pour constituer sa propre matière identitaire afin de dépeindre *Des torrents d'étoiles*, donner corps aux *Lueurs* qui parcourent les *Jardins secrets*, ou encore chercher *Au cœur du son* l'expression des *Mouvements de l'âme*¹¹.

DISCOGRAPHIE

ARCURI, Serge (1993), *Les méandres du rêve*, empreintes DIGITALes IMED-9310-CD.

1. *Prélude aux méandres* (1985) (sons enregistrés)
2. *La porte des sables* (1989) (hautbois, cor anglais, percussions MIDI et sons enregistrés)
3. *Murmures* (1989) (sons enregistrés)
4. *Errances* (1992) (hautbois, harpe et sons enregistrés)
5. *Lueurs* (1987) (cor, percussion et sons enregistrés)
6. *Résurgence* (1982) (sons enregistrés)
7. *Chronaxie* (1984) (percussion et sons enregistrés)

ARCURI, Serge (1994), *Fresque* [1992], pour cor anglais, deux percussions et deux synthétiseurs, dans Ensemble contemporain de Montréal, ...*Fin de siècle* (Nouvelle musique montréalaise), Société nouvelle d'enregistrement SNE-590-CD.

ARCURI, Serge (1998), *Sitio, prélude non mesuré* [1993], pour clavecin, dans Catherine Perrin, 24 *Préludes*, ATMA Classique ACD2 2172.

ARCURI, Serge (1999), *Les espaces infinis* [1995], pour orgue, dans *Nouvelle musique montréalaise volume II*, Société nouvelle d'enregistrement SNE-639-CD.

ARCURI, Serge (2002), *Bandonéon* [1991], pour bandonéon et sons enregistrés, dans Joseph Petric, *Orbiting Garden*, Centredisques CMCCD 7802.

ARCURI, Serge (2011), *Migrations*, ATMA Classique ACD2 2625.

1. *Les furieuses enluminures* (2000) (flûte, clarinette, piano, quatuor à cordes)
2. *Fragments* (1997) (piano)
3. *Des torrents d'étoiles* (2001) (violon et piano)
4. *Migrations* (1995) (flûte et sons enregistrés)
5. *Les voix des hautes-gorges* (2007) (clarinette et sons enregistrés)
6. *Soliloque I* (1991) (violon)
7. *Soliloque II* (1994) (violon)
8. *Rémanences* (2005) (quatuor à cordes)

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

Danick Trottier

Introduction

Quelle relation le compositeur devrait-il entretenir avec l'histoire, entendue ici comme la tradition musicale qui le précède ? À quel point l'histoire entretient-elle en harmonie ou en tension avec le moment présent, dans lequel se situe l'acte de création ? La question pourrait être formulée dans une autre perspective, par exemple celle proposée lors d'un séminaire qui s'est tenu à l'École normale supérieure de Paris en 2003-2004 sous le titre « Penser la musique contemporaine avec, sans, contre l'Histoire ». Fruit de la collaboration d'un musicologue (Gilles Dulong) et d'un compositeur (François Nicolas), le séminaire se voulait l'occasion de réfléchir aux problèmes, voire aux apories qu'engendre dans l'acte de création le double rapport à l'autonomie et à l'historicité (c'est-à-dire la prise de conscience de sa situation historique). Avant de sauter dans le vif du propos, un détour s'avère nécessaire du côté de l'échange stimulant entre François Nicolas et Jacques Rancière qui a résulté de ce séminaire, entre autres pour situer ce qui est en jeu dans la valorisation du moment présent de la création (soit le présentisme¹) au regard de l'ancrage dans une situation historique (soit l'historicité)².

Pour Nicolas, le problème qui se pose en tant que créateur est celui d'une défense acharnée du moment présent, de la situation contemporaine dans laquelle se situe le compositeur. D'où un constat simple sous forme de question, mais aux ramifications réflexives nombreuses pour celui dont l'acte de création s'inscrit dans la musique dite savante :

1. En résumant le rapport au temps tel qu'il s'est déployé dans les mentalités, les pratiques et les idéologies du xx^e siècle, François Hartog en arrive à cette conclusion par rapport à l'époque dans laquelle nous vivons depuis les années 1990 : « Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat » (Hartog, 2003, p. 126).

2. Un livre, publié en 2006, a regroupé les principales réflexions de ce séminaire : *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*. Pour une discussion approfondie de l'ouvrage (un second séminaire donné par Martin Kaltenecker est aussi à l'origine de la publication), voir la recension-essai de l'auteur dans la revue *Intersections* (Trottier, 2009).

3. Nicolas, 2006, p. 40.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. La réflexion de Nicolas comprend plusieurs subtilités dialectiques et propositions théoriques, par exemple lorsqu'il échafaude sa conception de l'histoire utile au compositeur à travers certaines dimensions, dont la généalogie des intentions circulant entre les œuvres. Entre autres, il se positionne « contre l'historicisme et sans l'historiographie », et pour un rapport musicien à l'histoire (*ibid.*, p. 47).

6. Rancière, 2006, p. 51.

7. Le régime esthétique pose comme fondement l'autonomie de l'art, la sensibilité comme mode d'accès aux œuvres, bref l'art pensé comme moyen d'expression singulier au sein de la modernité.

8. Les tensions qu'engendre l'interprétation de l'histoire débouchent bien souvent sur des querelles, comme en atteste le long déploiement de la querelle Schoenberg/Stravinski. Voir Trottier, 2008.

Comment ne pas récuser l'importance des déterminations historiques (comme un certain post-modernisme voudrait nous le faire croire) tout en soutenant un monde de la musique qui soit autonome par rapport à de supposés impératifs historiques (les non moins supposées « lois de l'Histoire [...] »)³?

Au fond, Nicolas exprime dans ce texte toute la difficulté qui est celle d'un compositeur dans son rapport à l'histoire, entre le fait de devoir en tenir compte pour éviter sa duplication et le fait d'être en phase avec son temps, jouer les prestidigitateurs pour la camoufler, voire la chasser. Car pour le polytechnicien, l'histoire « surplombe notre moment c'est-à-dire conditionne son champ des possibles⁴ », rattachant ce compositeur à une conscience de l'histoire dont l'objectif est de sélectionner ce qui est significatif dans le passé pour circonscrire ce qui est possible au présent⁵.

Dans sa réplique à Nicolas, Rancière s'attarde à ce qu'il appelle les « régimes d'historicité de l'art », cherchant ainsi à montrer que l'opposition entre autonomie et historicisme conduit à une impasse que met en lumière une vision plus holistique. Car dans son opposition à l'historicisme, Nicolas défend bec et ongle l'autonomie de l'acte de création et du musical, qui reste selon lui un projet inachevé tant la musique est constamment soumise à des contraintes d'ordres psychologique (les émotions), sociologique (le contexte culturel), économique (l'argent), etc. Comme Rancière en fait la démonstration, la conception de Nicolas donne lieu à une situation binaire où l'histoire est l'élément extérieur (l'hétéronomie) et la musique l'élément intérieur (l'autonomie), d'où « la bonne histoire [qui] saisit la musique en intériorité [et] la mauvaise [qui] la rapporte à l'extériorité de l'histoire⁶ ». C'est que, selon Rancière, la position de Nicolas déploie une dialectique de l'inclusion et de l'exclusion pour justifier la relation à l'histoire qui doit prévaloir chez le compositeur. Mais comme le philosophe le rappelle à partir de ses propres écrits, cette proposition de Nicolas n'est possible que dans les conditions et les limites du régime esthétique de l'art, dont l'implantation dans le passage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle a pour principale conséquence d'assigner aux artistes le rôle de définir ce qui est art et ce que fait l'art⁷. Or, l'ouverture de tous les possibles propre à ce régime innervé le désir de réguler et de limiter, bref de définir ce qui devrait avoir force de lois aux yeux de certains. En d'autres mots, l'histoire et les différentes tangentes qu'elle subit (historicisme, tradition, canon, musée, etc.) sont l'objet d'une bataille incessante depuis l'avènement du régime esthétique⁸. Ainsi Rancière répond-il à Nicolas :

Quand [il] oppose à l'histoire historiciste de la musique une histoire de « la musique seule face à son destin de toute autonomie », cette autonomie elle-même est déjà deux fois historicisée : dans l'idée d'un destin à assumer et dans l'idée

d'une « solitude » propre à la musique comme art. Pour qu'il y ait cette solitude et ce destin de l'art, deux conditions sont nécessaires. Premièrement il faut que la musique existe comme lieu commun où Palestrina et l'Ars nova entrent aussi bien que Lachenmann et Sciarrino. Deuxièmement il faut qu'existe l'idée de l'histoire comme accomplissement d'un destin propre des êtres historiques. Il faut [...] une co-appartenance qui récuse toute supériorité d'un temps sur un autre⁹.

9. Rancière, 2006, p. 58.

Cet échange entre un compositeur et un philosophe est riche d'enseignement quant à la façon de penser le rapport entre le moment présent de la création et le passé de la pratique artistique, de la continuité à la rupture en passant par toutes les possibilités intermédiaires. Mais ce que Rancière identifie comme la « co-appartenance qui récuse toute supériorité d'un temps sur un autre » me semble être le dénominateur commun pour circonscrire la façon dont l'histoire s'invite dans l'acte présent de la création. J'en approfondirai ici un exemple que m'inspirent plusieurs compositeurs québécois depuis le passage au nouveau millénaire : l'orchestre comme moyen d'expression chez celles et ceux nés à la fin des années 1960 et après. Ce regard projeté en direction de l'écriture orchestrale est aussi redevable à un article signé par Maxime McKinley sur le site Web de *Cette ville étrange*, puis repris dans *La Scena Musicale*¹⁰. Le compositeur y propose une liste de 10 œuvres significatives pour orchestre, écrites par autant de compositeurs appartenant à la génération dite X. J'éviterai dans le présent article de parler de phénomène générationnel, puisque le concept de génération m'obligerait à passer par de nombreux dédales théoriques¹¹. En revanche, je tenterai de montrer la façon dont l'orchestre s'impose comme un choix naturel à mesure que l'on progresse dans les strates d'âge en direction des plus jeunes compositeurs. Je convierai à témoin certains des compositeurs nommés dans la liste de McKinley, par exemple Simon Bertrand, Nicole Lizée, Julien Bilodeau et Éric Champagne. Mais avant toute chose, l'approfondissement de deux concepts me semble être nécessaire pour situer l'attrait qu'exerce l'écriture orchestrale : le régime d'historicité et le présentisme, lesquels seront définis plus loin. Enfin, je tiens à préciser que j'interviens ici à titre de musicologue, donc comme observateur de la scène contemporaine, sans avoir la prétention de prescrire des vitalismes au compositeur. Ce texte qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité se veut avant tout une réflexion d'ordre théorique sur un phénomène qui m'apparaît important.

10. McKinley, 2014.

11. Il s'agit d'un concept que l'on doit employer avec parcimonie tant il emprisonne le chercheur dans une dialectique du dur (déterminisme de la naissance) et du mou (autonomie de l'individu), pour reprendre l'expression de Pierre Nora (2013, p. 411).

Épaisseur du temps et régime d'historicité

Parler d'écriture pour orchestre en ce début de nouveau millénaire n'est possible qu'au prix d'une mise en perspective du passé musical. Étant donné l'âge de l'orchestre et sa longue présence dans l'histoire de la musique, composer

12. Voir Weber, 2003.

13. Voir Buch, 2006.

14. Voir Dahlhaus, [1980]1989, p. 41-51; voir aussi Cook, 1998, p. 19-38.

des œuvres pour ce dispositif revient à prolonger une pratique particulière, peu importe la position défendue face au passé. Après tout, l'orchestre dont il est question ici est celui consacré à la musique symphonique et se retrouve en général dans le contexte d'une institution musicale où est mis de l'avant un répertoire particulier, provenant généralement du style classique ainsi que du romantisme et ses déclinaisons. Si le répertoire est conduit par un champ d'actions données qui consiste à remplir une grille selon une offre de concerts, ce répertoire s'appuie aussi sur la représentation du passé sous forme de canon, ce qui désigne les compositeurs et les œuvres auxquelles autant la culture que les musiciens accordent le plus d'importance, par exemple le canon austro-allemand qui part de Bach pour s'étendre jusqu'à Schoenberg. Le canon est important dans le débat qui nous occupe puisqu'il met en scène une liste de musiciens à prendre pour modèle de par la grandeur que la culture leur assigne. De plus, ce canon concourt à la coupure qui affecte le champ musical dans l'absence des œuvres de création dans les sociétés de concert au profit du répertoire, phénomène que l'on identifie en général à la première décennie du ^{xx}e siècle¹² et aux scandales qui torpillent le contexte dans lequel les œuvres de l'École de Vienne sont créées¹³. L'orchestre devient le moyen privilégié pour les compositeurs du ^{xix}e siècle, outil par excellence de l'expression de leurs intentions sous l'impulsion de l'œuvre-concept et de la subjectivité bourgeoise dans le contexte du rapport personnel à l'œuvre qu'enchâsse désormais la salle de concert¹⁴. Renouer avec l'orchestre, c'est donc privilégier un rapport à l'histoire qui n'est pas porté par la rupture. Mais de quel orchestre parle-t-on exactement?

Autant l'histoire de la musique ne saurait être appréhendée sous forme univoque, autant l'orchestre ne saurait se réduire à une vision monolithique. Même si le répertoire favorisé dans les salles de concert engendre une rupture avec la création moderne au début du ^{xx}e siècle, l'orchestre reste tout de même un moyen d'expression au sein du modernisme, même s'il tend à être minoré au fil des décennies au profit de la musique de chambre et des formations réduites. L'idée de soumettre l'orchestre à une seule histoire apparaît comme sans fondement, tant le phénomène orchestral se déploie de manière plurielle. Et l'histoire des musiques du ^{xx}e siècle écrites au Canada et au Québec en offre un exemple probant. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir un livre comme celui publié par George A. Proctor en 1980, *Canadian Music of the Twentieth Century*, donc après les années fastes des avant-gardes de l'après-guerre. Pour la période rattachée aux Trente Glorieuses, l'auteur propose une sélection d'œuvres par genre. La musique pour orchestre y est largement représentée, et le Québec ne fait pas exception avec les figures

fondatrices de la modernité musicale que sont les Serge Garant, Gilles Tremblay, François Morel, Pierre Mercure, Bruce Mather, etc. En raison de l'écriture et de la recherche idiosyncrasique propres à chaque compositeur, l'orchestre de *Fleuves* (Tremblay, 1976) n'est certes pas le même que celui de *L'étoile noire* (Morel, 1962), celui de *Lignes et points* (Mercure, 1964) ou celui de la *Fantaisie pour piano et orchestre* (Jacques Hétu, 1973). Par exemple, l'orchestre de Hétu s'inscrit dans une fusion de l'orchestre néoclassique et du concerto postromantique, tandis que celui de Tremblay travaille par «synthèse instrumentale¹⁵» avec les percussions métalliques et par structures et masses sonores avec le diptyque durée-résonance, etc. Et la musique de chambre en ces années – tout autant que les formations réduites dans la foulée de l'héritage du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg et du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez – occupe une place prépondérante. Mais le fait est que l'orchestre reste un moyen d'expression auquel les compositeurs ont recours.

Le livre de Proctor m'amène à un point important au regard de l'histoire que convoquent l'orchestre et l'acte de composition : l'épaisseur du temps historique. Car l'auteur tend d'une certaine façon à l'exhaustivité en cherchant à rassembler plusieurs œuvres écrites par un nombre de compositeurs tout aussi nombreux. De telle sorte que dans son livre, l'écriture de Morel pour orchestre ne se réduit pas à *L'étoile noire* : c'est aussi *Le rituel de l'espace* (1965-1968), *Radiance* (1971-1972), etc., tout comme Garant ne se réduit nullement aux trois offrandes (1969-1971). Une vision plus pragmatique du métier de compositeur oblige à mettre en scène le temps long de la création ou, pour reprendre la belle formule de Paul Éluard, «le dur désir de durer¹⁶». Un compositeur, ce n'est donc pas uniquement quelques œuvres qui vont faire sens pour les générations futures, même si le spectre d'Anton Webern nous force à penser la concentration extrême d'une œuvre qui fait figure de cas paradigmatique pour les héritiers. Rien n'est plus exemplaire à cet égard que la longue carrière d'Igor Stravinski : les œuvres de la période dite russe, avec *Le sacre du printemps* et *Les noces* en tête, ont été élevées à titre de modèle du modernisme, là où à l'inverse les œuvres de la période néoclassique, de *Mavra* à *The Rake's Progress*, ont moins retenu l'attention en raison du dialogue qu'elles entretiennent avec le passé musical¹⁷. Et la période dodécaphonique allait permettre à Stravinski de renouer avec les cercles avant-gardistes de l'après-guerre¹⁸. Mais la longue durée de la carrière de Stravinski, ou l'épaisseur du temps historique observable d'une année à l'autre, montre une situation beaucoup plus complexe, composée de questionnements, d'avancées et de replis, de perfectionnement de l'écriture, de négociations avec les

15. Provost, 2010, p. 109.

16. Éluard, 1946, page-titre.

17. On en trouve un exemple probant dans les écrits de Boulez, par exemple le texte «Style ou idée? Éloge de l'amnésie» publié dans la foulée de la mort de Stravinski en 1971 (Boulez, 2005, p. 398-411).

18. Voir Straus, 2001, p. 26-38.

institutions et les musiciens, de dialogues avec ses confrères, etc., et donc de tout ce qui en résulte sur le plan de la création.

Cette précision m'apparaît nécessaire dans la mesure où autant certains livres d'histoire que certains écrits de compositeur ont souvent projeté une vision réductrice de l'histoire de la musique, construite à partir de certaines œuvres, ce qu'on retrouve de manière exponentielle dans les écrits des années 1950 et 1960 de Boulez, notamment la double prégnance de Claude Debussy et de Webern¹⁹ et la montée en puissance de la période 1909 à 1914 chez Schoenberg et Stravinski²⁰. L'histoire ainsi vue à travers une lorgnette aux tendances autorégulatrices favorise une généalogie restreinte et justifie la précarité des actions entreprises au présent. En procédant ainsi, l'acte de composition se trouve réduit à la recherche de la perle rare, au perfectionnement de l'œuvre qui fera la différence dans le récit ainsi constitué, ce pour quoi plusieurs œuvres ont été retouchées et perfectionnées, par exemple *Répons* de Boulez de 1981 à 1984.

Dans le livre qu'il a consacré à l'asymétrie entre l'offre (la multiplication des carrières sous l'impulsion de l'innovation) et la demande (souvent réduite à un public de pairs) en matière de musique contemporaine en analysant le contexte particulier de la France des années 1970, Pierre-Michel Menger aborde le sujet délicat qu'est celui du temps de la création chez le compositeur, soit l'impératif de vivre de son art tout en devant à la fois perfectionner ses œuvres et répondre au besoin d'innovation à tout prix. Comme le décrit Menger : « Cruel paradoxe, le temps consacré à composer une œuvre s'allongerait alors même que l'inflation d'innovations (fécondes ou non) dévalue nombre de créations aussi vite oubliées que soigneusement construites²¹. » C'est que cette perspective moderniste axée sur le progrès avec la mise en valeur d'une téléologie esthétique revient à saturer l'acte de création à quelques moments clés, loin des réalités concrètes que vit le compositeur dans le temps social qui est celui des contraintes, des réflexions, des expressions, bref de l'écriture et des recherches expressives qu'elle suppose. De telle sorte que le modernisme du xx^e siècle se fonde d'abord sur une justification historique et une limitation du champ des possibles en favorisant une forme « d'auto-suppression tendancielle de l'art²² », où le passé guide le présent, mais pour aussitôt être oblitéré.

Partant de là, quel type de relation à l'histoire les compositeurs mettent-ils en scène lorsqu'ils choisissent l'orchestre comme instrument d'expression ? Comme le rappelle Rancière dans *Le partage du sensible*, le régime esthétique de l'art tel qu'il s'est implanté dans le passage du xviii^e siècle au xix^e siècle n'a jamais été en totale rupture avec le passé²³. Bien au contraire,

19. Straus, 2001, p. 359-366.

20. Voir Deliège, 1982.

21. Menger, [1983]2001, p. 101.

22. Rancière, 2006, p. 57.

23. Rancière, 2000, p. 31-45.

plusieurs des artistes ayant évolué dans ce régime ont tenté de juguler le passé artistique pour lui donner un sens et une direction, que ce soit par le musée, par la fréquentation des œuvres anciennes ou par la justification des actions au présent selon une courbe temporelle déterministe. Comme Rancière le résume, « le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé », de telle sorte que le régime esthétique « a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art²⁴ », qu'on pense à l'importance qu'accordent Beethoven à Palestrina, ou Liszt et Wagner à Beethoven, ou à la remise en circulation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach par Mendelssohn en 1829²⁵. Si tant est qu'il est question d'épaisseur historique, le concept que l'on retrouve dans la pensée de Rancière tout autant que dans celle de François Hartog s'avère utile ici : le régime d'historicité. Ce concept a pour principal objet l'expérience du temps, et donc son épaisseur à la lumière des trois dimensions que sont le passé, le présent et le futur. Comme l'explique l'historien :

Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur²⁶.

L'articulation du passé, du présent et du futur selon les mouvements opérés par les expériences, les choix, les actions, les discours qui donnent sens à la vie des êtres, forme la matière première de ce que le régime d'historicité tente d'élucider, et pour ce faire Hartog reprend à son compte la tension qui, selon Reinhart Koselleck²⁷, fonde la relation au temps historique entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, entre ce que nous souhaitons en nous projetant vers l'avant et les contraintes qui se posent au quotidien.

Je ne crois pas que les compositeurs actuels se trouvent projetés dans une crise du temps, pas plus que la tendance à écrire pour orchestre témoignerait d'un rapport trouble au temps. Si la crise du temps a eu un sens au cours des dernières décennies, c'est bien au moment où le postmodernisme a cherché à rompre avec la conception historiciste du modernisme pour favoriser des formes « de retour à »²⁸ comme seule échappatoire pour la musique contemporaine, déployant alors les mêmes limitations que le modernisme. En revanche, ce qui me semble être la marque la plus significative de notre époque est la forme décomplexée par laquelle un dispositif à la longue tradition comme l'orchestre est réinvesti de nouvelles significations et de nouvelles formes d'expression, comme si ce qui comptait par-dessus tout était non pas

24. Rancière, 2000, p. 35.

25. Voir Dahlhaus, [1980]1989, p. 26-35.

26. Hartog, 2003, p. 27.

27. Koselleck, 1990.

28. Voir Ramaut-Chevassus, 1998, p. 29-56.

29. Voir <www.youtube.com/watch?v=nRmToGteYRE> et <www.youtube.com/watch?v=hv-AdawJmSo> (consultés le 16 mars 2017).

30. El-Ghadban, 2009.

31. Voir aussi Fryberger, 2016.

tant le risque de revenir en arrière que la force d'expression qui réside dans l'actualisation d'un moyen mis au service du compositeur. Comme si chacun pouvait revisiter un outil aussi ancien que l'orchestre et lui assigner un nouveau souffle. C'est, par exemple, un compositeur comme Marc-André Dalbavie qui propose *Color* (2001, commande de l'Orchestre de Paris créée le 30 janvier 2002 à Carnegie Hall²⁹), soit une œuvre pour orchestre dont l'expression est largement tributaire des acquis de la musique spectrale des décennies précédentes en matière de masse sonore, de déploiement timbrique, de tensions dynamiques, etc. *Color* fait usage des possibilités de l'orchestre dans une appropriation tout à fait personnelle (le niveau idiosyncrasique propre à l'écriture de Dalbavie) autant que contemporaine (l'expression recherchée dans le développement et le déploiement des thèmes-objets). Par conséquent, il est difficile d'imaginer qu'une telle œuvre ait pu être composée avant l'arrivée de la musique spectrale.

Présentisme et engagement dans l'écriture orchestrale

Comment s'articulent les rapports entre passé, présent et futur chez les compositeurs actuels? Pour répondre à cette question, une étude ethnographique serait nécessaire, laquelle questionnerait les compositeurs lors d'entretiens et observerait leurs faits et gestes à long terme. C'est un peu ce qu'a réalisé l'ethnomusicologue Yara El-Ghadban dans une thèse défendue à l'Université de Montréal, et dont un article propose le condensé³⁰. L'auteure y montre entre autres, en basant son terrain sur l'édition 2006 du Forum du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) tenu à Amsterdam, la façon par laquelle l'identité du jeune compositeur se forge au fil des rituels institutionnels où interviennent l'appartenance, la reconnaissance et la recherche de singularité. En ce sens, l'article met en relief la façon dont l'autorité de la tradition musicale est jugulée au moment présent par des contraintes qui sont celles de la création : expressions individuelles, corrections par les pairs, ajustements avec les musiciens, etc. Par conséquent, le champ d'expérience des compositeurs actuels semble être taraudé par des préoccupations qui ont à voir avec le métier, avec le fait de s'inscrire dans un milieu³¹, avec le fait de durer, avec le résultat final, etc., beaucoup plus qu'avec les polémiques qui ont eu cours au xx^e siècle quant aux dispositifs instrumentaux, aux techniques d'écriture, au poids de la tradition, etc. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi pour les compositeurs? Certainement! Sauf que si les compositeurs passent toujours par des rituels institutionnels qui sont propres à la musique contemporaine, le désir de faire école et de se rattacher à un courant, à une idéologie ou à un lieu, semble bien moins prépondérant qu'il ne l'a été dans les grandes phases

du modernisme, comme dans la période faste des cours d'été à Darmstadt (1946-1970).

En ce sens, en affirmant leur individualité beaucoup plus que leur appartenance à un courant ou à une idéologie, si ce n'est à la musique contemporaine elle-même, les compositeurs actuels se retrouvent bien dans l'époque de ce qu'Isabelle Panneton a nommé « l'après-rupture³² », et que l'on pourrait aussi qualifier de période dénuée d'étiquettes, ces dernières étant considérées comme limitatives. Cette sortie de la labellisation par courant ou par mouvement est un des symptômes les plus significatifs du ^{xxi}^e siècle et, en ce sens, la façon dont Serge Provost ouvre son texte consacré à la complexité/simplicité offre un condensé de la raison pour laquelle plusieurs compositeurs sourcillent à se voir catalogués : « Simplicité, complexité, nouvelle simplicité, nouvelle complexité, nouvelle consonance, nouvelle expressivité [...]. Tous ces termes, comme autant de masques, ne recouvrent-ils pas le sens que l'on tente de saisir au-delà des apparences³³ ? »

L'idée de masques est une belle façon d'affirmer haut et fort le droit à la singularité. En ce sens, le champ de l'expérience serait davantage délimité à travers un parcours individuel où chacun forge sa propre expressivité et ce qui fait sens pour lui, autant dans les actions engagées que dans la généalogie à construire. Une enquête de terrain pourrait valider ou infirmer cette idée, mais les gestes et les actions des compositeurs actuels donnent depuis quelques années une bonne indication de la voie prise dans cette direction. De telle sorte que leur horizon d'attente se résoudrait à l'expression d'Éluard citée plus haut, soit « le dur désir de durer », c'est-à-dire de vivre de son art tout en apportant leur contribution propre au champ de la création musicale. Par exemple, dans une entrevue récente accordée à *La Scena Musicale*, Lizée parle de sa démarche artistique et des « spectres » du passé qui secondent l'acte de composition par la valorisation d'objets anciens comme l'arcade, les consoles de jeux vidéo, etc., ce qu'elle résume ainsi :

Mon esthétique musicale gravite en grande partie autour de la célébration et de la renaissance d'appareils, de sonorités et de matériel analogiques – l'équipement à la fine pointe de la technologie des années 1960, 1970 et 1980 [...]. C'est un univers sonore que j'affectionne particulièrement parce que j'ai grandi en leur compagnie, mon père en ayant été vendeur, collectionneur et technicien³⁴.

Dès lors, l'horizon d'attente des compositeurs actuels, surtout les plus jeunes, ne semble pas tendu vers un futur lointain, du moins ce futur tant proclamé par le modernisme et qui appelait à ce qu'une empreinte forte soit laissée pour inspirer les générations suivantes. La parabole mahlérienne (« mon temps

32. Panneton, 1996.

33. Provost, [2001]2003, p. 620.

34. Van Vliet, 2017, p. 9.

35. Hartog, 2003, p. 28.

36. *Ibid.*

37. Voir Goldman, 2013, et l'ensemble du numéro de *Circuit* intitulé « Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne » (vol. 23, n° 3).

38. Menger, [1983]2001, p. 56-58.

39. Voir Duchesneau, 2016.

viendra »), souvent appelée en renfort pour justifier la position moderniste, a l'apparence d'un goût amer pour les uns et les autres qui veulent d'abord vivre de leur art. En ce sens, le régime d'historicité que je perçois comme le plus prégnant dans ce que donnent à voir le champ d'expérience et l'horizon d'attente des compositeurs eu égard à leurs gestes, actions, discours et rapports à la tradition musicale est celui d'un présent auquel sont subordonnées à la fois la vision du passé et celle du futur. C'est la raison pour laquelle la notion de présentisme proposée par Hartog me semble particulièrement opératoire pour délimiter le rapport au temps qui se vit dans la création musicale des dernières années, particulièrement au Québec depuis l'arrivée du nouveau millénaire : un « présent perpétuel³⁵ » où l'acte de création n'est pas motivé tant par le progrès, l'historicisme, le courant, l'idéologie et j'en passe, que par la création dans le désir de s'exprimer, de contribuer, de durer au quotidien. Cette réalité se vit forcément à travers un spectre plus pragmatique, auquel l'époque néolibérale dans laquelle nous vivons n'est pas étrangère, à commencer par les contraintes d'argent auxquelles chaque compositeur est soumis en butinant d'une commande à l'autre.

« Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent³⁶ », dit Hartog pour décrire notre rapport au temps depuis le passage au nouveau millénaire, et en ce sens le rapport à l'orchestre innervé cette réalité chez les compositeurs actuels : il est l'instrument qui perdure depuis plus de 250 ans et qui forge l'expérience dans la durée du présent³⁷. Cette présence de l'orchestre comme choix naturel tire sa raison d'être de plusieurs réalités, et je me limiterai à trois d'entre elles. Dans un premier temps, loin de l'autodidaxie que prônait un certain modernisme et dont Schoenberg et Boulez étaient les modèles³⁸, les compositeurs formant les cohortes nées durant les Trente Glorieuses et au-delà ont pour la plupart reçu une formation scolaire, le conservatoire pour les uns, l'université pour les autres. De cette formation, la maîtrise des techniques d'écriture est importante, ce qui comprend l'orchestration. Le cadre institutionnel dans lequel s'inscrivent les compositeurs depuis leurs premières années de formation favorise donc un rapport personnel à l'orchestre, que certains rituels encouragent, par exemple les prix de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal. Dans un deuxième temps, les commandes d'œuvres, outre l'enseignement, constituent la pierre angulaire d'une carrière de compositeur avec la possibilité de vivre de son art³⁹. Ces commandes ne concernent pas uniquement l'écriture orchestrale, mais lorsqu'elles reçoivent l'aval d'une institution reconnue avec qui le projet prendra forme, cela donne un certain poids à la demande en raison de la réputation de l'institution et de son rapport au public. Dans un troisième temps, les résidences de compo-

siteur comme moyen de vivre de son art en étant rattaché à une institution reconnue sont devenues légion au cours des dernières années, la plupart étant justifiée par la relation à un orchestre. Ici l'on peut identifier une tendance propre aux compositeurs nés dans les années 1960 et 1970 : Michael Oesterle à l'Orchestre métropolitain et au Victoria Symphony Orchestra, Bertrand à l'Orchestre symphonique de Longueuil, Champagne à l'Orchestre métropolitain, Nicolas Gilbert à l'Orchestre symphonique de Laval, etc. Et à cela pourrait s'ajouter la liste de toutes les commandes rattachées à l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et à l'Orchestre métropolitain depuis le début des années 2000. À n'en pas douter, cette conjonction de l'orchestre et de la création actuelle, même si elle se remarquait auparavant avec les Denis Gougeon, Michel Longtin, etc., s'est intensifiée au cours des dernières années et semble faire le bonheur des deux parties en présence.

C'est dans ce contexte que, parmi les compositeurs que l'on associe à tort ou à raison à la génération X, certains se démarquent en multipliant les œuvres pour orchestre : c'est Ana Sokolović, de *L'appel : image symphonique* (1999) à *Ringelspiel* (2013), en passant par le *Concerto pour orchestre* (2007) ; c'est Bertrand, de *Rideau et fanfares* (2004) à *Gravité* (2013), en passant par *Duels* (2009) ; c'est Gilbert, de *Topographie d'un lieu imaginaire* (2006) à *Résistance* (2012), en passant par *Choses étonnantes vues en rêve* (2009) ; et la liste pourrait se prolonger avec les Lizée, Michaud, Champagne, McKinley, Moussa, etc. Ce répertoire est imposant et peu banal : il trace une trajectoire particulière où l'orchestre se trouve combiné à un nouvel instrument (par exemple, l'erhu dans *Duels* de Bertrand), augmenté d'un dispositif électronique (par exemple, *Chiaroscuro* [2006] de Michaud), truffé de références aux idiomes folkloriques (plusieurs des œuvres de Sokolović), travesti par l'insertion d'objets appartenant à la culture pop (par exemple, *Arcadiac* [2005-2008] de Lizée avec les consoles d'arcade des années 1970-1980), travaillé dans une écriture propre à l'orchestre de fanfare nord-américain (les œuvres de Champagne créées par l'Orchestre métropolitain), etc. Cette relation à l'orchestre se vit sous forme de questionnement, de recherches expressives, d'avancées stylistiques, de dialogues avec le passé, bref, d'actes personnels dans le moulage de la matière que permet une liberté portée par le présentisme.

N'est-ce pas au fond ce que souhaitait Michel Conneville dans un texte publié en 2012 dans la foulée de la création par l'OSM de *Qu'un cri élève nos chants* (2011) de Bilodeau (œuvre commandée pour l'inauguration de la Maison symphonique et qui devait « convenir » à l'esprit de la soirée, dictée par la *Neuvième* de Beethoven) ? Après avoir défendu la démarche stylistique de Bilodeau et l'incongruité de le comparer à un compositeur comme

40. Proposition de Christophe Huss dans *Le Devoir* de septembre 2011.

41. Gonneville, 2012, p. 106-107.

42. *Ibid.*, p. 108.

43. *Ibid.*, p. 107.

44. Dans une entrevue qu'il a accordée à l'Opéra de Montréal en marge de la préparation d'*Another Brick in the Wall – L'opéra*, Bilodeau résume la tradition de l'emprunt musical dans laquelle il s'inscrit : <www.youtube.com/watch?v=LiXT6Kp8weo&t=gs> (consulté le 16 mars 2017).

45. Gonneville, 2012, p. 108.

46. Voir <<https://soundcloud.com/julien-bilodeau/concerto-du-printemps-pour>> (consulté le 16 mars 2017).

Guillaume Connesson⁴⁰, Gonneville défend l'acte de création dans son moment présent contre les « vieilles discussions sur ce qui est admissible ou non sur le plan esthétique » et dans l'idée que « l'artiste devrait nous apparaître d'abord et avant tout comme *l'un de nous*⁴¹ ». Il conclut par « souhaiter à Julien Bilodeau et à tous les jeunes créateurs de sa génération une liberté artistique et financière [...] qui permette, avec un contexte social plus accueillant et audacieux, l'expression de leur plein talent⁴² », ce qui serait à mon sens l'expression la plus vive du présentisme. Et les œuvres que Bilodeau a consacrées à l'orchestre en sont un vibrant témoignage. Même si elles interpellent d'une façon ou d'une autre la tradition musicale par l'intermédiaire d'un « coffre à outils étendu⁴³ », en ce sens où l'on peut percevoir des influences de Stravinski, Chostakovitch ou Stockhausen⁴⁴, les œuvres de Bilodeau sont tout à fait contemporaines de par les fusions stylistiques qu'elles proposent, les questionnements humains qu'elles portent et la manière dont elles nous parlent « chacune à [leur] manière⁴⁵ ». Car le compositeur doit aussi négocier avec les contraintes que renferme la commande qu'on lui passe, ce qui a été le cas de tout temps.

Dans une œuvre comme celle créée par l'OSM en 2011 ou *Le concerto du printemps* (créé par l'Orchestre de la francophonie en 2012)⁴⁶, ce qui fait la contemporanéité de l'écriture de Bilodeau tient dans la maîtrise des acquis techniques propres à l'orchestration, que ce soit dans l'énergie et la profusion des rythmes et de leurs déplacements, la densité des textures que permettent les alliages instrumentaux, la dramaturgie des gestes et des masses sonores, le déploiement virtuose pour élargir le spectre sonore, l'intensité des figures qu'il construit et déploie dans des durées variables. À cela s'ajoute, comme chez bon nombre de ses collègues, la connaissance des idiomes propres aux musiques rock et jazz, ce qu'une écoute attentive permet de percevoir. Ce à quoi on s'attend d'un compositeur qui brave l'orchestre ne tient-il pas aussi dans la maîtrise de l'instrument qu'on lui confie, ce à quoi répondent hautement les Bilodeau, Bertrand, Lizée, Sokolović et bien d'autres ? Assurément, l'écriture orchestrale porte dans chacun des cas leurs traces distinctives.

Conclusion

Si l'orchestre est le point de départ des œuvres mentionnées ici, et que cet orchestre appartient à une longue tradition, je maintiens qu'il est travaillé dans une facture contemporaine. À l'image de ce qu'ont fait subir à l'orchestre des compositeurs comme Pascal Dusapin, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg et Dalbavie, les œuvres prises à témoin font état d'une écriture et d'une expression appartenant pleinement à leur époque. Même si l'écriture flirte

avec une tonalité élargie ou travaillée par polarités (donc non par fonctions tonales), vogue sur les acquis de la musique spectrale, puise son inspiration dans des idiomes propres au jazz, au rock et au folklore, se renforce d'instruments ou de dispositifs étrangers à la tradition orchestrale, capitalise sur les acquis des compositeurs passés, cette écriture n'en demeure pas moins contemporaine de par la fusion stylistique, l'intensité expressive, les alliages de sonorité et les questionnements poétiques actuels. Au regard de l'enjeu du passé musical, l'écriture orchestrale des compositeurs québécois est ancrée dans sa propre historicité : elle n'est pas un « retour à » ou un succédané d'œuvres passées, mais plutôt un investissement dans le présent le plus immédiat de la création musicale, gouverné par le désir de créer et de poursuivre l'expression qui s'y rattache. La question essentielle au moment présent est bien celle que formule Provost dans le texte relaté plus haut : « Comment puis-je contribuer à cette activité essentielle de l'homme : créer⁴⁷ ? »

C'est la façon la plus simple et crue de circonscrire ce qu'est le présentisme de la création musicale et la raison pour laquelle l'orchestre s'est immiscé de manière aussi forte dans la composition actuelle. Les compositeurs mentionnés ici ont-ils délaissé pour autant le travail assisté par ordinateur, les formations réduites, l'approfondissement d'instrument solo, etc. ? La réponse est non, bien entendu, et l'écriture orchestrale a été évoquée comme symptôme d'une situation qui va en s'accroissant chez les compositeurs nés dans et après les années 1960. Les compositeurs associés à l'héritage des musiques électroacoustiques n'ont pas été mentionnés et il faudrait une autre étude pour jauger la pertinence de la notion de présentisme pour caractériser leur travail créateur. De même, les enjeux soulevés ces dernières années par de nombreux compositeurs et qui sont rattachés à l'écriture orchestrale ont été délibérément écartés, par exemple la question de l'accessibilité dans le rapport au public⁴⁸, l'intérêt croissant pour la création opératique (*Another Brick in the Wall – L'opéra* de Bilodeau) ou celui pour les croisements entre arts (par exemple, l'interaction avec les arts visuels chez Simon Martin).

Au terme de cet article, l'on peut se demander si la question de départ quant à la relation qu'entretiennent les compositeurs actuels au passé musical est toujours aussi pertinente. Une fois mise de l'avant la valeur du moment présent au regard du métier, ce dont témoignent les recherches expressives ancrées dans l'écriture orchestrale, la question perd de son lustre. À n'en point douter, le passé musical et ses remugles ne sont plus la condition *sine qua non* par laquelle se justifient les actions présentes en matière de composition, notamment à « travers la figure dialectique par excellence de la conservation/suppression⁴⁹ » propre au modernisme, tant cette instance de légitimation a

47. Provost, [2001]2003, p. 630.

48. Voir Hamel, 2015.

49. Menger, [1983]2001, p. 332-333.

été supplantée par des considérations beaucoup plus pragmatiques comme le « dur désir de durer » et de voir ses œuvres créées, jouées, écoutées, puis rejouées. En ce sens, il me semble que, depuis le passage au nouveau millénaire, le passé n'est ni source d'anxiété, ni poids à porter, ni forme d'obsession au sein de la création musicale, pas plus que le futur n'est source de contraintes ou d'investissements prophétiques, alors que le présent de la composition a repris peu à peu ses pleins droits en interpellant haut et fort l'ardent désir de composer, et donc d'ajouter une pierre à l'édifice de la création humaine. Et la mise à l'épreuve de l'orchestre au cours des dernières années en a témoigné de manière vivifiante !

BIBLIOGRAPHIE

- BOULEZ, Pierre (2005), *Regards sur autrui*, textes présentés et réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- BUCH, Esteban (2006), *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard.
- COOK, Nicholas (1998), *Music : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- DAHLHAUS, Carl ([1980]1989), *Nineteenth-Century Music*, traduit par J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press.
- DELIÈGE, Célestin (1982), « Le legs de 1912 », in François Lesure (dir.), *Stravinsky : études et témoignages*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, p. 151-191.
- DUCHESNEAU, Michel (2016), « Commander une œuvre musicale », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 9-14.
- EL-GHADBAN, Yara (2009), « Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music », *American Ethnologist*, vol. 36, n° 1, p. 140-160.
- ÉLUARD, Paul (1946), *Le dur désir de durer*, Paris, Arnold-Bordas.
- FRYBERGER, Annelies (2016), « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 15-27.
- GOLDMAN, Jonathan (2013), « Introduction : des formations qui demeurent », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, n° 3, p. 5-8.
- GONNEVILLE, Michel (2012), « Entendu dans *Cette ville étrange* : l'un de nous », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 1, p. 103-108.
- HAMEL, André (2015), « Entendu dans *Cette ville étrange* : d'accessibilité et d'authenticité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1, p. 77-80.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- HUSS, Christophe (2011), « Ouverture de la nouvelle salle de l'osm – Julien Bilodeau, l'heureux élu », *Le Devoir*, <www.ledevoir.com/culture/musique/330846/ouverture-de-la-nouvelle-salle-de-l-osm-julien-bilodeau-l-heureux-elu> (consulté le 9 janvier 2017).
- KALTENECKER, Martin et Nicolas, François (dir.) (2006), *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine.
- KOSSELLECK, Reinhart (1990), *Le futur passé*, traduit par J. Hoock et M.-Cl. Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales.

- McKINLEY, Maxime (2014), « Orchestre symphonique et génération X: dix œuvres québécoises », *La Scena Musicale*, vol. 20, n° 1, <www.scena.org/lsm/sm20-1/sm20-1_dixoeuvres_fr.html> (consulté le 20 décembre 2016).
- MENGER, Pierre-Michel ([1983]2001), *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- NICOLAS, François (2006), « Généalogie, archéologie, historicité et historialités musicales », in Martin Kaltenecker et François Nicolas (dir.), *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle: avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, p. 39-49.
- NORA, Pierre (2013), *Recherches de la France*, Paris, Gallimard.
- PANNETON, Isabelle (1996), « L'après-rupture », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, p. 29-33.
- PROCTOR, George E. (1980), *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press.
- PROVOST, Serge ([2001]2003), « Complexité/simplicité/complexité », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, « Vol. 1. Musiques du xx^e siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 620-631.
- PROVOST, Serge (2010), « Gilles Tremblay: éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de *Réseaux*, *Fleuves* et *Solstices* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n° 3, p. 105-120.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2006), « Autonomie et historicisme: la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art », in Martin Kaltenecker et François Nicolas (dir.), *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle: avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, p. 51-59.
- STRAUS, Joseph N. (2001), *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TROTTIER, Danick (2008), « La querelle Schoenberg/Stravinski: historique et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale », thèse de doctorat, Université de Montréal/EHESS.
- TROTTIER, Danick (2009), « History, Autonomy, Composition, and Presentness: When Composers and Philosophers Cross Swords », *Intersections*, vol. 29, n° 1, p. 70-85.
- VAN VLIET, Kiersten (2017), « Nicole Lizée: adepte de la hantologie », *La Scena Musicale*, vol. 22, n° 5, p. 8-11.
- WEBER, William (2003), « Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity Between Contemporary and Classical Music », *Common Knowledge*, vol. 9, n° 1, p. 78-99.



Rita Ezrati, *Décalée*, 2016. Encre sur papier, 26 x 26 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

D'exil et d'américanitude : un entretien avec Linda Bouchard

Simon Bertrand

La compositrice québécoise Linda Bouchard¹ se consacre depuis plus de 30 ans à la composition, à la direction d'ensembles et d'orchestres, à la production de concerts, aux orchestrations et aux arrangements. Son catalogue est extrêmement varié, allant de la musique orchestrale à la musique improvisée en passant par le multimédia. Fait intéressant, elle a avancé sa carrière et exercé son art depuis les années 1980 essentiellement à l'extérieur du Québec, aux États-Unis. Je me suis donc entretenu avec elle lors d'une conversation par Skype afin de faire un bilan, en décembre 2016, de son parcours « d'exilée », et de l'interroger par la même occasion sur les racines, d'ici et d'ailleurs, de sa démarche artistique.

Les propos qui suivent ont été revus et corrigés par leur auteure.

« Exils »

Simon Bertrand : On associe souvent le fait d'exercer son art à l'extérieur de son pays d'origine à un exil. Qu'en est-il de ton côté ? Peux-tu nous parler de ce qui t'a amenée à t'installer aux États-Unis pour y exercer ton art ? Et que peux-tu nous dire sur le milieu de la musique de création aux États-Unis par rapport au Canada, par exemple ?

Linda Bouchard : J'ai effectué deux séjours aux États-Unis, deux longs séjours. D'abord, j'y suis allée en 1978 pour étudier avec Henry Brant², au Vermont, puis je me suis rendue à New York en 1979. J'y étais allée à l'origine pour deux mois afin d'étudier la flûte avec Ransom Wilson, et j'y suis finalement restée pendant... 11 ans.

Vivre à New York pendant les années 1980, c'était, en soi, une grande école. C'était un grand apprentissage, rempli d'opportunités. Je n'ai jamais,

1. Pour plus d'information sur la compositrice, voir :
<<http://lindabouchard.com>>
(consulté le 14 février 2017).

2. Henry Brant (1913-2008) est une figure iconoclaste et singulière de la scène musicale américaine. Il a souvent fait appel à la spatialisation, aux groupes d'instruments séparés, à l'improvisation contrôlée et aux instruments des musiques du monde. Il a également composé de nombreuses musiques de film.

par contre, vécu cette période-là comme un exil. Je l'ai vécue comme un gros *blast* d'expériences.

Et puis j'ai eu l'occasion de venir à Montréal pour travailler avec Lorraine Vaillancourt avec le premier Forum 91 et j'ai tout à coup découvert un milieu artistique riche et en pleine ébullition, et j'ai réalisé que cela me nourrissait énormément de reprendre contact avec ma culture, chose qui ne m'avait pas vraiment préoccupée durant ma vingtaine. Donc mon retour au Québec en 1991 fut vraiment une révélation. Je me suis dit: « Wow! Quelle culture extraordinaire, et comme je me sens bien de reprendre contact avec mes racines! »

La décision de repartir vivre à San Francisco en 1997 est complètement différente, car c'était une décision prise en fonction de mon partenaire de vie, qui lui avait quitté Microsoft en 1993 pour venir me rejoindre au Québec. Et en 1996, il a eu une offre d'emploi à San Francisco. Je trouvais que c'était juste que ce soit à mon tour de le suivre. J'ai pris cela un peu à la légère, dans le sens de: « Bon, on va aller à San Francisco. C'est une belle ville. » Ça fait donc maintenant 20 ans que je suis ici, mais contrairement à New York, j'ai vécu ces 20 années comme un exil parce que le Québec m'a beaucoup manqué et me manque encore. Le milieu de création aux États-Unis est, surtout sur la côte ouest, très connecté et lié au milieu universitaire. Et la ville de San Francisco en soi n'est pas très grande, mais toute la région de Bay Area, avec Oakland et Berkeley, est très étendue, ce qui fait que cette scène musicale est très difficile à cerner de manière spécifique, contrairement à New York.

New York, elle, est réellement une île, et c'est aussi une île au niveau culturel, dans le sens où il y a tellement des choses uniques qui s'y passent... Quand j'étais à New York, je ne gagnais pas ma vie en tant que compositrice. J'avais des commandes, mais je gagnais surtout ma vie en tant que chef. Je faisais beaucoup de direction. Je faisais aussi des arrangements, des orchestrations pour le New York City Ballet puis le Washington Ballet. Au tout début, quand je suis arrivée à New York, je travaillais comme copiste, à une époque où la musique se transcrivait encore à la main. Je copiais de la musique pour des studios d'enregistrement, où j'ai d'ailleurs rencontré Michael Kamen³, qui faisait de la musique de film et pour qui j'ai travaillé. Il y avait tellement de choses qui se passaient, tellement de musique à New York. Toutes sortes de musique. C'est possible d'y gagner sa vie à faire autre chose que de l'enseignement. Je pense qu'il n'y a pas beaucoup de milieux aussi riches... peut-être à Los Angeles, mais là-bas c'est beaucoup relié à l'industrie du film. Tandis que, à New York, j'étais capable de travailler vraiment dans le milieu de la musique de concert.

3. Michael Kamen (1948-2003) est un compositeur et chef d'orchestre américain. Outre sa musique de concert, il a composé la musique de plus d'une centaine de films et de séries télévisées.

S. B. : Souvent, ce genre de voyages que l'on fait un peu plus jeune se révèle être une sorte de recherche de soi-même, que l'on tente de provoquer en se mettant dans un milieu culturel différent. Donc j'imagine que quand tu es repartie sur la côte ouest en 1997, tu étais plus en possession de ta démarche esthétique, de ton métier?

L. B. : Oui, tout à fait. En même temps, j'ai vécu ça comme un exil de mon milieu parce que quand j'ai quitté le Canada, j'avais fait trois ans au CNA, j'étais sur les comités de l'International Society of Composers, de la SMCQ... J'étais donc très ancrée dans la vie canadienne et québécoise.

Quand je me suis retirée de ce milieu-là, j'ai senti que j'avais coupé des liens dont je n'avais pas réalisé qu'ils étaient aussi forts. En même temps, j'ai essayé de vivre cette séparation-là comme une nouvelle aventure : j'avais fait beaucoup de musique de concert, de musique pour orchestre⁴, et j'avais maintenant le goût d'explorer toute la musique numérique, le vidéo, la musique interdisciplinaire. J'avais un désir d'explorer d'autres choses⁵. Mais il a fallu quand même un peu de temps avant de mettre tout ça en marche. Le milieu de la création aux États-Unis est différent du milieu de la création au Canada du fait qu'on a un gouvernement qui alloue un certain montant à la création, pour le « *research and development* », alors qu'aux États-Unis, il existe des bourses, oui, mais elles sont octroyées par des fondations privées, ce qui crée une dynamique complètement différente.

« Racines »

S. B. : S'il fallait absolument définir ta démarche par rapport à des « racines », qu'elles soient d'ici ou d'ailleurs, quels seraient alors les liens à faire avec ta musique ?

L. B. : Par rapport aux racines, je pense que c'est important pour moi de mentionner que j'ai choisi d'aller à New York pour y étudier et y vivre plutôt que d'aller en France ou en Europe, ce qui était en quelque sorte la tradition pour les compositeurs ou musiciens québécois à l'époque. Ça a vraiment été un choix, parce que j'avais passé du temps à Paris, au conservatoire, dans la classe de Jean-Pierre Rampal à l'époque et je me souviens d'avoir hésité entre New York et Paris. Et puis j'ai réalisé, quand je suis arrivée à New York, que la ville me correspondait vraiment dans son énergie vitale (de survie) et l'anonymat qu'elle permet, et je ne pouvais pas supporter l'idée de changer mon accent quand j'étais en France, ni l'espèce de condescendance qu'ont souvent les Français à l'égard des Québécois. Ça, c'était quand même dans les années 1980. Je sais que cette culture a beaucoup changé. Mais à l'époque, il y avait

4. Nous référons ici le lecteur à des œuvres orchestrales de Linda Bouchard comme *Exquiste Fires*, commande du Centre national des Arts du Canada (CNA) en 1993. Voir : <www.youtube.com/watch?v=e26xVgHYTio> (consulté le 14 février 2017).

5. Un exemple d'une œuvre multimédia dans la production récente de Linda Bouchard serait : *All Caps No Space*, une installation interactive de 2015. Voir : <<http://lindabouchard.com/all-caps-no-space>> (consulté le 14 février 2017).

définitivement une attitude hautaine face aux Québécois et à notre accent, et j'ai réalisé que je ne pouvais supporter de changer. Je préférais encore parler une autre langue complètement que d'avoir l'impression de trahir ma culture. Aussi, je me sentais avant tout nord-américaine et je me disais : « Si je veux écrire une musique qui correspond à ce que je suis, je préfère aller explorer l'Amérique plutôt que l'Europe. » Finalement, c'était aussi une question de relation au rythme. J'avais l'impression que le « beat », le rythme nord-américain, était vraiment différent de celui de l'Europe. Cette conception du rythme, du temps, c'était une autre raison pour laquelle je préférais encore mieux parler l'anglais et rester en Amérique.

Mais je ne me perçois pas comme une Américaine. Je me perçois comme une Québécoise francophone vivant aux États-Unis. J'ai quand même vécu 30 ans aux États-Unis. Plus de 30 ans de ma vie adulte. C'est certain que cela a eu un impact sur ma musique, mais je pense que la seule personne qui pourrait vraiment répondre à ta question serait un musicologue qui étudierait les influences qui ont pu infiltrer ma musique ; moi, je ne peux pas nécessairement les voir. En 2006, j'ai fondé NEXMAP⁶ (New Experimental Music Art and Productions) pour produire des concerts mettant en scène des événements uniques autour de la musique contemporaine, et surtout explorant des pratiques artistiques traditionnelles à l'intersection des nouvelles technologies. J'ai été directrice artistique de cet organisme pendant 10 ans et j'ai quitté mes fonctions il y a un an maintenant. Pendant ces 10 ans, j'ai produit des concerts de musiques écrites et de musiques improvisées, pour des raisons économiques, mais aussi parce que la musique improvisée est très, très forte ici, à San Francisco dans la Bay Area, et je souhaitais m'immerger le plus possible dans la réalité créatrice d'ici. Et je pense que oui, cette approche de la musique m'a influencée. D'ailleurs, déjà quand j'étais à New York, j'allais au Blue Note presque chaque mois pour écouter les jazzmen, le jazz de Cecil Taylor. Cecil Taylor jouait régulièrement. Et je me souviens, je me disais que c'était aussi ça, être compositeur : être capable de capter cette *énergie du moment* que les improvisateurs génèrent, et arriver à écrire, dans un temps défini, cette espèce de libération de l'expression. Ça m'a toujours préoccupée, le défi de traduire cette réalité-là. Je pense que c'est encore une priorité pour moi. Je suis certaine que cette musique improvisée a eu un impact sur ma musique.

Musiques « pures » et musiques « appliquées »

S. B. : On a encore tendance à séparer en catégories, que cela soit justifié ou pas, les musiques destinées uniquement au concert et celles qui font partie

6. Voir : <www.nexmap.org> (consulté le 14 février 2017).

d'une œuvre d'art globale (par exemple, un film, un spectacle de danse, un happening multimédia, etc.). Quel est ton point de vue là-dessus ? Existe-t-il à ton avis une véritable différence entre la dite musique « pure » et la musique « appliquée » ? Et puisque tu enseignes occasionnellement, que transmets-tu à tes étudiants à ce sujet ?

L. B. : Oui, il y a pour moi une différence entre les musiques pures et les musiques appliquées, si l'on considère que la musique pure est une musique de concert, qu'on entend sans aucune distraction visuelle, une musique qui est jouée ou diffusée dans un espace silencieux, un espace où le son est la priorité, la beauté du son, la qualité du son et qu'à ce moment-là le visuel est fermé pour ne faire place qu'à l'audition pure. À ce moment-là, oui, je pense que c'est une musique dont on fait l'expérience d'une façon très différente des autres musiques. Et je pense que c'est important de garder, de protéger cet espace-là, qui est unique. Ce qui me révolte le plus, c'est de réaliser qu'on n'a pas beaucoup de bons espaces de concert. Je me rends compte que les jeunes compositeurs écrivent des musiques comme si elles étaient condamnées à n'être jouées que dans un espace de galerie. Des espaces qui accommodent un auditoire de 30 personnes et dont le son est souvent mauvais. Trop d'écho, ou avec un son trop dur. L'expérience sacrée du concert du son devient mitigée, et les jeunes compositeurs écrivent donc une musique qui est faite pour être entendue dans un tout petit espace où il n'y a pas vraiment d'acoustique, où le son ne traverse pas l'espace.

Je voudrais en passant clarifier que je n'enseigne pas de façon régulière. Mais l'année dernière, j'ai été invitée à l'Université de Californie à Berkeley pour un semestre et j'ai adoré l'expérience qui fut une révélation pour moi. Parce que je n'ai pas fait une carrière en enseignement, je me suis vraiment tenue à l'extérieur du milieu académique toute ma carrière. J'ai beaucoup apprécié le contact avec les jeunes compositeurs et ce qui me frappait – et je les provoquais beaucoup sur ça –, c'est que quand je leur demandais « quel est l'espace pour lequel vous écrivez votre musique de concert ? », je me rendais compte qu'ils n'avaient pas réfléchi à ça. Puis j'essayais de leur faire prendre conscience que leur musique écrite était influencée, que l'écriture même était influencée par le fait qu'ils ne sont pas capables d'imaginer un bel espace. Une belle salle de concert avec une bonne acoustique où le son voyage vraiment, où le son existe dans le temps.

Donc, pour revenir à la question : oui, je pense que la musique pure est différente de la musique appliquée. Je ne pense pas qu'elle est meilleure, je ne pense pas que c'est la seule musique que le compositeur puisse faire, je

pense même que c'est très important pour le compositeur d'écrire d'autres musiques. En mon expérience personnelle, après avoir écrit quelques œuvres de concert, je ressens le besoin de faire un travail de collaboration, de faire du multimédia, de faire de l'électro, de m'inspirer d'un texte, d'être capable de travailler dans un médium qui est beaucoup plus politisé, beaucoup plus actuel, qui peut me donner la chance d'explorer des sujets et des choses beaucoup plus concrètes. Je trouve que les deux médiums se complètent bien. Mais je trouve qu'il est aussi important de sauvegarder l'expérience unique de musique de concert sans qu'il n'y ait de distractions visuelles et que ça soit un espace de son, pour la beauté du son. J'ai fait la musique d'un documentaire il y a deux ans et j'ai trouvé l'expérience très libératrice. C'est paradoxal, mais parfois, avoir des contraintes nous libère, nous amène ailleurs ! Et c'est certain que de travailler avec des collaborateurs issus d'autres médiums, c'est nourrissant.

Je trouve aussi qu'il est important de sortir de sa bulle de compositeur et de ses préoccupations esthétiques très pointues et de réaliser que l'on vit dans une société qui est en mouvance, et qu'on a une certaine responsabilité en tant qu'artiste de communiquer par notre art cette réalité-là. Il ne faut pas avoir peur de faire partie de la société. Il ne faut pas avoir peur de se mouiller, finalement. Je trouve que parfois, on a tous tendance à s'isoler dans une esthétique figée qui peut devenir une source de déconnexion. Je n'ai rien contre le fait de privilégier une certaine esthétique qui ne plaît qu'à un petit nombre de gens, je trouve qu'il n'y a aucun problème avec ça, vraiment. Mais je pense que c'est important d'être capable d'en sortir à l'occasion et de rester en mouvement.

S. B. : On continue de remarquer que le milieu de la composition est encore très masculin. Crois-tu qu'il est nécessaire, comme il en est question actuellement dans le milieu du cinéma au Canada, de mettre des quotas sur les subventions ?

L. B. : Je n'ai jamais eu une entrevue sans qu'on me pose une question sur le fait d'être une femme, donc c'est certain qu'il y a un problème et que ce problème est loin d'être réglé. Je pense qu'il ne faut vraiment pas avoir peur d'être féministe, de nommer des injustices. Encore plus aujourd'hui qu'avant. Je suis tout à fait d'accord qu'on devrait mettre des quotas pour forcer ceux qui organisent les concerts à explorer davantage les musiques composées par des femmes. Je n'ai pas regardé vraiment attentivement la programmation des organismes de musique contemporaine au Québec ou au Canada, mais je peux dire qu'aux États-Unis, dans les concerts qui se consacrent à la musique

des xx^e et xxi^e siècles, on voit à peine une femme compositrice pour 15, 20, 30 hommes ! C'est absolument inacceptable. Ce n'est pas un reflet de la réalité.

Je trouve qu'il serait aussi amusant d'imposer, peut-être, un règlement stipulant que lorsqu'il n'y a pas de femme compositrice dans un concert, on doit annoncer le fait que c'est un concert exclusivement consacré à la musique d'hommes compositeurs ! Je crois que ça réveillerait peut-être les gens.

Quand je produisais des concerts à New York, j'ai plus d'une fois programmé des concerts entiers de musiques composées par des femmes. Et puis, quand on me disait : « Ah ! Mais c'est un concert exclusivement consacré à la musique de femmes ! », je disais : « Ah oui ? Ah bon ! Tiens, je n'avais pas remarqué ! » (*Rires.*)



Rita Ezrati, *Dans la tourmente*, 2016. Huile sur toile, 76 x 60 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

Enquête

Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes?

SIMON BERTRAND

Prémisses

Depuis une dizaine d'années, de nombreux programmes de compositeurs en résidences ont vu le jour un peu partout au Canada, plus particulièrement au sein d'orchestres symphoniques¹. Des compositeurs invités ont ainsi l'occasion d'intégrer la programmation de ces orchestres, mais cela dans un contexte qui, en raison des mandats d'éducation et de vulgarisation de ceux-ci auprès du «grand public», dépasse la simple routine des répétitions et du concert.

Ces résidences contrastent avec le caractère plus intime de celles de type «atelier», comme le «Composer's Kitchen» du Quatuor Bozzini² ou la résidence de compositeurs à la Chapelle historique du Bon-Pasteur qui, pour des raisons évidentes relatives à la nature du lieu³, est essentiellement rattachée à la musique de chambre.

1. Par exemple, au Québec, au sein des orchestres symphoniques de Laval, de Longueuil et de l'Orchestre métropolitain, ainsi que, dans le reste du Canada, des orchestres de Vancouver, d'Edmonton et de Toronto.

2. Voir : <www.quatuorbozzini.ca/fr/projets/composers_kitchen> (consulté le 14 février 2017).

3. La Chapelle historique du Bon-Pasteur, située à Montréal, est une petite salle appartenant au réseau des Maisons

Ce phénomène est intéressant car, en regardant de près la scène musicale canadienne des années 1970 à 1990, on constate qu'assez peu de ces occasions existaient dans le monde orchestral, la musique de nos compositeurs étant essentiellement confiée, depuis les années 1960, à des ensembles de musique de chambre ou à des interprètes spécialisés en musique de création, et présentée dans des concerts dont le programme est souvent entièrement consacré à ce répertoire. On peut d'ailleurs observer que la «niche» de base des compositeurs depuis l'après-guerre est devenue les petits ensembles, se dévouant spécifiquement à la création.

Ayant moi-même été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de 2001 à 2003, puis au sein de l'Orchestre symphonique de Longueuil de 2011 à 2014, il m'a semblé que la question de l'adaptation des compositeurs à ces différents contextes de création – assez peu abordée dans les publications musicologiques, qui s'intéressent surtout à l'esthétique musicale ou à la démarche artistique des

de la Culture et essentiellement destinée à des solistes et à des petits ensembles. Sa résidence de compositeurs a été instaurée en 2001.

compositeurs – méritait certainement d'être posée dans un numéro de *Circuit* essentiellement axé sur le métier de compositeur.

J'ai donc demandé à trois collègues compositeurs très actifs dans le milieu québécois et qui ont effectué (ou effectuent en ce moment) une résidence – Cléo Palacio-Quintin, Tim Brady et Nicolas Gilbert⁴ – de répondre à une enquête dans le but d'offrir des éléments de réflexion sociologique sur les enjeux de ces divers types de résidences, ce parti-pris étant clairement volontaire et défini par la nature même des quatre questions qui leur furent soumises par écrit. J'ai aussi voulu interroger une compositrice n'ayant pas effectué de résidence dans le monde orchestral (Cléo Palacio-Quintin), afin de comparer les enjeux de ces divers types de résidences selon leur structure d'accueil.

Questions-réponses

Simon Bertrand : Vous avez tous participé dans les dernières années à des résidences au sein d'orchestres ou de structures plus intimes qui se rapprochaient de la formule « atelier ». Quelles sont, à votre avis, les différences entre ces différents contextes et les conséquences de celles-ci sur la manière d'aborder votre travail de compositeur ?

Cléo Palacio-Quintin : Je ne peux comparer ces contextes directement, car pour ma part, je n'ai participé qu'à une résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur. Cependant, je sais bien que celle-ci est très différente d'une résidence auprès d'un orchestre, car à

la Chapelle, le compositeur est appelé à organiser sa propre série de concerts avec différents ensembles invités. Il a donc un rôle de direction artistique important à jouer, en plus de pouvoir composer des œuvres pour les ensembles qu'il choisit d'inviter. Il peut aussi programmer ses œuvres déjà existantes et choisir d'autres répertoires avec les musiciens. Cela donne beaucoup de latitude au compositeur, qui peut en profiter pour élaborer des projets artistiques très personnels n'ayant pas à s'inscrire dans la programmation déjà établie d'un orchestre.

Nicolas Gilbert : Les deux principaux postes de compositeur en résidence que j'ai occupés (à la Chapelle historique du Bon-Pasteur et actuellement à l'Orchestre symphonique de Laval) ont, au fond, assez peu de choses en commun. À la Chapelle, la composition à proprement parler constituait l'essentiel de ma tâche (je livrais cinq œuvres de musique de chambre par année), tandis qu'à l'OSL, je consacre au moins autant de temps aux activités en milieu scolaire et communautaire qu'à la composition. À l'OSL, je ne suis pas qu'un compositeur, je dois aussi représenter l'orchestre et participer à sa mission au sens large. Pour le reste, oui, comme compositeur, j'aborde différemment la musique orchestrale et la musique de chambre, et cela pour toutes sortes de raisons (temps de répétition, type de public, expertise des musiciens, etc.)

Tim Brady : L'essentiel des résidences, c'est la récurrence et le contact direct. Tu sais que tu vas travailler avec la même équipe pendant plusieurs années. Tu vas les connaître aussi un peu plus personnellement, pas juste comme « le gars qui joue de la contrebasse n° 2 ». Tu vas avoir des discussions sur la musique, mais

4. Voir : <<https://soundcloud.com/cleopq>>, <www.timbrady.ca> et <www.nicolasgilbert.net> (consultés le 14 février 2017).

aussi sur la politique, etc. Ce qui ajoute une dimension sociale au projet artistique. Tu sais que tu peux contacter un musicien d'avance: «Est-ce que ce passage est faisable?» Et les musiciens seront plus à l'aise à te dire «Ça ne fonctionne pas» ou alors «Eh, c'est super, ça sonne, c'est le fun à jouer!» On aime évidemment plus entendre la phrase n° 2 que n° 1... Donc, les relations et la musique évoluent beaucoup avec une résidence. Impossible de prédire dans quelle direction, mais ce dialogue à longue durée a une influence considérable sur la musique, et le compositeur. Un exemple très simple et technique: la salle de concert de l'Orchestre symphonique de Laval est *très sèche* (ils vont l'améliorer bientôt, mais pendant ma résidence, entre 2008 et 2013, c'était très sec, comme acoustique). Donc, pour que l'orchestre résonne un peu, il faut faire pas mal de doublures dans l'orchestration. C'est pourquoi Tchaïkovski et Brahms peuvent sonner correctement dans cette salle, mais Haydn et Webern sont mortels! Donc, après la première année, la question d'une «résonance interne» de l'ensemble est devenue une obsession pour moi. Cela a changé considérablement ma façon d'imaginer, mon sens général du «matériau de base». L'orchestre est un objet sonore et sociologique, pas juste 60 musiciens sur scène. Un orchestre est une façon de voir et d'entendre la musique et la société.

S. B. : Y a-t-il plus de contraintes dans une résidence se déroulant dans le monde orchestral que dans des résidences ou des ateliers se tenant, par exemple, au sein de petits ensembles ou organismes de diffusion? Peut-on y expérimenter autant?

C. P.-Q. : Même sans l'avoir expérimenté directement, il me semble évident qu'une résidence orchestrale ne

permet pas une aussi grande latitude d'expérimentation. Étant donné le nombre de musiciens impliqués et les coûts que cela engendre, il y a forcément une «lourdeur» organisationnelle incontournable, ce qui n'est évidemment pas le cas lorsque l'on travaille avec quatre ou cinq musiciens.

T. B. : Avec des orchestres (surtout dans le cadre de leur saison régulière, pas un événement spécifiquement consacré à la musique contemporaine), la machine est tellement coûteuse et lourde qu'il n'y a pas de place pour des «ateliers» ou de l'expérimentation. Lors des répétitions, on peut rapidement faire des ajustements très mineurs (nuances, couper des mesures, etc.), mais pas plus.

Mais en faisant cet exercice deux à trois fois par année pendant cinq ans, j'ai gagné beaucoup d'expérience, donc, à long terme, ça devient un «macro-atelier».

J'ai commencé à comprendre ce qu'un musicien d'orchestre sent sur scène, comment il entend la musique à l'intérieur de l'ensemble (très différent de ce qu'on entend en salle). Pour moi, ça a entraîné une simplification technique de mon langage orchestral: une sonorité dite «orchestrale» relève de la combinaison des instruments, et non pas seulement de la «masse sonore».

N. G. : Est-ce qu'on peut «expérimenter» avec l'orchestre? Mais certainement! Autrement, ce serait un médium mort. Il faut bien sûr le faire en respectant certaines contraintes – je pense ici principalement au temps de répétition limité. Les champs d'expérimentation sont illimités, en musique; il faut simplement choisir le bon contexte pour chaque projet compositionnel (ou choisir le bon projet compositionnel pour chaque contexte).

S. B. : Quelle importance avez-vous accordée aux volets éducatifs et, de façon plus large, à la vulgarisation de votre métier de compositeur auprès du public pendant ces résidences? Est-ce un enjeu important, à votre avis?

C. P.-Q. : Il s'agit effectivement d'un enjeu très important. Le public est en général pratiquement ignorant de l'existence du métier de compositeur, en dehors de la possibilité de faire de la musique de film. Et pour moi, ce fut un réel plaisir de présenter des conférences préconcert, où j'invitais les auditeurs à découvrir les inspirations à la source des œuvres, à comprendre mon processus de création et d'expérimentation avec les musiciens. Ce sont des échanges riches qui permettent vraiment au public de mieux apprécier la musique ensuite.

T. B. : C'est *super* important. C'est le but de la chose. Aussi, ça m'a procuré beaucoup de plaisir. Culturellement, le Canada est très jeune. Nous avons très peu de racines profondes, comme société, en culture. Donc, chaque fois qu'un artiste présente son travail (surtout dans le contexte d'un « orchestre grand public »), il lui faut comprendre les enjeux, les niveaux de compréhension de son œuvre, afin d'avoir une vision à long terme de la musique dans la société.

N. G. : *Oui*, c'est un enjeu très important. Je me prête toujours à ce jeu avec beaucoup de plaisir. Et, tout particulièrement auprès des enfants, j'apprends toujours beaucoup.

S. B. : Outre le développement de votre pratique artistique par la composition de nouvelles œuvres, y a-t-il d'autres avantages spécifiques qui vous ont semblé

résulter de ces résidences pour le développement des divers aspects de votre métier?

C. P.-Q. : Pour moi, la question de la direction artistique a été très révélatrice. C'est pendant ma résidence que j'ai réalisé à quel point j'avais un réel intérêt, et même un certain talent pour cet aspect du travail artistique. L'idée de présenter un concert complet et non seulement une composition parmi d'autres s'est alors imposée dans ma pratique. Cela influence tous mes projets artistiques depuis. J'ai aussi eu la piqûre du contact avec le public, de l'aspect de médiation auquel je porte beaucoup plus attention maintenant.

N. G. : Avoir l'occasion d'entretenir une relation de longue durée avec un groupe de musiciens est, de mon point de vue, extrêmement précieux. La compréhension mutuelle qui en résulte presque toujours permet d'aller très loin, musicalement. Comme compositeurs, on ose plus avec des musiciens qui sont aussi des amis et qui nous connaissent bien, nous et notre musique. Et ces relations solides ont l'avantage de pouvoir durer bien après la fin officielle des résidences.

T. B. : Cela m'a donné un revenu stable (pas gros, mais prévisible) pour cinq ans. Comme pigiste, c'était très apprécié! J'ai aussi commencé à comprendre la « machine » qu'est un orchestre.

S. B. : Est-il important, selon vous d'encourager la présence de compositeurs en résidences au sein d'orchestres, d'ensembles et d'organismes de diffusion? Comment peut-on le faire?

C. P.-Q. : Évidemment, c'est primordial. La plupart des auditeurs aiment et connaissent les musiciens en

général, mais n'ont absolument pas conscience qu'il existe des compositeurs vivants et actifs dans notre société. Si vous demandez à quelqu'un dans la rue de vous nommer des compositeurs, la réponse sera en général toujours Mozart ou Beethoven. Notre métier est totalement méconnu. Être présent auprès des orchestres, ensembles ou lieux de diffusion est un premier pas pour que notre contribution à la vie artistique d'ici soit visible et appréciée à sa juste valeur. Sans les créateurs, tout ensemble ou salle de concert n'aurait pas sa raison d'être. C'est une réalité que l'on oublie trop souvent. L'idée d'avoir un compositeur résident devrait donc *a priori* animer toute organisation présentant de la musique, et les subventionnaires devraient mieux appuyer ces initiatives. Pour le moment, seuls les ensembles ne se dédiant pas habituellement à la musique nouvelle ont accès à des subventions à cette fin, et les ressources y sont trop limitées. Pratiquement aucun lieu de diffusion n'a accès à du financement approprié pour accueillir un compositeur (la Chapelle historique est à ma connaissance l'unique exception). Au-delà de trouver les moyens pour les réaliser, je crois aussi que c'est beaucoup à nous, les compositeurs, que revient la responsabilité de proposer des projets structurants pour faire évoluer cette pratique. Pour mieux prendre notre place dans la vie culturelle, il faut être présents et actifs. Il ne faut pas rester enfermés dans nos studios à composer des œuvres.

T. B. : Oui, ces résidences sont très utiles et très importantes. Pour l'artiste (développement de son langage et de ses compétences), pour les organismes (comprendre et mieux utiliser « la création » en tant que force artistique et sociale) et pour le public (le plaisir de découvrir

et d'avoir un dialogue artistique avec le compositeur). Comment les stimuler ? Par :

- 1) un dialogue avec les organismes ;
- 2) un accent sur l'importance de la création en tant que mode de vie (le compositeur étant un spécialiste de la création, en théorie) ;
- 3) un financement adéquat. Tout fonctionne mieux si les artistes sont bien payés !

N. G. : Bien sûr, oui, c'est important. Il y a beaucoup de travail à faire pour convaincre les chefs, les directeurs et les conseils d'administration qu'un compositeur est une présence positive au sein d'un orchestre. Il faut répandre la bonne nouvelle, parler des résidences qui ont bien fonctionné, imaginer des projets pilotes, etc. Lorsque ce travail de sensibilisation aura été fait efficacement, je crois que l'argent suivra.

Conclusion

Cette enquête permet de constater à quel point ces trois compositeurs qui ont commencé leur carrière dans les années 1990 ou 2000 ont une grande lucidité face à l'ampleur de leur rôle dans la société en tant que créateur de musique, et du travail qu'il reste à faire pour enraciner le métier de compositeur dans une culture globale.

Les réponses des participants à cette enquête me semblent aussi, par ramification, provoquer à leur tour quelques questions plus spéculatives, d'ordre sociologique ou historique. Par exemple :

- 1) Cet intérêt renouvelé des compositeurs envers les résidences au sein de structures plus « lourdes » d'un point de vue logistique et économique, comme un orchestre symphonique, est-il le reflet d'un désir

d'inscrire le compositeur plus globalement dans notre culture musicale, en le sortant de sa « niche » habituelle des ensembles de musique contemporaine spécialisés, dans laquelle il se serait peut-être quelque peu isolé?

2) Après l'émergence au Québec dans les années 1960 et 1970 d'une modernité musicale pionnière mettant la priorité sur la recherche et l'expérimentation, laquelle s'est imposée à grand renfort d'institutions d'enseignement et d'organismes d'ensembles spécialisés en musique de création émulant essentiellement les grands courants européens (proposée par Gilles Tremblay et Serge Garant, notamment), puis de la

réflexion critique qu'a ensuite offert le courant postmoderne québécois dans les années 1980 et 1990 (avec des compositeurs comme Denys Bouliane, John Rea et Jean Lesage), aurions-nous maintenant affaire à une sorte de pragmatisme, ou plutôt à une conception plus fondamentalement sociale du rôle du compositeur dans notre société, ainsi qu'à un certain désintérêt envers les débats purement esthétiques⁵?

Ou alors, est-ce que tout ceci n'est que le simple reflet de l'importance de l'expérience humaine propre aux résidences de compositeurs dont témoigne spécifiquement cette enquête?

5. Il me faut cependant à nouveau mentionner que le questionnaire était volontairement peu orienté vers des questions d'esthétique musicale, privilégiant la question de l'influence concrète que ces résidences avaient pu avoir sur leur manière de transmettre leurs nouvelles œuvres aux musiciens, ou encore de la présenter au public.

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

Paul Bazin

En 1938, une équipe de chercheurs faisait la découverte d'un site archéologique majeur dans des grottes situées sur les contreforts de l'Hindou Kouch, la chaîne de montagnes qui traverse le nord-est du Pakistan et de l'Afghanistan actuels. Menées par les professeurs Robert Jenkins (1909-1982) et Jacquelyne Dutillon (1914-2007), les fouilles qui suivirent cette découverte permirent de révéler plusieurs fragments de poterie dont les analyses situèrent l'origine au III^e millénaire avant Jésus-Christ. On avança bientôt la théorie selon laquelle ces artefacts pourraient avoir été fabriqués par les Urnosséens, une peuplade matriarcale de bergers ayant vécu en marge de la civilisation harappéenne (vallée de l'Indus, environ du V^e au III^e millénaire av. J.-C.). Afin de justifier ces conclusions, on se basa sur les quelques références faites aux Urnosséens dans le Rig-Véda¹. Le décryptage de textes harappéens vint corroborer cette théorie au cours des années 1970, renforçant même l'idée fascinante selon laquelle l'écriture développée par les Urnosséens aurait été de nature musicale².

Quelque temps après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle série d'études ambitieuses, effectuées dans la région de Kaboul sous la supervision du réputé archéologue Alexander Von Stratten (1906-1983), allait conclure que le système d'écriture urnosséen avait été d'une étonnante précision. Au début des années 1980, le fils de Von Stratten, Einrich (né en 1937), proposa la toute première transcription en notation musicale moderne des arabesques et des symboles ornant les nombreuses plaquettes d'argile découvertes à Kaboul lors de fouilles menées par l'équipe de son père, elles aussi attribuées à des groupes urnosséens.

1. Le Rig-Véda est un corpus de textes védiques regroupant une part considérable des Écritures sacrées de l'hindouisme. Les plus anciens parmi ces textes datent du II^e millénaire avant l'ère chrétienne.

2. Je souhaite présenter mes remerciements au compositeur Simon Bertrand pour m'avoir commandé ce texte destiné au présent numéro de la revue *Circuit*, à Caroline Marcoux-Gendron pour m'avoir orienté dans le champ de la médiation culturelle, ainsi qu'à André Hamel pour avoir bien voulu répondre à mes nombreuses questions. Mes recherches bénéficient du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour les années 2014-2017.

3. *Urnos* est une production de la compagnie La Nef. Y ont travaillé, outre le compositeur, Claire Gignac (direction musicale), Martine Beaulne (écriture scénique), Geneviève Martin (chorégraphie et danse), Guy Laramée (facture instrumentale et reconstitution des artefacts), Bernard Arcand (2004) et Michel Rochon (2011) (présentations scientifiques), Frédérique Bédard (soprano), de même que les instrumentistes Patrick Graham, Élise Guay, Pierre Langevin, Liette Remon, Jean-Luc Boudreau et Goffredo Degli Esposti. Le terme « spectacle » est utilisé par le compositeur lui-même pour décrire ce projet. *Urnos* a reçu, pour sa reprise lors de la saison 2010-2011, le prix Opus du meilleur spectacle de l'année en musique actuelle et électroacoustique. Cette reprise a eu lieu du 22 au 24 février 2011, dans le cadre du festival Montréal/Nouvelles musiques de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

4. Le canular a été reconnu par André Hamel dans son mémoire de maîtrise, reçu à l'Université de Montréal en juin 1993, et s'inscrit aux côtés d'autres canulars de l'histoire musicale, tels que la supposée origine grecque

De nouveaux décryptages de textes harappéens remirent cependant en question les théories des Von Stratten. En effet, en 1994, l'anthropologue britannique Tom Blake (1946-1996) s'appuya sur ces nouvelles lectures des textes anciens pour postuler que les plaquettes d'argile représentaient bien les vestiges de la fameuse notation musicale urnoséenne, mais que celle-ci ne constituait pas une écriture précise des rythmes et des hauteurs – à l'instar de la notation grecque antique – ainsi que le soutenait la thèse originale des Allemands. Spécialisé en histoire des pratiques spirituelles à l'époque de l'Antiquité, Blake avança plutôt que la notation représentait des états sonores qui, selon lui, étaient associés aux manifestations de l'âme ainsi qu'au monde des esprits. Établissant des parallèles avec les pratiques d'autres civilisations orientales et extrême-orientales, Blake proposa que ces plaquettes aient pu représenter une série d'états fondés sur les notions opposées du vide et du foisonnement qui, pour les Urnoséens, auraient été à la base de toutes choses, potentiellement en lien avec les vibrations stellaires et la création du monde. Blake poussa même l'audace jusqu'à proposer que les Urnoséens, possédant une écriture musicale, mais n'ayant pas d'écriture de la langue, aient vécu dans un silence relatif.

Les théories de Blake supposent donc une remise en question presque complète des théories précédentes. Sa thèse, associant chacune des plaquettes d'argile à un état spirituel et sonore distinct, avança finalement que celles-ci avaient été ordonnées de façon variable lors de rassemblements à caractère spirituel. Cette séquence était-elle décidée à l'avance, ou le « chapelet » était-il élaboré au fur et à mesure que se déroulait le rituel? Ces nouvelles théories ne manquèrent pas de susciter une vive opposition de la part des Allemands, notamment chez Einrich Von Stratten. La polémique ne s'estompa pas, et ce, malgré le décès de Blake dans des circonstances troubles quelques années plus tard.

Du mythe à la (dure) réalité

Les soirs du 1^{er} au 3 mai 2004, l'anthropologue Bernard Arcand (1945-2009) a tracé ce récit de la redécouverte des peuplades urnoséennes en présence d'auditeurs venus assister, à l'Usine C de Montréal, aux toutes premières représentations d'*Urnos* (2004), un spectacle multidisciplinaire pour lequel le compositeur André Hamel (né en 1955) a composé une musique inspirée des théories de Tom Blake³. Fasciné par la présentation d'Arcand et emporté par le spectacle, le public fut séduit à l'idée qu'une civilisation antique ait pu développer pareille forme de communication, strictement musicale, et qu'elle ait laissé des traces qu'il nous est aujourd'hui possible de comprendre et d'entendre.

Seule ombre au tableau : je me dois d'attirer l'attention sur une affirmation inexacte que seul l'auditeur – ou la lectrice – bien informé aurait pu noter jusqu'ici. Contrairement à ce que Bernard Arcand affirma au cours des trois soirs de présentation, l'écriture harappéenne n'a, à ce jour, jamais été décryptée. À lui seul, ce détail vient ébranler l'édifice entier du récit précèdent, la thèse urnosséenne étant en effet extrapolée depuis les révélations fictives qu'auraient contenues les textes harappéens. Par ailleurs, ni poteries ni plaquettes telles que celles décrites par Arcand ne furent trouvées dans cette géographie pourtant tout à fait réelle de l'Indou Kouch, et nul parmi les Von Stratten, Dutillon, Jenkins et Blake de cette histoire ne foula jamais notre réalité. En d'autres termes, toute cette histoire n'est qu'un vaste canular⁴. Revenant sur les réactions suscitées par le spectacle, le compositeur confie que

la plupart des gens qui ont « marché » (et ils ont presque tous marché) ont été, dans un premier temps, fascinés, pour être par la suite amusés par la révélation du canular. Ça a été le cas notamment des membres de mon jury de maîtrise ainsi que des membres des différents jurys de bourses demandées en prévision de la production de 2004. [...] Pour ce qui est de ces derniers, ils n'ont pas dû trop mal le prendre puisque toutes les bourses sollicitées ont été obtenues⁵.

Dans ce texte, je souhaite aborder la question de la réception du dit canular urnosséen, et tenterai de faire la lumière sur les dispositifs de la tromperie mis en œuvre dans ce spectacle. Le lecteur pourra ainsi se remettre en contexte et comprendre comment il est possible que tant de gens soient si candidement tombés dans le piège de cette ingénieuse supercherie⁶. Pour ce faire, je procéderai à l'analyse de deux aspects du spectacle. D'abord, je décortiquerai les moyens qui furent déployés pour induire chez l'auditeur une réception que je considère conditionnée par une intervention relevant des pratiques de la médiation culturelle. Ensuite, je procéderai à une analyse plus proprement musicale, afin de mettre en évidence quelques-unes des caractéristiques de l'œuvre qui purent jouer d'influence sur cette réception.

Les articulations d'un mensonge

« L'analyse de l'expérience [...] échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public [...] »⁷.

a) Un spectacle en trois temps

Replongeons-nous d'abord dans le spectacle *Urnos* en exposant le déroulement de ses représentations. En premier lieu, les auditeurs sont admis dans la salle de concert. Cette étape initiale serait évidemment sans importance si

antique des poèmes sur lesquels Debussy a composé ses *Chansons de Bilitis* – ils sont en fait de la main de Pierre Louÿs – ou la soi-disant origine moyenâgeuse des poèmes de *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler. Chaque fois qu'il est revenu sur son projet urnosséen [urnossien, à l'origine], Hamel a procédé à des refontes et à des reformulations du récit du canular ; il justifie ces modifications par le fait que « les limitations imposées par les instruments "reconstitués" par Guy Laramée [se] prêtaient mal à la poursuite d'un travail d'écriture basé sur les théories de Von Stratten [développées dans son mémoire de maîtrise]. Cette histoire [...] aurait imposé un cadre trop contraignant pour un projet plus important tel que celui que nous concoctions [en 2004]. C'est la principale raison de l'arrivée de la théorie, beaucoup plus vague, de Blake. Il y avait aussi cette prétention de Von Stratten (prétention à saveur coloniale) d'avoir réussi à mettre en notation musicale moderne l'écriture urnosséenne. C'était vraiment à la limite du plausible (même au-delà). Et puis, l'idée d'une polémique scientifique me plaisait bien. Je ne me souviens plus trop, mais il y a peut-être eu aussi une certaine influence venant de Bernard Arcand. » Courriel du compositeur, 1^{er} octobre 2016. Tout le texte d'introduction de cet article est tiré des notes de pochette du disque André Hamel et La Nef (2016), *Les musiques d'Urnos*, Collection QB CQB 1720.

5. Courriel du compositeur, 3 octobre 2016.

6. Par honnêteté envers les lecteurs, je dois avouer que je me suis moi-même fait prendre au jeu – et que j'en suis par ailleurs très heureux, puisque la fascination ressentie à ce moment demeure pour moi un agréable souvenir. C'était à l'occasion de la reprise d'*Urnos* à l'Agora de la danse, en février 2011.

7. Jaus, 1978, p. 49.

FIGURE 1 Figurine originale, site archéologique n° 4. Musée de l'Inde, New Delhi.
Photo : Martine Doyon.



8. Dans une discussion sur l'accueil des publics et sur les lieux dans lesquels cet accueil se déroule en contexte de médiation, l'auteur Serge Saada souligne « la volonté d'immerger rapidement les spectateurs à l'ensemble [...] de la représentation. D'une certaine façon, en imaginant un autre accueil des publics, [certains]

ce n'était du fait que des artefacts y sont exposés – parmi lesquels on compte notamment la reproduction d'une figurine dont on affirme que l'original repose au Musée de l'Inde (New Delhi) et qui proviendrait des sites archéologiques où les poteries ont été retrouvées (figure 1) –, de même que des prototypes d'instruments urnosséens dont la reconstitution a été confiée à l'artiste Guy Laramée. À ce moment, dans l'attente du début de la représentation, le

public déambule comme dans un musée, d'ores et déjà immergé dans l'univers archéologique qu'on s'apprête à lui présenter en détail⁸.

En un deuxième temps, à la levée du rideau, on retrouve sur scène une personne bien connue du grand public en raison de ses fréquentes apparitions médiatiques à titre de vulgarisateur scientifique ; comme on l'a déjà vu, c'est l'anthropologue Bernard Arcand qui tient ce rôle en 2004, à qui succède le journaliste scientifique et médical Michel Rochon (né en 1959) lors de la reprise de 2011 – Arcand étant décédé deux ans plus tôt. Au cours des 45 minutes qui suivent, le vulgarisateur expose au public la chronologie des découvertes archéologiques ayant mené à la reconstitution du rituel musical urnosséen, en en rattachant les différents aspects à un nombre important de faits réels appartenant potentiellement au bagage collectif des membres de l'assistance – tribus de chasseurs-cueilleurs, mystères archéologiques tels que Stonehenge, etc. Autrement dit, il crée de la véracité en dissimulant le mensonge dans une mer de vraisemblance. Là où Arcand égare l'auditeur dans l'anecdotique avec la sournoiserie du pince-sans-rire – « pourquoi se donnerait-on le mal d'inventer choses pareilles⁹ ? ! » – Rochon l'entraîne plutôt dans des réflexions d'actualité portant sur la pérennité des technologies modernes : si nous avons été capables de découvrir la signification des caractères inscrits sur les poteries urnosséennes, interroge-t-il, pourra-t-on en faire autant, dans cinq millénaires, de nos supports numériques actuels ? Ce n'est qu'au terme de ces présentations scientifiques à saveur pédagogique et de médiation culturelle que, dans un troisième temps, la danseuse et les musiciens rejoignent la scène pour entamer la représentation.

b) Petit précis de théorie de la médiation culturelle

Afin de comprendre la réception qui fut réservée à *Urnos*, acceptons d'abord d'interroger la portée et les dispositifs du grand cirque scientifique qui vient d'être présenté, de mettre l'accent sur la relation qui s'établit ici entre le scientifique et le public plutôt que sur l'œuvre en elle-même¹⁰. Depuis les années 1970, le milieu culturel s'est prêté de plus en plus volontairement à l'exercice de la *médiation*, dont l'objectif est d'établir des passerelles entre les publics et les œuvres (ou les « objets culturels »). Dans un récent ouvrage dirigé par le sociologue Jean-Marie Lafortune, la médiation culturelle est définie comme la pluralité des « actions d'accompagnement qui se déploient dans l'espace de production d'objets culturels et de langages produisant du sens et des liens et s'incarne dans la construction de dispositifs d'interprétation des œuvres pour les publics, même néophytes¹¹ ». Plus spécifiquement, il y est précisé que :

artistes proposent des dispositifs de médiation qui se confondent avec le contenu des propositions. » Saada, 2012, p. 44.

9. La présentation de Bernard Arcand, conservée sous la forme d'une captation vidéo, est truffée de moments au cours desquels le réputé anthropologue banalise et discrédite les soupçons qu'auraient pu éveiller certains aspects du récit. Ainsi avertit-il le public d'emblée que des recherches sur Internet ne révéleront rien sur les urnosséens ; à l'intention de ceux qui auraient pu trouver le nom des Von Stratten par trop caricatural, il précise que « des noms comme ça, ça ne s'invente pas » ; il précise encore que la plupart des écritures de la vallée de l'Indus demeurent à ce jour indéchiffrables, s'approchant dangereusement de la fraude relative aux textes harappéens ; il y va, enfin, d'un avertissement à peine voilé : anticipant le scepticisme qu'aurait pu rencontrer la théorie de Blake – à savoir que les Urnosséens constituaient un peuple du silence – il va jusqu'à avancer que le silence est parfois préférable à la parole, puisque « [...] les mots sont souvent injustes, parce que les mots sont des métaphores et [que] les métaphores c'est toujours forcément un tout petit peu différent de ce qu'on souhaite exprimer. Et [que] ça peut devenir un piège, ça peut devenir verbiage, bavardage, mensonge, trahison ! » Voir : <<http://espacessonoresillimites.com/urnos.html>> (consulté le 4 janvier 2017).

10. « Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet ; c'est s'interroger sur l'énonciation, plutôt que sur le contenu de l'énoncé ; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion » Jean Caune (2006), *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, p. 132. Cité in Chaumier et Mairesse, 2014, p. 7.

11. Lafortune, 2012, p. 211.

12. Lafortune, 2012, p. 43.

13. Saada, 2012, p. 87.

14. Précisons tout de même qu'il est possible que l'expérience esthétique se suffise à elle-même, c'est-à-dire sans l'intervention de quelque source extérieure d'explication ou d'information : causerie, note de programme, activité de médiation, etc.

15. « *Given that works of art exist as symbolic objects only if they are known and recognized, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its objects not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work. It therefore has to consider as contributing to production not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer, etc.) but also the producers of the meaning and value of the work – [...] the whole set of agents whose combined efforts produce consumers capable of knowing and recognizing the work of art as such, in particular teachers [...]* ». Bourdieu, 1993, p. 37. Je souligne.

16. Soulignons qu'un spectacle, par connotation, peut comporter une part de divertissement, d'évasion.

Dans les institutions culturelles, les pratiques de médiation se fondent sur le problème de la séparation des mondes de la création artistique et de la sensibilité des publics. Les médiateurs se présentent comme les agents qui disposent des connaissances et des outils susceptibles de créer les conditions d'une rencontre fructueuse¹².

Dans le cas qui nous occupe, soit celui d'un public varié venant assister à la création d'un spectacle multidisciplinaire résolument contemporain, je suis d'avis qu'il est important de préciser que la médiation n'est pas affaire de réconciliation. « Le public n'a pas à se réconcilier avec les œuvres ni [à] en obtenir un quelconque assentiment. Il s'agit plutôt de trouver les moyens de les faire vivre en eux, d'en transformer la réception, de poursuivre les mouvements qu'elles proposent¹³. » Or, pour que le public se laisse entraîner par ces mouvements, ne faut-il pas d'abord qu'il puisse identifier dans les œuvres en question quelque chose qui résonne en lui ? Dans ce cas, le rôle du médiateur serait d'abord d'investir l'œuvre d'un sens, d'en expliciter certaines clefs de compréhension afin que l'assistance puisse en jouir plus aisément, en un mot, qu'elle se l'approprie¹⁴.

L'une des articulations majeures du canular urnosséen est dissimulée dans cette démarche précise, qui est d'avoir entraîné le processus de médiation sur le terrain des sciences archéologique et anthropologique plutôt que de l'avoir maintenu dans le champ des considérations esthétiques. Ce faisant, il devenait inutile de s'égarer à la poursuite d'une quelconque signification de l'œuvre, puisque dès lors qu'on la replaçait dans son contexte, c'est plutôt son *sens* – ici à titre de témoignage historique, de symptôme d'une culture antique nouvellement redécouverte – qui lui conférait sa légitimité, qui augmentait, conséquemment, son « capital symbolique », si l'on souhaite céder la parole à Bourdieu¹⁵.

Bien sûr, une présentation de nature scientifique courait le risque de rapidement devenir aride pour les auditeurs venus assister au spectacle, et c'est là que les qualités de vulgarisateur de Bernard Arcand et de Michel Rochon purent avoir un impact significatif, voire déterminant¹⁶. De fait, insistant sur ce qu'ils estimaient sans doute faire partie de la culture collective des spectateurs, ils créèrent pour ces derniers des points d'ancrage à partir desquels extrapoler leur récit fantastique. Ce faisant, ils prenaient pour acquis – tout comme le théoricien littéraire Hans Robert Jauss – le fait que

même au moment où elle paraît, une œuvre [...] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.

Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle [...]. À ce stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée [...], un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir [...]¹⁷.

17. Jaus, 1978, p. 50.

c) Générer de la croyance

Le travail réalisé par les deux médiateurs fait donc d'abord œuvre de pédagogie. S'appuyant sur un savoir prétendument commun pour contourner l'obstacle de la complexité du sujet et partager des idées plus vastes, ils contribuent à une certaine démocratisation du savoir et favorisent conséquemment l'appropriation par le plus grand nombre des connaissances qu'ils exposent. Ils posent aussi, dans leurs présentations, les balises à partir desquelles les spectateurs pourront se repérer au cours de la représentation. Grâce aux notions acquises, je suis enfin d'avis qu'il a pu s'opérer, chez l'auditeur, une forme de réconciliation du comprendre et du sentir qui le disposa ou l'autorisa à s'investir émotivement dans le processus de sa propre réception de l'œuvre.

Or, comment se fait-il qu'on n'ait pas rencontré – comme on s'y serait légitimement attendu – davantage de scepticisme de la part du public ? Cette histoire n'est-elle pas trop incroyable pour être possible ? Se pourrait-il en fait que, sous prétexte de dissiper le mystère de ces grandiloquentes découvertes pour le public avec une bienveillance toute naturelle, les présentations d'Arcand et de Rochon n'aient pas plutôt contribué à l'enfumer davantage ?

La réputation des deux intervenants est ici à prendre en compte. Comme mentionné plus tôt, ces deux hommes bénéficiaient d'emblée de la reconnaissance et de l'estime, voire de la confiance du public en raison de leurs interventions multiples dans les médias, en tant que vulgarisateurs scientifiques. Précédés par leur notoriété et devenant un instant ce que la littérature portant sur la médiation nomme des « acteurs de l'intervention culturelle », ils parurent simplifier une expertise qui aurait fort bien pu relever d'un champ d'étude hors de la portée commune¹⁸. Disons que la réputation des vulgarisateurs put légitimer leurs communications, de même que, par extension, l'œuvre présentée. À qui l'idée serait-elle venue de douter d'eux ?

À cela s'ajoutent inévitablement une loquacité et une aisance sur scène qui n'aurait su leur faire défaut. Il est effectivement peu probable qu'on eut adhéré à leur histoire, aussi savante fût-elle, si elle avait été présentée gauchement et sans conviction ; il fallait être habile rhéteur pour en venir à ce que le mensonge soit éludé aussi naturellement (figure 2)¹⁹.

18. « Ces derniers n'agissent pas uniquement comme maillons du processus de diffusion des œuvres légitimes, mais de plus en plus comme des participants actifs dans le processus de légitimation d'œuvres sur la base précisément de leur capacité à rejoindre des publics élargis » (Lafortune, 2012, p. 44).

19. « Un médiateur pourrait disposer d'une maîtrise parfaite des outils [...] cependant, sans un certain niveau d'expression [...] son utilité confinerait à celle d'un livre de bibliothèque. La mise en œuvre de projets de médiation réclame une certaine force de conviction, parfois des talents d'acteurs, mais aussi de la volonté, du sens pratique et des facilités de contact avec autrui. Une grande partie du travail de médiation passe par le contact et des qualités de communication [...] par la communication orale et, plus encore, par l'argumentation et l'art de convaincre » (Chaumier et Mairesse, 2014, p. 221-222).

FIGURE 2 Michel Rochon lors de l'une des présentations de février 2011.
Photo : Martine Doyon.



En guise de synthèse, je suis d'avis que la réception d'*Urmos* a été largement conditionnée par l'intervention des vulgarisateurs scientifiques Bernard Arcand et Michel Rochon. Jouant les médiateurs culturels, ils ont mis à la portée du public les clefs de compréhension d'une histoire qu'il était en mesure de s'approprier et, ce faisant, ont conditionné une participation émotionnelle plus importante de sa part. Leur seule présence put enfin contribuer à inhiber son sens critique, à générer chez lui la volonté de croire et à faire appel à sa capacité d'émerveillement.

Raconter l'art des « sons chantants »

« Des écrits sumériens relatant les échanges commerciaux avec les villes harappéennes font allusion à des rencontres avec un peuple de bergers possédant une musique étrange "qui semblait provenir de l'au-delà"²⁰. »

20. Hamel, 1993, p. 29.

À ce point, interrogeons-nous : qu'eût été la réaction du public advenant que, musicalement, on lui eût servi marches d'harmonie et formules cadentielles à la façon musique tonale ? À coup sûr, l'image est grotesque. N'empêche que, aussi envoûtante et convaincante qu'aient été les présentations d'Arcand et de Rochon, les auditeurs auraient eu tôt fait d'en remettre en cause la véracité si la musique ne leur avait fourni de quoi taire leurs doutes les plus tenaces. L'extrême opposé aurait aussi pu condamner la démarche : supposons un instant, pour ne donner qu'un exemple d'« exotisme » facile, qu'André Hamel eut fait appel à des échelles modales stéréotypées, truffées de degrés abaissés. À coup sûr, une telle caricature – de mauvais goût, de surcroît – n'aurait-elle pas été, elle aussi, synonyme d'échec ?

a) Digression stylistique

Qu'on me permette un instant de digresser afin de situer *Urnos* dans le parcours du compositeur. Hamel reconnaît lui-même que cette pièce occupe une place à part dans sa production, notamment en raison de son origine atypique en tant que création d'un collectif lui-même atypique, et qu'elle représente, en quelque sorte, un chapitre clos sur lui-même. Comme chez tout compositeur, le style de Hamel s'est transformé avec les années, et si certains aspects tels que la spatialisation occupent toujours une place de choix dans son processus d'écriture, la volonté de « dire les choses autrement » l'a constamment mené vers de nouvelles prospections. Aussi travaille-t-il depuis 25 ans à développer cette notion de musique « élémentielle » qui lui est propre et qui confère au corpus de ses œuvres récentes sa part de singularité²¹. Combinant des éléments en apparence disparates, cette approche de la composition s'adjoint habilement à la spatialisation chère au compositeur. Aborder cette notion permet notamment de situer Hamel par rapport aux pratiques d'autres musiciens et de s'intéresser aux compositeurs dont il dit assumer l'influence, en particulier Charles Ives. Ce dernier est,

au niveau de la conception de l'œuvre musicale, pratiquement le seul avec qui je me sens une parenté, du moins pour une large part de mon travail, pour ce que je nomme l'approche élémentielle. Il faut dire cependant que cette notion de l'articulation musicale (articulation au sens large, bien sûr) ne s'applique pas à l'entièreté de mon travail [...]. Vues sous cet angle, mes influences sont multiples et j'aime me sentir, sans prétention, en filiation avec l'ensemble de mes illustres prédécesseurs. De façon générale, est-ce que je me sens comme un électron libre ? Je crois simplement que tout créateur devrait se sentir comme tel. Adhérer à une école ou accepter les dogmes ne devrait être le credo de personne²².

La démarche élémentielle témoigne ici de l'attraction du compositeur pour le champ des possibles. S'opposant à une vision téléologique de l'histoire de la composition, il exprime un point de vue qui est aussi celui de plusieurs de ses contemporains : « Ma solution personnelle [...] est de considérer le champ des possibles défrichés par nos prédécesseurs comme un immense terrain de jeu. Aux créateurs que nous sommes de reprendre, réinterpréter ou recombinaison ces éléments avec imagination²³. » J'avancerais d'ailleurs que cette cohésion dans l'éclectisme caractérise – du moins partiellement – le style de Hamel, dont l'originalité porte de surcroît la marque d'une rigueur formelle et d'une indéniable expressivité. C'est en gardant ces considérations en tête que je souhaite maintenant m'attarder aux conditions musicales qui peuvent avoir favorisé une réception crédule de *Urnos* et de la thèse qui lui est sous-jacente.

21. Hamel rattache ce terme à « [...] la dissociation qu'il est possible d'observer entre les divers éléments qui apparaissent dans une œuvre donnée. C'est ce que [je nommerai] l'aspect "élémentiel". Cette notion se définit par la mise en contexte, de façon successive ou simultanée, d'éléments musicaux autonomes et possédant des caractéristiques différentes, voire opposées, que ce soit au niveau du rythme, des hauteurs, de l'articulation et du timbre » (courriel du compositeur, 5 décembre 2016). Pour référence, précisons que la première œuvre élémentielle du compositeur est *Théâtre navrant*, commandée en 1991 par la SMCQ. Hamel prépare actuellement une thèse de doctorat sur ce sujet à l'Université de Montréal, dont la citation précédente constitue un extrait.

22. Courriel du compositeur, 3 octobre 2016.

23. *Ibid.*

b) Le foisonnement et le vide

Selon le récit des découvertes, la musique retrouvée serait celle d'un rituel au cours duquel une prêtresse mettait en scène le mythe de la création tel que le concevaient les Urnosséens. Dans ses grandes lignes, le mythe transmettrait l'histoire d'une déesse mi-humaine mi-animale qui, après s'être accouplée avec un bouc – lequel animal, selon Arcand, « chez les pasteurs devient le référent mâle par excellence » – donna naissance au premier Urnosséen avant d'être tuée par les siens, marquant la fin symbolique d'une ère ayant précédé celle des hommes. Des thèmes du désir et de la fécondité à celui de la mort, on retrouve ici les états du foisonnement et du vide tels que Blake aurait postulé qu'on les retrouve sur les plaquettes d'argile découvertes par les Von Stratten dans la région de Kaboul.

Musicalement, ces états prennent différentes formes. Dans les mouvements « Genèse », « Solitude » et « Naissance » – respectivement, les mouvements I, III et V –, l'état du vide est caractérisé par une esthétique du silence – en soi plus métaphorique que sonore – et par un lyrisme qui fait défaut à la majorité des autres mouvements (figure 3). Alors que « Solitude », qui est joué par un « chalumeau libre²⁴ », évoque une longue lamentation, un appel insistant et douloureux, « Naissance », pour sa part, renvoie plutôt aux mystères ancestraux de la naissance et de la vie, et prend la forme d'une méditation extériorisée par deux voix de femmes.

24. Le chalumeau libre est constitué d'une anche d'accordéon fixée à une flûte de bambou, dont la sonorité se situe quelque part entre celles de l'harmonica et de la clarinette.

FIGURE 3 « V - Naissance », mesures 19-36. Illustration de l'état du vide.

FIGURE 4 « II – Chasse », mesures « L » et « M ». Illustration de l'état du foisonnement.

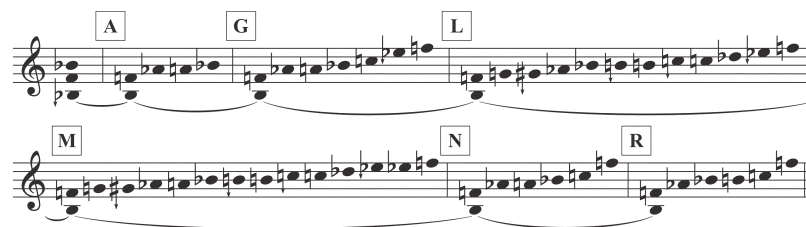
The image displays a musical score for a piece titled 'II – Chasse'. It is divided into two sections: 'L' (measures ca. 15 s.) and 'M' (measures de 30 à 35 s.). The score is written for four voices: tort. 1, tort. 2, tort. 3, and tort. 4b. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The 'L' section shows a complex, ornate melody with many notes and rests. The 'M' section shows a more sustained, melodic line with some rests and dynamic markings. The overall style is that of a traditional musical score, with a focus on the texture and dynamics of the voices.

L'état du foisonnement, pour sa part, s'incarne systématiquement dans les mouvements ayant recours à une variété d'instruments s'approchant plus ou moins de la cornemuse (figure 4)²⁵. Ces passages sont hautement ornements et riches en appoggiatures, en broderies chromatiques et en intervalles non tempérés qui se superposent aux multiples bourdons des instruments. Il est intéressant de noter que l'accumulation des bourdons, qui génère une trame harmonique dense, au degré de dissonance fluctuant, semble par moments engendrer une impression paradoxale de vide en raison d'un statisme apparent, résultat de la faible individuation de chacune des voix. À l'échelle de la pièce, il faut par ailleurs souligner à quel point l'alternance des mouvements rattachés à l'un ou l'autre des deux états contribue à cette grande forme qui tire sa cohésion de son équilibre et qui, pour cette raison, ne cesse de renouveler l'attention²⁶.

25. À la figure 4, l'instrument désigné par l'abréviation « tort. » est la « tortue », un instrument fait de tiges de bambou et d'un réservoir d'air en cuir. La sonorité de l'instrument est similaire à celle d'une cornemuse, pouvant comporter un bourdon et une voix mélodique. La « reconstitution » de cet instrument a été réalisée par Guy Laramée.

26. Hamel reconnaît l'ascendance que Serge Garant a eue sur lui en ce qui a trait à la forme. Il ajoute que « l'essentiel à cet égard, quant à moi, est de trouver le point d'équilibre entre l'instinct créateur et la rigueur formelle. [...] Je crois que la conscience et le contrôle de la grande forme est quelque chose de primordial [...] Toute la signification (ou la charge) d'une œuvre est tributaire de sa forme » (courriel du compositeur, 1^{er} octobre 2016).

FIGURE 5 « II – Chasse », réduction harmonique scalaire de quelques sections, illustrant la progression de la courbe de densité à l'échelle du mouvement.



c) Du silence à l'audible

Si ces deux états semblent si importants, c'est que la musique du projet *Urnos* constitue avant tout une musique d'atmosphères, immergeant l'auditeur plutôt que le posant en observateur extérieur. D'un point de vue technique, différents moyens contribuent à apposer ce caractère ambiant aux sept mouvements de l'œuvre : l'utilisation presque exclusive de percussions à hauteurs indéterminées et d'objets sonores variés tels que les chapelets d'ossements ou de sabots, qui ajoutent une dimension bruitiste à la trame musicale, en est un exemple. Voyons maintenant quelques autres aspects qui participent à l'équilibre et à la cohésion formelle de l'œuvre tout en lui conférant de la vraisemblance.

Dans un premier temps, invoquons le rôle de la pulsation dans la construction des environnements sonores. Il peut être dit sans risque qu'à l'écoute d'*Urnos*, l'auditeur est en présence d'une musique plus rythmique que métrique. D'une part, le fait que les chiffres indicateurs soient remplacés par des prescriptions de durées et de relais (échanges non mesurés entre les instruments) dans près de la moitié des mouvements – mouvements I, II et IV – indique déjà que le temps musical se veut flexible ; cette hypothèse est par ailleurs renforcée par d'autres passages, ceux-là aux métriques inscrites, mais aussi passablement fluctuantes. C'est notamment le cas dans le troisième mouvement, « Solitude », où la métrique change presque systématiquement à chaque mesure et donne une impression de durées libres, ou encore laissées aux soins de l'interprète, invoquant un caractère plus introspectif. D'autre part, les deux derniers mouvements, « Victoire » et « Immolation », se démarquent en raison des métriques et des pulsations régulières qui les traversent. Dans ces deux cas, la régularité a un impact considérable sur le caractère général du mouvement. L'apparition de motifs rythmiques répétés et variés confère un esprit dansant et festif à « Victoire », qui évoque la célé-

bration suivant la mort de la déesse, alors que dans « Immolation », le martèlement sans répit de chaque noire du 4/4 par le tambour – les accentuations sont régulièrement déplacées, évitant la monotonie et engendrant un caractère en quelque sorte plus naturel, moins machinal, à la percussion – rappelle ce que la mort a d'inéluctable (figure 6, à partir de la mesure 2). Sur un plan plus symbolique, à l'échelle de la pièce, on pourrait aussi voir dans le recours progressif à la métrique et à la régularité croissante de la pulsation une illustration du passage du divin à l'humain, de l'intemporel au temps fini.

Dans un deuxième temps, des courbes « harmoniques » se superposent à cette rythmique fluide et contribuent à la forme d'ensemble. Sur le plan macroformel, les variations de densité harmonique vont de pair avec l'alternance des états du vide et du foisonnement – et, conséquemment, des textures les plus ténues et les plus riches. Sur le plan microformel, chaque mouvement est caractérisé par un travail particulier sur la courbe des densités et des registres, paramètres qui sont substitués, dans cette œuvre, au plan traditionnel tensions-détentes qui faisait anciennement reposer la structure sur la fonction harmonique. D'une part, une forme de climax peut s'observer dans la stratification – densité – croissante des couches sonores. De fait, les mouvements faisant appel aux instruments qui ressemblent à des cornemuses présentent souvent une superposition des bourdons des différentes parties, qui forment un tissu sonore dont la densité fluctue. Le second mouvement, « Chasse », en est un excellent exemple (figures 4 et 5). Ce passage réussit effectivement à maintenir l'attention sur une période de plus de cinq minutes

FIGURE 6 : « VII – Immolation », mesures 1-14. Le martèlement régulier de toutes les noires par le tambour, à partir de la mesure 2, sert le propos dramatique de l'inéluctabilité de la mort. À la mesure 13, la voix entonne un motif qui s'approche étrangement de l'usage orientaliste que l'on fait parfois en occident, à des fins dramatiques, d'une voix grave de femme au caractère arabisant superposée à un bourdon.

ca. 20 s.
ou selon les besoins
de la mise en scène

76

voix

chalmers

tette

bourdon

chalmers

tette lyrique

bourdon

harison

cheuse

tambour

ad lib., accentuer de façon générale à toutes
les 4 pulsations, moins souvent aux 2 pulsations,
occasionnellement aux 3 pulsations

mf

FIGURE 7 « III – Solitude », mesures 19-43. Culmination de la ligne mélodique sur un $do\sharp_5$. Notons que la plus basse note du mouvement, le fa_4 , est presque entièrement éludée de ces mesures, au cours desquelles le registre d'ensemble se déplace vers l'aigu.



en ne reposant que sur l'augmentation et la réduction du nombre de hauteurs distinctes, soutenues par autant de bourdons. La densité et le degré de dissonance de chacune des sections varient, le mouvement atteignant son apogée aux lettres de répétition « I » et « M », soit au moment où sont entendues simultanément 14 hauteurs distinctes – en comptant les degrés micro-intervalliques et la doublure d'octave, mais sans compter le $si\flat_3$ abaissé en pédale – comprimées à l'intérieur de l'octave fa_4 - fa_5 . D'autre part, dans « Solitude », c'est plutôt à l'élargissement progressif des registres et au fait que la plus haute note – un $do\sharp_5$ – soit réservée à un motif de demi-ton descendant que l'on doit la culmination du pathos du passage sur ce qui pourrait être désigné comme un madrigalisme plaintif (figure 7, mesure 35).

Il faut enfin souligner quelques éléments qui peuvent évoquer dans nos esprits des sonorités antiques, ou éloignées de la culture occidentale. Notons d'abord que les diverses polarités mélodiques entendues au cours de la pièce sont souvent dues à l'utilisation des bourdons. Pour cette raison, l'auditeur pourrait avoir assimilé ces polarités à des questions d'écriture instrumentale idiomatique. Postulons que ce faisant, il aurait encore renforcé l'importance des instruments reconstitués pour le succès du canular, interprétant certains aspects musicaux comme contingents de la facture instrumentale. Ensuite, des sonorités qui, à nos oreilles, ont une connotation ancienne pourraient avoir renforcé l'impression d'une musique provenant de temps reculés. En ce sens, le cinquième mouvement, « Naissance », évoque étonnamment le vieux motet médiéval, avec la prédominance de ses intervalles de quarte lors d'intervalles larges – ici des quartes justes ou augmentées – et ses lignes

mélodiques qui ressemblent à des neumes chromatiques qui rapprochent cette méditation urnoséenne des chants de prière grégoriens. Même les relais entre les deux chanteuses, dont les lignes semblent *a priori* indépendantes, ne manquent pas d'évoquer l'articulation des phrases de certains des plus vieux morceaux du Codex de Montpellier²⁷. Enfin, l'exploitation des intervalles non tempérés permis par les instruments, de même que certaines intonations vocales (figure 6, mesure 13), ont aussi le potentiel d'être associées par l'oreille occidentale – ce qui n'exclut pas quelques stéréotypes – à des sonorités plutôt orientales.

Le rituel mis en abîme

Le projet *Urnos*, loin de n'être que musique, est le fruit d'un travail collectif. Bien entendu, il est possible de considérer la musique séparément, comme le démontre la parution récente du disque *Les musiques d'Urnos* sous étiquette Collection QB. Cependant, je suis d'avis que l'œuvre n'est alors que partielle. Comme on l'a vu, la fallacieuse période de vulgarisation scientifique – ou de médiation culturelle, c'est au choix – en faisait partie intégrante et était au cœur de la démarche. De ce point de vue, *Urnos* prend la forme d'un diplytique science-musique inséré dans un environnement muséal²⁸. C'est pour cette raison que je me suis proposé d'analyser dans ce texte tant les artifices de la fausse médiation culturelle déployée en première partie que quelques-uns des aspects de la musique – construction d'environnements sonores, fluctuations dans la régularité du rythme, forme reposant sur les registres et les densités, recours à des instruments « reconstitués » et à des consonances anciennes ou orientalisantes –, le tout dans l'objectif de mieux comprendre la réception émerveillée tout autant que crédule qui fut réservée à cette œuvre.

Un seul aspect devrait encore être évoqué. À mon sens, la spatialisation de ce spectacle doit avoir eu une incidence sur l'incorporation des auditeurs dans la fiction²⁹. Ainsi que le compositeur Alain Lalonde – cofondateur, avec André Hamel et Alain Dauphinais, d'Espaces sonores illimités – le confiait à Jean Philippe Beaudin du journal *Le Devoir*, la spatialisation musicale rompt les barrières topologiques et psychologiques auxquelles on est aujourd'hui accoutumés³⁰. De même, Hamel est d'avis que la spatialisation permet de « situer les événements dans l'espace et que ça induit une écoute plus naturelle, comparable à celle que l'on expérimente dans la rue ou dans la nature³¹ ». Considérant que le concert de musique soit fréquemment présenté comme un rituel, et que le projet *Urnos* consiste en la mise en scène d'une reconstitution du rituel urnoséen, se pourrait-il finalement que le spectateur *in situ* – résultat de la spatialisation – se soit inconsciemment substitué au

27. Entre autres choses, les relais entre les voix, le partage d'un même registre par deux voix supérieures, les croisements entre les voix et la présence d'une autre voix de caractère contrastant (ici, la percussion ; dans le motet, le ténor) sont aussi bien des caractéristiques du motet naissant que du mouvement « Naissance » qui nous intéresse.

28. Je ne voudrais pas passer sous silence la contribution majeure de la chorégraphe et danseuse Geneviève Martin au spectacle. Tout au long de la prestation, elle incarnait effectivement sur scène le rôle central de la divinité mère des Urnoséens. Je n'ai pu m'attarder ici à la richesse de sa contribution, n'étant pas compétent dans le domaine de la danse, mais je souhaite tout de même postuler que sa connaissance de différentes approches orientales en matière de mouvement, de danse et de jeu, de même que son intérêt pour le métissage entre la danse et le théâtre ont, à n'en point douter, contribué à projeter cette esthétique de l'ailleurs dans l'imaginaire des auditeurs.

29. « Participer, c'est se sentir concerné. C'est pouvoir mettre du sens dans ce qui est proposé. C'est donner une réponse, fût-elle silencieuse, dans ce dialogue entendu, secret et tacite des salles de spectacle. Une fois le seuil du lieu culturel franchi, encore faut-il s'y sentir intégré » (Saada, 2012, p. 41).

30. Jean Philippe Beaudin, « Alain Lalonde : briser la barrière entre le public et les instrumentistes », *Le Devoir*, 7 avril 1988. Cité in Beaucage, 2007, p. 41.

31. *Ibid.*, p. 41.

pratiquant? Que par une sorte de catharsis, il ait pris une part émotivement active dans la célébration de ce rituel mis en abîme, et que, comme dans tout rituel, cette participation ait exalté chez lui la croyance en ce à quoi il prenait part? Cette hypothèse ne serait-elle qu'en partie exacte, les membres du collectif *Urnos* auront tout de même réussi le pari risqué de tromper momentanément leur public dans le but de lui procurer un peu d'émerveillement, et aussi du rêve.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCAGE, Réjean (2007), « Le cas d'Espaces sonores illimités », *Circuit*, vol. 17, n° 3, p. 39-44.
- BOURDIEU, Pierre (1983), « The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed », in Randal Johnson (éd.) (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press, p. 29-73.
- CHAUMIER, Serge, et MAIRESSE, François ([2013]2014), *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- HAMEL, André (1993), « Écriture de trois pièces instrumentales et d'une pièce électroacoustique », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard.
- LAFORTUNE, Jean-Marie (dir.) (2012), *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- RAVET, Hyacinthe (2010), « Sociologies de la musique », *L'année sociologique* (1940 / 1948-), Troisième série, vol. 60, n° 2, p. 271-303.
- SAADA, Serge ([2011]2012), *Et si on partageait la culture? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'attribut.

DISCOGRAPHIE

- HAMEL, André, et La Nef (2016), *Les musiques d'Urnos*, Collection QB CQB 1720.

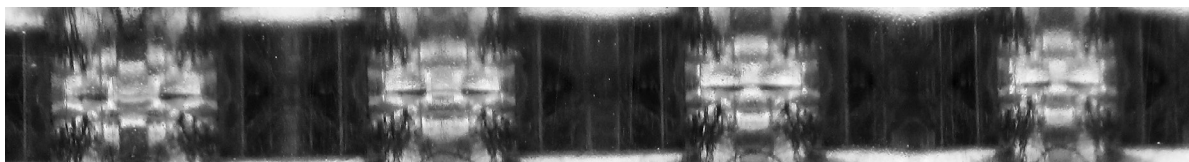


Photo : Christine Damme.

ACTUALITÉS

Entendu dans *Cette ville étrange*¹ : quand on est dans la (marge) jusqu'au cou, il ne reste qu'à chanter²

Marc Hyland

*No man is an island entire of itself; every man is a piece
of the continent, a part of the main;
if a clod be washed away by the sea, Europe is the less...*

– John Donne, Extrait de MEDITATION XVII
Devotions upon Emergent Occasions, 1624.

En interdisant la musique et l'art, les talibans savent qu'ils occultent une portion de l'imaginaire collectif, sans doute pour minimiser l'évolution et l'actualisation de celui-ci, dans une crainte probable que les esprits ne se « dérèglent », n'en viennent à désirer autre chose que le statu quo. En bref, on pourrait dire que cette interdiction contribue à maintenir l'autre *en marge* du monde contemporain.

Dans une perspective inverse, celle du monde occidental « libre », où la censure esthétique opère rarement dans le monde de la création musicale, dans ce qui ressemble à l'indifférence lasse de qui aurait « tout entendu », reléguant le plus souvent à la musique populaire et aux arts visuels et scéniques les seuls chocs dignes de médiatisation, le compositeur se trouve-t-il lui aussi relégué dans quelque marge ? La

réponse semble évidente. Mais si sa musique se trouve en « marge », se pose-t-elle là de son gré ou s'y trouve-t-elle acculée malgré elle ?

Pour alléger ce texte (...), le « type spécifique » de compositeur auquel je réfère ici est celui ou celle qui compose de la « musique-de-concert-non-tonale-et-non-assimilable-au-vaisseau-de-la-pop-et-qu'on-ne-diffuse-quasiment-jamais-sauf-dans-de-rares-émissions-spécialisées-lorsqu'il-le-faut-pour-quelque-anniversaire-et-dont-on-ne-parle-quasi-jamais-dans-les-médias-sauf-parfois-en-cas-de-décès-ou-d'événement-exceptionnel-devant-être-évoqué-parce-qu'il-le-faut-bien ».

Qu'est-ce que la marge ? On pense d'abord à l'espace blanc et vierge – Ô papier, sable chaud des intellects ! – qui se trouve autour d'une page écrite ou imprimée, à ce qui s'oppose au *centre*, donc dans une périphé-

rie et ainsi, par extension, à l'écart... Dans le jargon sociologique, la marginalisation est le fait, pour un individu ou un groupe d'individus, de s'écarter de la norme de la société, de s'en exclure ou d'en être exclu avec une rupture, parfois brutale, des liens sociaux. Coïncidence : le terme est d'un usage récent en sociologie, soit depuis la seconde moitié du xx^e siècle, plus ou moins l'époque à partir de laquelle la musique contemporaine s'est... marginalisée. Plus poétiquement, le terme est aussi utilisé en géologie, où la *marge continentale* désigne la partie immergée de la bordure d'un continent faisant le raccord avec les fonds océaniques. Dans cet esprit, la musique contemporaine serait, ou pourrait agir, comme raccord ou lien caché entre la culture musicale dominante (le continent) et la musique « inouïe » (celle des abysses océaniques). Revoyons cette géologie à partir de son extrême : aux fonds océaniques correspondent les intervenants *underground* ou *underwater*, dont on n'entend nulle part la production, fruit d'artistes non enregistrés, non subventionnés, non recensés. Plus proches de la côte, immergés, se trouvent les compositeurs et les musiciens liés à ce qu'on appelle la musique contemporaine, dont la production relativement confidentielle par commandes, concerts et enregistrements est rendue possible par les arcanes de subventions étatiques (ou plus rarement privées), à peu près dégagée des contraintes du marché et des habituelles exigences de rentabilité. Le continent émerge ensuite progressivement des eaux pour laisser entendre et voir la myriade de déclinaisons de la musique *mainstream*, recevable et lisible par « tous », mais qui se voit de plus en plus appauvrie par les rouages impitoyables et la « gratuité » du Web, la musique rentable étant dorénavant réservée aux pics élevés des palmarès.

En divaguant maintenant à partir de la métaphore marine de Donne citée en incipit (écrite voilà quatre siècles), je dirais qu'à notre époque le compositeur incarne plutôt... sa propre *île flottante*, voguant au

large relatif du continent des musiques dominantes, duquel il se rapprocherait ou s'éloignerait, au gré des courants (!) et des jugements posés sur lui et sa manière personnelle de cultiver sa terre. (Les murs de quelque institution l'y protègent-ils du froid et du vent? Aura-t-il joint les rangs de quelque académie ou regroupement ou travaillera-t-il en solo, au rythme des possibilités que lui offre – ou laisse – le climat ambiant?)

Au fil du temps, certaines *îles flottantes* deviennent *presqu'îles* lorsque les œuvres de leurs auteurs parviennent à s'insérer dans l'oreille collective de façon assez soutenue et marquée, pénétrant ainsi l'inconscient. Une presqu'île est la partie saillante d'une côte, reliée à la terre par un isthme, ou serait-ce par la voie officielle d'un « isme »? Le minimal(isthme) des Américains Glass, Reich et autres Riley, par exemple, a fait de leurs œuvres des presqu'îles maintenant liées au continent de façon inéluctable, pour avoir su capter la « pulsation frénétique de l'Amérique moderne ». Mais ce phénomène reste rare et le statut « flottant » du compositeur semble le plus répandu, sans que cela ne trahisse la vision de Donne. En dépit de tout, le compositeur ne vit pas, n'écrit pas en huis clos et ne saurait se suffire à lui-même. Il a besoin de la page du monde dont il fait partie, à un degré ou à un autre. Comme tout artiste, il est un migrant en quête d'amour.

Si on le compare aux pays d'où a émergé la tradition musicale occidentale, le Québec est-il différent quant à la place qu'il laisse aux compositeurs? Il faut comprendre que pour un français, un italien ou un allemand, la notion de tradition de musique classique est une évidence historique et tous reconnaîtront que ces pays ont produit des figures marquantes attestant musicalement de leur réalité et de leur essence. Mais en termes d'Histoire, le Québec est encore adolescent et pour l'ensemble de la population, aucun compositeur d'ici n'a encore atteint le statut de figure consensuelle, réservé aux tenants et géants de la musique populaire que sont les Leclerc, Vigneault ou Ferland, pour ne

nommer qu'eux, vecteurs indéniables d'une identité « québécoise ». Ce qui importe, c'est que le Québec reste fertile dans cette verdure, même si cette fertilité est le fruit d'une ambiguïté profonde. « Celui qui ne s'est pas encore nommé » a beaucoup à dire...

Est-ce naïveté ou nostalgie que de se demander s'il (pourra) existe(r) un son « musique contemporaine » qui représente le Québec dans toute sa complexité et sa nature profonde, dans lequel monsieur et madame tout le monde sauront se reconnaître et se retrouver comme ils le font dans une chanson de Ferland ou une pièce de Michel Tremblay? Cela est-il même souhaitable ou est-ce là un relent de nationalisme vieux style, quand les pays avaient des patrimoines aux « sonorités » typiques, avant que la mondialisation ne commence à tout *quantizer*, petit à petit, dans sa grande vague d'homogénéisation qui aplanira lentement mais sûrement les différences génétiques physiques et culturelles pour faire du monde un seul grand marché? En dépit de son jeune âge, il faudrait être de bien mauvaise foi – ou sourd! – pour ne pas reconnaître que le Québec a produit des œuvres maîtresses qui sont là, figées sur le papier, en attente d'être ramenées à la vie pour nous parler. L'avenir verra-t-il – et voudra-t-il de – ce renouveau, à travers la quantité affolante d'œuvres existantes et de nouvelles œuvres créées, ou le puits du présent sera-t-il perpétuel, nous empêchant toute reconsidération du passé? Dans le déluge des données qui pleuvent sur tous, qui prendra le temps de réexaminer ainsi le passé?

Vieille rengaine: l'absence de véritable appareil critique ou réflexif concernant la création musicale québécoise est troublante, dans ce qui semble être une négation pure et simple de sa réalité. À ce sujet, j'ai retrouvé le passage suivant chez Milan Kundera, dans son ouvrage *Les testaments trahis*:

Je ne médierai jamais de la critique littéraire. Car rien n'est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence. Je parle de la critique littéraire en tant que méditation, en tant qu'analyse [...]. Sans elle, toute œuvre est livrée aux

jugements arbitraires et à l'oubli rapide. [...] La critique littéraire, imperceptiblement, innocemment, par la force des choses, par l'évolution de la société, de la presse, s'est transformée en une simple (souvent intelligente, toujours hâtive) *information sur l'actualité littéraire*³.

En substituant dans cet extrait le musical au littéraire et le compositeur à l'écrivain, on trouve un juste portrait de la situation actuelle, que les vingt années passées depuis la parution du livre n'ont pu qu'exacerber, ici et ailleurs. Si des musicologues – comme il s'en trouve déjà d'excellents, notamment en lien avec la présente revue –, mais aussi des sociologues, des philosophes ou autres esprits indépendants se penchaient sur la production musicale, non pour la qualifier de façon banale, mais pour tenter d'en dégager la teneur réelle, la pertinence relative, la signification, la direction et la présence dans la cité et sa culture, que trouveraient-ils? Le constat serait peut-être cruel, mais le fait qu'il provienne aussi de gens hors milieu pourrait induire un sentiment de réalité salubre pour les compositeurs... À moins d'être « résolument modernes » et de confier cette tâche à des réseaux d'algorithmes?

Revenons à la page où vit le texte. Ses marges de blancheur – le blanc étant d'ailleurs en optique la somme de toutes les couleurs – ne procurent-elles pas une surface de ressourcement, sorte de plage ouverte propice à l'existence et à la lecture du texte qu'elles portent? Écrire de la musique contemporaine, sans même vouloir y distinguer quelque degré de hiérarchie ou de « difficulté », c'est inscrire quelque chose en marge du continent. Cette marge constitue un écosystème où coexistent nombre d'intervenants, outre les compositeurs, assez pour constituer un « milieu » à cette marge. Milieu duquel certains peuvent aussi se trouver ... en marge, comme la thématique de ce numéro de *Circuit* semble indiquer. En comparaison, la communauté des artistes visuels semble moins « invisible », la force de l'image aidant, et si le marché de l'art reste relativement confidentiel au Québec, les

médias s'intéressent quand même à certaines figures, contribuant du coup à leur succès. Le cinéma d'auteur trouve aussi sa maigre pitance dans les médias, en dépit du fait qu'on estime son bassin cible à 3000 spectateurs, de façon générale.

Si on admet que toute œuvre est une demande d'amour et que l'artiste crée aussi pour combler un manque, que faire de l'indifférence du monde réel, hors milieu, devant cette création musicale « ni tonale ni techno » ? Si tous les artistes du théâtre, du texte, de la danse, de la musique populaire, affirment depuis toujours être nourris et ne pouvoir évoluer qu'à travers et par l'amour qu'on leur porte, est-il possible que le compositeur reste perpétuellement sous-développé, en deçà de ses véritables capacités, de ce qu'il pourrait devenir s'il était entendu par et entendait lui-même l'écho du « vrai monde » ? Peut-on imaginer ce qui adviendrait s'il recevait autre chose qu'un silence radio des non-spécialistes ? Cette marge où il se voit confiné déterminerait-elle la couleur souvent sombre et dramatique, si ce n'est dépressive, de sa musique ? (On jase...)

Si je me limite ici au Québec, il se trouve bien sûr des compositeurs qui ont été salués dans les médias et se trouvent maintenant plus près du « centre de la page ». Claude Vivier semble ne pas avoir connu de purgatoire depuis son décès, son œuvre connaissant un engouement maintenant mondial et croissant. À quoi est-ce dû ? Au caractère rituel profondément mélodique et humain de sa musique ? À ses homophonies magiques ? À sa « simplicité complexe » ? Gilles Tremblay, par sa musique pétrie de nature, de poésie et de principes acoustiques fondamentaux, a lui aussi trouvé une résonance. Mais combien d'autres figures voient leurs productions ignorées de façon absolue depuis leur décès ? Est-ce si grave, se demanderont certains ? Si l'œuvre est forte, elle s'imposera ? Patience alors, mais l'examen d'œuvres considérées « très fortes » au siècle passé, incluant celles de compositeurs européens, les trouvent encore bien... en marge.

Maintenant, l'avenir et un peu d'espoir. La technologie opère des changements, notamment dans la production de la musique, mais aussi dans sa promotion. Les capacités de dissémination de l'information offertes par des réseaux comme Facebook rendent la diffusion de concerts et d'ateliers beaucoup plus facile et transversale, au-delà des frontières et de contingences physiques. Cela paraît une évidence pour ceux qui sont nés avec, mais pour les plus de 45 ans, qui ont d'abord connu l'époque des concerts annoncés par communiqués postaux et téléphones, le nouveau paysage est formidablement dynamique et *ouvert* sur le monde entier. Cette diffusion s'opère maintenant à l'horizontale, moins soumise à la domination et la hiérarchie des organismes établis, ce qui pourrait aussi expliquer la fabuleuse prolifération des ensembles spécialisés à l'œuvre dans toutes sortes de lieux improbables, dans une attitude moins « attentiste ». Le simple fait qu'un jeune compositeur puisse annoncer facilement et sans frais en ligne la création d'une œuvre à ses centaines d'« amis » de par le monde démocratise dans les faits cette information, qui à une autre époque serait restée plus confidentielle. De là les chances d'intéresser un nouveau public, ce qui reste fondamental pour l'avenir, l'offre dépassant immensément la demande. Déjà, on constate que plus de jeunes compositeurs voyagent avec leur musique, de façon physique et virtuelle, et rendent la notion de marge obsolète, cela même en matière de styles musicaux – comme si la page du monde n'avait plus ni centre ni marge, devenue territoire global où le nomade s'inscrit et « surfe » en quête du « spectaculaire », pour reprendre le terme employé par Alessandro Baricco dans son essai sur la mutation intitulé *Les barbares* :

Le spectaculaire est un mélange de fluidité, de rapidité, de sens de la synthèse et de technique qui provoque une accélération. On rebondit sur le spectaculaire. On jaillit. On reçoit de l'énergie au lieu d'en consommer⁴...

Le rhizome va l'emporter sur la racine. Nul doute aussi que l'existence dans un environnement digital perpétuellement connecté provoquera cette mutation du cerveau et de la création musicale, qui s'avère déjà plus ludique et moins marquée par l'introversion, le fétichisme structurel et le drame des dissonances qui a pu caractériser le répertoire du xx^e siècle. Peut-être les (jeunes) mélomanes de l'avenir arriveront-ils pour leur part à écouter la musique non tonale en « suspendant le jugement tonal », si on me permet de paraphraser la définition que donne Milan Kundera du roman dans *Les testaments trahis*, à savoir qu'il est le « territoire où le jugement moral est suspendu⁵ »... Mais cette « suspension du jugement tonal » est-elle possible? Sinon maintenant, quand? Dans quelque âge d'or à venir, quand le Québec aura trouvé le siècle où ce sera lui, le « futur »? À moins que nous soyons déjà là?

Ma propre expérience de la marge, en bref? Après le Conservatoire et avoir longtemps cherché la « beauté » en composant, je sonde depuis quelques années les possibilités et la vérité de la « laideur », si ce terme veut encore dire quelque chose, comme consonance et dissonance... Je n'ai jamais été un pratiquant de l'extrême complexité ni de son envers simple. En fait, j'ai toujours résisté aux écoles de pensée esthétique demandant entière soumission. Néanmoins, dans la foulée d'une adolescence marquée par le surréalisme en poésie et en art, l'esprit dada a marqué ma production au milieu des années 1990, notamment dans le cadre de la création avec mon ami et collègue Silvio Palmieri, d'une exposition d'œuvres visuelles et d'un concert-spectacle à la Chapelle historique du Bon-Pasteur⁶, précisément parce que ce mouvement rejetait tout dogme et prônait une « annihilation du passé » – de façon naïve mais combien rafraîchissante – devant la sclérose inévitable des systèmes. Nous avions grandement besoin de sortir du cadre de la musique « pure et sérieuse »... De fait, la transgression fut nourissante, mais je me suis ensuite rapidement mis en

quête – sans le savoir alors! – d'une transgression de la transgression, pour reprendre une notion que j'ai ensuite découverte chez François Ricard dans sa postface de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera. La beauté pouvait être corrosive et la laideur envoûtante. En parallèle à la musique vocale et instrumentale en direct m'est revenu le désir de la musique électroacoustique (par besoin d'autonomie, pour pouvoir composer seul, dans la marge, sans interprètes, avec de nouveaux objets sonores) et de la musique mixte (en intégrant l'esprit d'un interprète parfois aussi improvisateur, pour réunir le meilleur de ces deux mondes). Tout change. Après 40 ans d'étude et de composition, la marge semble s'amenuiser et nous rapprocher tous du continent, dans le grand mariage inéluctable entre toutes les musiques qui va s'opérer au cours des siècles à venir, entre le « populaire » et le « savant », dont les frontières s'effacent aussi progressivement.

Y a-t-il un salut pour le compositeur, au-delà de quelque périodicité rythmique? Les milliards de personnes qui posent quotidiennement des écouteurs sur leurs oreilles et se soumettent aux pulsations de la pop le font sans qu'on les y oblige. Pourquoi? Trouvent-ils dans ce « centre global de la page » une catharsis et une satisfaction si grande? Les basses aux rythmes périodiques omniprésents sont-elles devenues les sirènes auxquelles l'être ne peut résister? Se pourrait-il que cette formidable adhésion s'explique aussi par le fait que les « états émotionnels » qui y sont déployés (et imposés par le marketing) sont plus lisibles et *identifiables* qu'ils ne le sont en musique de création, où la mouvance et l'ambiguïté harmoniques fondent le plus souvent des formes et des trajectoires intérieures aux résolutions non traditionnelles? À cet égard, se pourrait-il que le public « normal » non initié n'entende qu'ironie, complexité et « négativité » dans la musique de création, ce qui expliquerait son refus? La formule du concert de nouvelle musique, avec son enchaînement de plusieurs œuvres de courte durée et

présenté une seule fois, est-elle optimale pour révéler les partitions? Pourquoi ne pas bisser les œuvres de façon systématique, en les alternant?

Pour le compositeur, se trouver dans un tel non-espace *qui n'en finit plus de naître* tient à la fois du rejet (indifférence du monde extérieur) et de la bénédiction (absence de diktats esthétiques). Cette affirmation demande nuances, car le monde réel et médiatique n'est pas entièrement et irrémédiablement fermé à la musique de création, et celle-ci peut d'ailleurs être asujettie de l'intérieur à des dogmes et des impositions idéologiques et esthétiques. Un des « problèmes », ce qui empêche l'adhésion, littéralement, du public normal et non musicien ou initié, c'est que les compositeurs n'ont pas d'image de marque, image idéalement *cool* de laquelle tous, semble-t-il, ont besoin pour s'extirper de l'anonymat. Une *réelle incarnation* du compositeur apparaît essentielle, sans quoi le médium reste trop flou et abstrait, avant même toute considération de la musique. Ici encore, les jeunes pallient rondement ce manque par l'autopromotion sur Facebook, où portraits, images et données abondent. Mais il faudra aussi un jour remettre en question la durée des œuvres commandées et donner la possibilité de composer des œuvres de longue durée, sans lesquelles les concerts prennent la forme de cocktails sonores. Sans revenir au canon wagnérien, il serait normal que des compositeurs puissent aussi composer des œuvres de 30,

60 ou même 90 minutes, pour dépasser *l'impression* et approfondir *l'affirmation*. Si le temps des « grands récits » est effectivement terminé, l'écriture des récits à venir est en marche. « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste qu'à chanter », disait Samuel Beckett. Alors, chantons encore.

1. Chronique sur l'actualité de la création musicale réalisée en collaboration avec les éditeurs du site Web <cettevilleetrance.org>, soit Paul Bazin, Bruno De Cat et Michel Gonneville. Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leur auteur et ne représentent pas nécessairement celles de la revue *Circuit*. Des prolongements de cette collaboration sont publiés sur le site <www.cettevilleetrance.org>. Les lecteurs sont invités à réagir en écrivant à info@revuecircuit.ca ou à proposer une publication en écrivant à info@cettevilleetrance.org.
2. Ce titre fait référence à une citation de Samuel Beckett, avec cette différence que la « marge » y remplace le « merde » de l'original.
3. Milan Kundera (1993), *Les testaments trahis : essai*, Paris, Gallimard, p. 34.
4. Alessandro Baricco (2014), *Les barbares : essai sur la mutation*, traduit de l'italien par Françoise Brun et Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, p. 169.
5. Kundera, 1993, p. 16.
6. Conçu et réalisé par Marc Hyland et Silvio Palmieri, « Dada Montréal » eut lieu à l'automne 1995. L'exposition d'art à la Chapelle historique du Bon-Pasteur regroupait entre autres des œuvres picturales de Beatrice Wood, Marcel Janco, John Cage, Charles Gagnon, Quentin Crisp, Marc Hyland, Silvio Palmieri, Gilles Groulx, Natalie Lord, Barbara Ulrich et Paul Lacerte. Le concert comprenait des œuvres d'Estelle Lemire, Jean Lesage, Anthony Rozankovic, Marie Pelletier, Ana Sokolovic, Katia Stockman, Marc Tremblay, un court-métrage de Hyland, une musique de Palmieri sur un film de Duchamp, la lecture du manifeste Dada et bien plus.

ECM+ *Génération* 2016 : quatre compositeurs, quatre sons

Pierre-Luc Senécal

Génération : un projet pérenne de l'ECM+

Après 22 ans d'existence, le concours bisannuel *Génération*¹ de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) poursuit l'aventure de l'accompagnement et de la promotion de la jeune création musicale canadienne. Pour cette quatorzième édition, le jury du concours, composé de producteurs et de compositeurs provenant de tout le pays, a sélectionné parmi une cinquantaine de candidatures les compositeurs Symon Henry, Adam Scime et Taylor Brook, et la compositrice Sabrina Schroeder. Tous dotés d'une solide formation et d'une démarche affirmée, ils avaient à leur disposition un ensemble de dix musiciens dirigés par la pétillante Véronique Lacroix et près d'un an pour composer une pièce. Chacun à sa façon, ils sont arrivés au bout d'un projet de composition échafaudé en deux temps : des ateliers publics et une tournée canadienne².

Les ateliers : dans la « boîte noire » de la création

L'originalité de *Génération* provient de sa formule. Alors que de nombreux concours et ateliers de composition sélectionnent les compositeurs en fonction de pièces déjà écrites ou à écrire au cours d'une seule résidence³, *Génération* débute avec une période de travail en amont. Les compositeurs rencontrent les musiciens

de l'ensemble lors d'une présentation publique afin de se renseigner sur des techniques étendues spécifiques aux instruments. Les compositeurs font donc leurs découvertes en même temps que les auditeurs. Il s'agit d'une occasion rare pour le public, car il peut découvrir les dessous d'un moment fondamental de la création musicale : le travail avec les interprètes.

Si les compositeurs cherchent à éclaircir comment produire tel ou tel effet sur un instrument et comment le noter, c'est qu'ils sont en « quête de son », une démarche proche de la pratique en musique électro-acoustique⁴. Il n'est donc pas surprenant que cette édition 2016 de *Génération* ait été dirigée, dès les ateliers, vers un travail en profondeur sur le sonore. En effet, les quatre compositeurs avaient quatre façons différentes d'explorer, par la musique instrumentale, les propriétés du son. C'est sous cet angle qu'a été rédigé ce compte rendu.

Tournée *Génération* 2016 : l'ECM+ en concert à Montréal

Après avoir sillonné le Canada, l'ECM+ a finalement rejoint Montréal. Commenant sa tournée à Banff, en Colombie-Britannique, où il venait de terminer une résidence de cinq jours, l'ensemble a pris la route vers Edmonton, puis Victoria et Vancouver avant de revenir

au bercail. Avec encore Toronto, London, Ottawa et Québec à parcourir, l'ensemble réalisait donc un concert « mi-temps » dans la salle du Conservatoire, bien remplie par les membres de la communauté locale de la musique contemporaine.

La soirée était animée par le compositeur, performeur et improvisateur vocal Gabriel Dharmoo. Entre chacune des pièces, il invitait les compositeurs à parler brièvement de leur composition. S'il s'adressait au public de façon plus informelle, les compositeurs donnaient des réponses préparées et indiquées sur des feuilles qu'ils pouvaient lire d'un coup d'œil discret. Notons l'effort de faire parler en français les compositeurs, Symon Henry étant le seul ayant le français pour langue natale.

Symon Henry : adepte de la partition graphique

Symon Henry⁵ maintient que le dessin est la meilleure façon de communiquer ses intentions à l'interprète. Il utilise le fusain, le pastel et le graphite pour « noter le son » et tracer, sur ses partitions, les transformations très « organiques » qu'il souhaite entendre. Il se fait alors artiste visuel, et adopte une démarche qui le rapproche de l'ingénieur sonore. En manipulant différents effets audionumériques et microphones, l'ingénieur pose des gestes qui ont une incidence directe sur l'« argile sonore » qu'il sculpte par filtrage, compression, mixage, etc. En traçant des « lignes musicales » sur de grandes feuilles accrochées aux murs de son appartement, Henry établit avec la musique un rapport plutôt haptique, quasi ludique.

Le compositeur Georges Bœuf expliquait qu'en utilisant la bande magnétique, les ciseaux et les collants, il touchait presque à la matière du son⁶. Michel Chion disait même que « si les sons tachaient, on verrait les compositeurs sortir barbouillés des studios, comme les peintres⁷ ». Est-ce si farfelu d'imaginer Henry dans son atelier, modelant le son de ses mains tachées de graphite ?

Dans sa pièce, *Debout, un respir grand comme*, la matière dense et riche que les musiciens s'échangent a quelque chose de profondément gestuel. Lignes, textures planantes, chants qui émergent du silence... Le son est fébrile, pétulant. Remarquablement bien structurée, la musique « respire » et on peine à croire qu'un dessin en est l'origine. La justesse de la démarche de Henry devient apparente dans ses solos de violon. Rappelant des airs chantés, ils sont d'une étonnante organicité et exigeraient pour leur interprétation des indications nettement plus difficiles à communiquer s'ils étaient notés de façon conventionnelle.

Adam Scime : architecture et espaces

La musique de Scime⁸ (prononcé « Chimé ») paraîtra également familière à bien des compositeurs acoustiques. Lorsqu'il parle de son travail, Scime utilise des mots comme « portes », « escaliers », « entrées » et « création d'espaces imaginaires ». Ces termes désignent l'une de ces techniques d'écriture caractéristiques de la musique électroacoustique : le montage. Grâce à celui-ci, les électroacousticiens peuvent, en quelques clics dans le séquenceur, faire apparaître et disparaître des objets sonores et des espaces, par exemple. Les sons qu'ils assemblent peuvent plonger les auditeurs dans des lieux inouïs, et le compositeur joue alors à un jeu de « portes vers des "ailleurs" » qu'il ouvre ou claque à volonté. En ce sens, ces compositeurs sont des prestidigitateurs.

La musique de Scime rappelle également la musique électroacoustique, car elle est un exemple de haut niveau d'articulation de l'espace. En concert, la musique est une architecture dont on perçoit clairement les différentes strates. Véritable polyphonie de techniques avancées, les sons s'empilent comme des briques, donnant la musique la plus articulée et énergique de la soirée. Même dans les moments d'acalmie, la tension subsiste. Séquences-jeu, question-réponse, orchestration par timbres complémentaires

superposés... Cette façon de subdiviser la musique et de la distribuer à chacun des interprètes placés sur scène n'est pas étrangère à l'acousmonium sur lequel François Bayle diffuse sa musique⁹. Dans ce dispositif, des haut-parleurs de toute sorte (haut-parleurs de voiture, enceintes *hi-fi*, etc.) sont placés dans l'espace de concert, et colorent chacun à leur façon les différentes régions du spectre d'une pièce.

Schroeder : être dans le son

L'acousmonium permet l'expérience de l'immersion sonore, une sensation d'enveloppement maintenant associée aux pièces acousmatiques diffusées sur orchestre de haut-parleurs. Cette propriété enveloppante des sons est au cœur de la pièce de Sabrina Schroeder¹⁰. Lauréate du Prix du public *Génération 2016*, c'est sans conteste celle qui s'associait le plus fortement à la pratique de l'art sonore de par son intérêt pour l'intériorité du son, le grain et la spatialisation. En somme, des termes avec lesquels les disciples de Pierre Schaeffer sont familiers ! En demandant aux interprètes de jouer les cordes complètement détendues de leur instrument, Schroeder affirmait à la blague, lors de son entretien avec Gabriel Dharmoo, pouvoir déployer les « super-pouvoirs » d'une *scordatura* extrême, explorant ainsi le « ressenti viscéral des sons ».

Dans *Bone Games – Shy Garden*, la compositrice met en action un système de transducteurs. Leur vibration « active » de grandes boîtes vides placées sur scène, soutenant la musique d'un grondement sourd. Très usité pour combler le registre grave dans les pièces électroacoustiques, ce genre d'« objet sonore » se remarque particulièrement, car les habitués de la musique strictement instrumentale savent qu'aucun instrument, hormis une pédale d'orgue, ne peut soutenir aussi longuement une note aussi grave.

D'emblée, l'introduction de l'œuvre se démarque. Le souffle des archets rappelle des passages typiques

du répertoire électroacoustique. On est pris de surprise lorsque le grondement des boîtes change de hauteur. Le système marche visiblement mieux que lors de l'atelier de février 2016, où le dispositif produisait des basses envahissantes, hors de contrôle. À *ppp* de dynamique, un surplus de trois décibels paraîtrait de trop. Même si la concision et l'économie de moyens de la pièce passent de vertus à longueurs vers la fin, la plage dynamique demeurant assez similaire, la pièce maintient les auditeurs dans une sorte de douce tension.

Taylor Brook : héros romantique

Lauréat du Prix du jury *Génération 2016*, Taylor Brook¹¹ s'inscrit dans une conception plus conventionnelle de la musique instrumentale. En entrevue, il va jusqu'à affirmer : « Je ne suis pas un compositeur "sonore". Je ne m'intéresse pas au son de la même façon qu'un compositeur acousmatique. » Effectivement, sa musique puise plutôt dans l'exotisme. Friand de microtons, dont il a approfondi sa connaissance lors d'un voyage en Inde, Brook s'inspire aussi des cultures de Chine et d'Afrique centrale. Pour lui, il ne s'agit pas de s'approprier une culture en faisant un pastiche, mais plutôt de combiner différentes traditions musicales afin de créer une tradition imaginée.

La pièce *Tirant Lo Blanc* témoigne de l'intérêt du compositeur pour la figure héroïque du chevalier dans les contes. Cette figure s'apparente à celle du soliste, une sorte de protagoniste musical qui échappe même aux directives du chef. Ici, c'est la flûtiste Marie-Hélène Brault qui jouait le rôle de l'héroïne. Mélange de doigtés microtonaux et de sonorités debussystes, la pièce nécessite une *scordatura* précise au cent¹² près, ceci afin de mettre en valeur l'harmonie de la pièce et d'alterner entre intervalles justes et naturels. À la fois familière de par son caractère impressionniste et étrangère en raison des dissonances microtonales, on croit assister à l'épanouissement d'une fleur aux couleurs inusitées. Cette harmonie luxuriante se faufile sous

la masse, se poursuit dans les *crescendos* très denses, et donne à la musique comme une teinte particulière de la joie.

Conclusion

Que retiendra-t-on de *Génération 2016*? Le souvenir de musiques hautement poétiques fermement ancrées dans la recherche sonore. Chez Henry, ce sera le souvenir de la gestuelle graphique et l'organicité. Pour Brook, l'espace et l'architecture. De la musique de Schroeder, on gardera les grondements viscéraux de ses instruments, et pour Brook, finalement, la couleur de ses harmonies. Il y a longtemps que la preuve de l'existence de vases communicants entre musiques électroacoustique et instrumentale n'est plus à faire, et *Génération 2016* est un exemple parmi tant d'autres que l'intérêt pour le timbre en musique contemporaine instrumentale demeure une pratique actuelle.

Finalement, mentionnons qu'il aurait été impossible d'atteindre un concert d'une telle qualité sans le travail admirable d'un ensemble solidement dirigé. Après tout, ce sont eux qui prennent le risque en «jouant» sur les zones liminales entre l'abstraction de la partition et le concret du son produit. Ainsi, aux compositeurs de *Génération 2016*, à l'ECM+ et à Véronique Lacroix, nous tirons notre chapeau.

1. Deux publications récentes donnent le détail de ce projet. L'album anniversaire publié en 2014 par l'ECM+ retrace l'évolution de *Génération* et comporte des témoignages de tous les participants : Ensemble contemporain de Montréal, *20 ans de Génération/Ateliers & Concert : 1994-2014*, <www.ecm.qc.ca/ecm.php?page=precedents&lang=f> (consulté le 9 décembre 2016). Un article se concentre sur le travail des quatre compositeurs sélectionnés pour *Génération 2014* : Symon Henry (2015), «Regards sur les quatre compositeurs lauréats», 1^{re} et 2^e parties, *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 25, n^{os} 1 et 2, p. 86-93 et 77-81.
2. Cette introduction a été écrite avec Bruno de Cat. Nous le remercions pour sa contribution.
3. Citons le Forum du NEM, l'Atelier pour les compositeurs émergents (Emerging Composers Workshop de Soundstreams) ou encore l'IMPULS Academy.
4. Ici, le terme «électroacoustique» réfèrera particulièrement aux pratiques concrète et acousmatique.
5. Voir <<https://symonhenry.com>> (consulté le 9 décembre 2016).
6. Georges Boeuf (2008), *Entrevue avec Georges Boeuf*, <http://georges.boeuf.free.fr/img/presse/interview_gboeuf_octobre08.pdf> (consulté le 8 décembre 2016).
7. Michel Chion (1972), «20 années de musique électro-acoustique, ou une quête d'identité», *Musique en jeu*, n^o 8, p. 21.
8. Voir <www.adamscime.com> (consulté le 9 décembre 2016).
9. Voir ArtWiki [s.d.], *François Bayle*, <<https://goo.gl/zNqo67>> (consulté le 9 décembre 2016).
10. Voir <<http://sabrinaschroeder.com>> (consulté le 9 décembre 2016).
11. Voir <<http://taylorbrookmusic.com>> (consulté le 9 décembre 2016).
12. Pour comprendre la notion de *cent*, imaginons un piano qui aurait 98 touches entre les notes *do* et *ré*.

Forum 2016 du NEM : un treizième rassemblement sous le signe de l'écoute active

Paul Bazin

« *I'm interested in dynamic systems of listening.* » C'est dans ces mots que s'exprimait le compositeur canadien Stefan Maier lors de notre toute première rencontre. À elle seule, cette phrase résume assez bien une large part des conversations publiques qui eurent lieu dans le cadre de la 13^e édition du Forum international des jeunes compositeurs du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), tenue à Montréal du 2 au 25 novembre dernier. Posant d'emblée la nécessité d'une écoute active, cette affirmation nous parle à la fois de l'écoute de l'auditeur et de celle du compositeur, pratique nécessaire tant à l'élaboration qu'à la réception d'une œuvre.

Au moment de m'offrir cette réflexion, Maier me proposait en fait sa propre réponse à une question formulée par John Rea, et autour de laquelle devaient s'articuler les différentes discussions publiques du Forum que j'ai animées¹. Portant sur la projection d'un auditeur virtuel par le compositeur, elle se lisait comme suit : « Le compositeur écrit-il pour un auditeur idéal, pour quelqu'un de réceptif au changement personnel, qui résiste à l'esclavage auditif, qui n'est pas dupe de la vocifération inutile ? » Les sept discussions publiques inscrites à l'horaire du Forum, accueillies par la

Faculté de musique de l'Université de Montréal et le Centre de musique canadienne au Québec, avaient pour principal objectif de générer un grand mouvement de réflexion autour de cette question. Dans cette perspective, les huit jeunes compositeurs appartenant à la plus jeune génération – tous sont nés entre 1988 et 1997 – eurent tour à tour l'occasion de présenter leur parcours, leur démarche et leur musique, les uns se confrontant bientôt aux idées des autres.

Toutes ces rencontres furent autant d'occasions de plonger dans des mondes sonores situés aux antipodes du spectre stylistique : des structures mathématiques de Sebastian Dumitrescu (Roumanie), le public fut invité à passer aux sons concrets tirés de l'expérience d'enregistrement en studio de Daniel Miller (É.-U.), à s'interroger sur le caractère engagé des titres de Sky Macklay (É.-U.) et à apprécier les multiples perspectives d'écoute offertes dans la musique de Quentin Lauvray (France). Difficile, encore, de ne pas mentionner l'écologie acoustique des pièces de Maier, aux sonorités abrasives, ou encore la densité de certaines œuvres d'Alican Çamcı (Turquie) et de William Kuo (Canada). A priori, les intersections semblaient rares entre tous ces musiciens, bien que certains points

de convergences aient fini par se révéler. En voici quelques exemples.

D'abord, chez la majorité des huit compositeurs, l'abstraction sonore domine. Inutile, en conséquence, de se perdre à la recherche de significations précises dans leurs musiques. En ce sens, le travail de Lauvray donna matière à réflexion. L'un de ses principes fondamentaux étant la combinaison de strates sonores contrastantes, il interroge la capacité de l'auditeur à s'engager sur plusieurs niveaux d'écoute à la fois. À ce sujet, Lauvray confie qu'il voit dans sa musique un jeu de perception, et spécifie que l'auditeur est libre de porter attention à l'aspect qu'il souhaite. De ce fait, l'œuvre devient en quelque sorte « ouverte », puisqu'on est invités à y naviguer et à inventer chaque fois de nouvelles trajectoires d'audition.

Ensuite, l'impact d'Helmut Lachenmann sur l'imaginaire sonore de nos contemporains est peut-être l'un des sujets qui fédérèrent le plus les participants de l'événement. Tant à l'occasion des multiples discussions que dans les œuvres écrites à l'intention du Forum, l'influence de ce compositeur ne pouvait manquer d'attirer l'attention. Qu'on pense aux œuvres de Kuo (*The Weight of Transparency*), de Çamcı (*Close-up*), de Sheets (*From Cairn Terrain*) ou de Maier (*Thicket III*), la présence récurrente de détails infimes dans le son ne manquait de rappeler l'impulsion nouvelle que le maître allemand a donnée à la réflexion sur les liens entre le son musical traditionnel et le bruit.

Enfin, l'un des aspects récurrents de toutes les conversations que j'ai eues avec les compositeurs tient dans le peu d'intérêt – ou d'affinité – qu'ils ont montré à l'endroit de la question formulée par Rea. L'accueil qui y fut réservé s'est en effet avéré mitigé, les discussions les plus riches glissant d'ordinaire vers des préoccupations d'ordres tout autres. On eut pourtant droit à quelques réponses, parfois brèves et directes : Kuo avançait être lui-même son auditeur idéal, considérant qu'on trouve vraisemblablement dans un public

quelque auditeur entendant la musique de la façon que lui-même l'entend, alors que Çamcı soutenait plutôt que l'auditeur idéal n'existe tout simplement pas, les caractéristiques d'une musique supposant en soi, au demeurant, un certain type d'auditeur ; encore, Daniel Miller voyait pour sa part l'écoute interne du compositeur comme une phase de pré-écoute, qui n'a à voir qu'avec sa seule démarche. De leur côté, Macklay et Dumitrescu plaidaient enfin pour une musique qui, bien que pouvant être complexe dans sa facture, appelle d'abord une réponse plus épidermique qu'intellectuelle chez l'auditeur, et donc, peut-être, plus spontanée.

Dans un tout autre ordre d'idée, j'avoue avoir été agréablement surpris de retrouver, dans les propos de ces musiciens qui proviennent d'un peu partout de par le monde, un vif écho aux préoccupations – disons « locales » – exprimées dans les récentes prises de parole de Symon Henry et de Gabriel Ledoux². À ce propos, Stefan Maier est apparu comme un individu particulièrement articulé, animé par la volonté de déconstruire les images figées du milieu musical dans lequel nous œuvrons. Plaidant sans modération contre la sclérose qu'engendre l'institutionnalisation de la musique de création, il abonda dans le même sens que Dumitrescu, insistant sur le fait que les nouvelles générations de mélomanes, plus mobiles que jamais, peuvent, sans s'en formaliser, assister un soir à un *show* de musique métal et à un concert de musique moderne le lendemain. Les frontières entre les genres musicaux s'avèrent poreuses pour ces musiciens qui agissent tant comme compositeurs que comme interprètes, et qui naviguent régulièrement entre les sphères classique, métal et jazz, n'hésitant pas jeter des passerelles entre elles³. Au fil de ces propos, soulignons à quel point la vitrine offerte par le Forum du NEM s'avérait opportune à quiconque s'intéresse aux intérêts de la plus jeune génération de créateurs.

Présentées à l'occasion des deux concerts de clôture du Forum, les œuvres des huit compositeurs témoi-

gnaient évidemment de cette vaste palette d'intérêts et de considérations. Les contraintes imposées aux compositeurs en vue de l'écriture de leurs pièces ayant été peu nombreuses, on eut droit à des œuvres fort différentes les unes des autres. Soignées tant dans leurs factures respectives que dans la justesse des exécutions qu'en offrit le NEM, les pièces me semblaient se poser comme autant de regards sur le milieu actuel de la musique de création et ses multiples facettes. Les deux premiers prix du Forum, décernés respectivement à Zachary Sheets et à Quentin Lauvray, furent attribués pour des œuvres bien écrites et s'inscrivant dans une assez large mouvance de musique sérieuse qu'on reconnaît comme réfléchie, construite et maîtrisée. De la musique contemporaine en bonne et due forme, en somme – c'était peu étonnant qu'on leur octroie les deux premiers prix –, qui m'a semblée légèrement prudente et à laquelle j'aurais personnellement souhaité voir s'ajouter un brin de risque, d'audace et, peut-être même, d'irrévérence. Çamcı et Dumitrescu, à qui l'on a remis le troisième prix *ex aequo*, proposaient des pièces très différentes, l'écologie délicate et l'utilisation d'objets concrets par le Turc rompant avec les aspects plus immédiatement audibles de la musique de son confrère Roumain. Il faut souligner que les complexités mathématiques de la musique de Dumitrescu ne menaient en rien à une écoute laborieuse ou cérébrale, que, bien au contraire, les intersections entre les lignes musicales auxquelles étaient confiées les transcriptions des algorithmes rendaient aisément audible cette démarche pourtant abstraite, par ailleurs doublée d'un très beau travail sur les combinaisons et les successions de timbres venant soutenir une trame harmonique aux couleurs étonnantes. À mon sens, l'œuvre de Dumitrescu constitue l'une des propositions les plus originales du Forum, aux côtés des pièces de Macklay et de Maier. Le titre de l'Américaine, *Microvariations*, est l'une des trop

rares pièces qu'il m'ait été donnée d'entendre qui parvienne réellement à introduire l'humour en musique sans tomber dans la niaiserie. N'hésitant pas à faire usage d'éléments tirés de la syntaxe tonale, cette pièce enchaîne à un rythme effréné cadences et marches d'harmonie tout en les passant à travers le filtre d'un orchestre scindé en deux, dont les deux groupes instrumentaux étaient accordés à distance d'un quart de ton l'un de l'autre.

Pour conclure, j'aimerais formuler un plaidoyer en faveur de la pièce de Maier. Tirant profit de toutes les sonorités rendues possibles par des objets qu'on ne qualifie pas, d'ordinaire, de « musicaux » (*ratchets*, feuilles de styromousse, vibreur, etc.), le compositeur a conçu un environnement sonore à mi-chemin entre la trame bruitiste et l'œuvre électroacoustique traditionnelle. Suite à l'exécution de sa pièce en concert, on a fait grand cas de cet *instrumentarium* qui n'a pourtant rien d'extraordinaire, et qu'on pourrait sans contorsion rapprocher de la musique concrète et du solfège des objets sonores, développés il y a quelques décennies déjà par Pierre Schaeffer. Conviant l'auditeur à une écoute rapprochée de flexions sonores infimes, cette musique s'inscrit dans une mouvance qui croît de plus en plus, et qui inclue notamment les *Toposition(s)* de Charles-Antoine Fréchette ou certaines des œuvres de James O'Callaghan, pour ne nommer qu'eux, et qui appartiennent de surcroît à la même génération que Maier. Il me semble en effet qu'on a depuis longtemps démontré que nos oreilles sont capables d'identifier les nuances sonores les plus fines. Si de telles œuvres bousculent encore, c'est peut-être qu'elles interrogent notre ouverture vis-à-vis des prospections sonores les moins conventionnelles. Le Forum ayant ceci de formidable qu'il cède la parole aux plus jeunes générations, pourquoi ne pas nous aussi jouer le jeu, en tant qu'auditeur, et tendre l'oreille ?

1. Le texte complet de Rea, comprenant la question soumise aux compositeurs, a été imprimé dans le document produit à l'occasion du Forum. Il est possible de se procurer ce document auprès du Nouvel Ensemble Moderne.

2. Voir Symon Henry (2016), «Entendu dans *Cette Ville Étrange*: "Fuck toute!" – une génération de compositeur-e-s décomplexé sa marge», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 77-81; Gabriel Ledoux, «SMCQ et NEM : les systèmes politiques oligarchiques et leurs conséquences sur la représentativité de l'art subventionné»,

<<http://art-raffine.tumblr.com>> (consulté le 21 décembre 2016). Pour une réponse à ces deux textes, voir Michel Gonneville, «Écoutons-les : réflexions sur deux coups de gueule...», <www.cettevilleetrange.org/ecoutons-les> (consulté le 21 décembre 2016).

3. Au moins quatre des huit compositeurs du Forum pratiquent la musique à titre d'interprètes : Stefan Maier est interprète de musique électronique, Sky Macklay hautboïste, Zachary Sheets est flûtiste et Sebastian Dumitrescu joue de la basse électrique.



Rita Ezrati, *Arabesque*, 2016. Techniques mixtes sur papier, 32 x 24 cm.
Photo : Richard-Max Tremblay.



Photo : Le Gesù.

Cléo Palacio-Quintin

Installé dans l'enceinte du Gesù – Centre de créativité depuis janvier 2015, Le Vivier, diffuseur spécialisé et regroupement de 35 ensembles et organismes dédiés aux musiques de création, réside dans ce lieu mythique de la culture afin d'implanter à Montréal un véritable Carrefour des musiques nouvelles. Sa principale mission est de favoriser le développement des musiques nouvelles et d'offrir à tous, par la diffusion d'œuvres de qualité, une porte ouverte sur la culture. La revue *Circuit* veut mettre en valeur les créateurs et interprètes en présentant une liste des œuvres jouées en création dans le cadre de la série de concerts du Groupe Le Vivier¹.

– Saison artistique 2015-2016 –

Constantinople • ...et je reverrai cette ville étrange

NAVID NAVAB • *Ville étrange*

GABRIEL DHARMOO, ZAL SISSOKHO, KIYA TABASSIAN • *Welcome Calls*

SHAWN MATIVETSKY • *Interlude 1*

DIDEM BAŞAR • *Are You "Shur"*

NAVID NAVAB • *Interlude 2*

DIDEM BAŞAR, SHAWN MATIVETSKY, KIYA TABASSIAN • *Bols*

10 octobre 2015

Amphithéâtre – Le Gesù

ZAL SISSOKHO • *Interlude 3*
 GABRIEL DHARMOO • *Interlude 4*
 DIDEM BAŞAR • *Interlude 5*
 SANDEEP BHAGWATI • *Hark! A Pageant!*
 REZA ABAEE • *Interlude 6*
 KIYA TABASSIAN • *Interlude 7*
 KIYA TABASSIAN • 13-11-15
 NAVID NAVAB, GUY PELLETIER • *Interlude 8*
 GABRIEL DHARMOO, ZAL SISSOKHO, KIYA TABASSIAN • *Vocal Chords*
 NICOLAS CALOIA • *Interlude 10*

Sound of Montreal: Reza Abaee (gheychak), Didem Başar (qanûn), Nicolas Caloia (contrebasse), Zal Sissokho (kora, voix), Gabriel Dharmoo (voix), Shawn Mativetsky (tabla), Navid Navab (traitement électronique), Guy Pelletier (flûtes), Kiya Tabassian (setar, voix)

21 janvier 2016
 Amphithéâtre – Le Gesù

Quasar • *Série Hommage John Rea – La chèvre de M. Rea*
 HENRY KOCH • *Atemholen (Take A Breath)*
 PHILIPPE MACNAB-SÉGUIN • *Quatuor de saxophones*
 Quasar: Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano), Mathieu Leclair (saxophone alto), André Leroux (saxophone ténor), Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)

4 février 2016
 Amphithéâtre – Le Gesù

Productions Fiolûtröniq • *Souffles électriques*
 KAREN SUNABACKA / MALCOLM GUTE • *All Night A Dark Wind Blows*
 MONIQUE JEAN • *Volt_#2*
 Cléo Palacio-Quintin (hyper-flûtes)

8 avril 2016
 Amphithéâtre – Le Gesù

Productions SuperMusique (PSM) et Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) • *Série Hommage John Rea – Année Jean Derome – Jeux de pistes*
 JEAN DEROME • *L'argent*
 MALCOLM GOLDSTEIN • *Jeu de cartes*
 DANIELLE PALARDY ROGER • *Tangram – Orion*
 Ensemble SuperMusique: Danielle Palardy Roger (direction), Jean Derome (direction, flûte, saxophones), Cléo Palacio-Quintin (flûtes), Lori Freedman (clarinettes), Philippe Lauzier (saxophone soprano), Joane Hétu (voix, saxophone alto), Ida Toninato (saxophone baryton), Craig Pedersen (trompette), Scott Thomson (trombone), Isaiah Ceccarelli (percussions), Corinne René (percussions), Guido Del Fabbro (violon), Josh Zubot (violon), Jean René

(alto), Jean-Christophe Lizotte (violoncelle), Aaron Lumley (contrebasse), Pierre-Yves Martel (contrebasse), Alexandre St-Onge (basse électrique, électronique), Bernard Falaise (guitare électrique), Vergil Sharkya' (électronique), Martin Tétreault (tourne-disques); Joker: Gabriel Dharmoo, Géraldine Eguiluz, Kathy Kennedy, Elizabeth Lima (voix)

Bradyworks • *Instruments of Happiness: 100 guitares électriques*

TIM BRADY • *100 questions, 100 réponses*

JOANE HÉTU • *Les dentellières*

Joane Héту, Tim Brady (direction)

Instruments of Happiness: Tim Brady, Jonathan Barriault, Simon Duchesne, Marc-Olivier Lamontagne (guitares électriques) et 96 guitaristes invités

Chants libres • *The Trials of Patricia Isasas*

KRISTIN NORDERVAL / NAOMI WALLACE • *The Trials of Patricia Isasa*

Cristian Germán Gort (direction), Kristin Norderval (soprano – Patricia âgée), Rebecca Woodmass (soprano colorature – Patricia jeune), Dion Mazerolle (baryton – Ramos), Claude Lemieux (comédien – Scilingo), Vincent Ranallo (baryton – Facino), Daniel Pincus (ténor – Juge Brusa), Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano – Gestionnaire Ford), Daniel Binelli (bandonéon), Francis Perron (piano), Nick Danielson (violon), Isabel Castellvi (violoncelle), Pablo Aslan (contrebasse), Marc-Olivier Lamontagne (guitare), Eric Phinney (percussions); Ensemble Kô: Tiphaine Legrand (direction), Annie-Claude Beaudry, Émilie Laforest, Annie Jacques, Ariane Rondeau, Josée Samson, Stéphanie Turcotte (sopranos), Nadine Bourgeois, Annik Geoffroy, Solenn Hellégouarch, Marie-Hélène Rondeau (altos), Paul Bazin, David Désilet, Sylvain Houle, Ruben Shaym-Brutus (ténors), Guillaume Aubertin, Marc-Antoine D'Aragon, Matthew Lane, Gabriel McCann (basses)

Groupe Le Vivier • *Cartel 2016 – Le cabaret*

PHILIPPE LAUZIER, CLÉO PALACIO-QUINTIN, CRAIG PEDERSEN • *Improvisation Combines #1*

Combines: Philippe Lauzier (clarinette basse), Cléo Palacio-Quintin (flûtes), Craig Pedersen (trompette)

9 avril 2016

Espace Aline-Letendre –
Église du Gesù

Amphithéâtre – Le Gesù

19, 20, 21 mai 2016

Salle Ludger-Duvernay –
Monument-National

20^e Prix Opus
L'excellence de la musique

CONCERT DE L'ANNÉE

MUSIQUES MODERNE,
CONTEMPORAINE

CONCERT DE L'ANNÉE

MONTRÉAL

3 juin 2016

Amphithéâtre – Le Gesù

1. Notez que l'on répertorie ici seulement les œuvres créées lors des concerts inclus dans la saison artistique officiellement présentée par Le Vivier, mais que plusieurs organismes membres présentent aussi d'autres concerts au Gesù au cours de l'année où adviennent également de nombreuses créations.



Rita Ezrati, *Musiques dans l'air*, 2014. Encre sur papier, 26 x 18 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

Les illustrations

Rita Ezrati

Si les paysages intérieurs de Rita Ezrati sont empreints de la violence du monde, le contraste des textures, la vigueur du trait ou la douceur des transitions sculptent le mouvement et l'élan vital, traduisent la recherche d'équilibre dans le chaos et la quête de lumière dans un monde sombre.

En dépit de ces tumultes et remous intérieurs, ou grâce à eux, le pur bonheur de créer une toile ou une encre laissera émerger une percée lumineuse vers... un Ailleurs peut-être plus serein.

Rita Ezrati a exposé en solo (Chapelle historique du Bon-Pasteur, Galerie Ame Art) et en groupe (Association des femmes de Montréal, Montreal Art Center). Ses tableaux sont aussi utilisés pour des couvertures de livres consacrés à la musique (Delatour-France, Vrin, Presses de l'Université de Montréal, Actes Sud).

<www.ritaezrati.com>

Les auteurs

Paul Bazin

Paul Bazin poursuit actuellement des études doctorales à l'Université McGill, où il consacre ses recherches à la musique microtonale de Bruce Mather et à l'héritage musical d'Ivan Wyschnegradsky. Il est détenteur d'un baccalauréat en chant classique de l'Université de Sherbrooke (2010) et d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2013), dans le cadre de laquelle il s'est consacré à l'analyse des mélodies de Serge Garant. Boursier de Bibliothèques et archives nationales du Québec et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, Paul Bazin a consacré divers textes (revues *Circuit* et *Intersections*) et conférences (OICRM, SQRM, SMUC) à la musique des compositeurs québécois de l'après-guerre, en plus de collaborations régulières avec le Centre de musique canadienne au Québec. Outre ses activités musicologiques, Paul Bazin est chanteur à l'Ensemble Kō, ensemble vocal avec lequel il a notamment enregistré deux albums consacrés aux musiques ancienne et contemporaine.

Simon Bertrand

Titulaire d'un 1^{er} prix de composition sous la direction de Claude Ballif et d'un doctorat de l'Université de Montréal sous la direction de José Evangelista et Denis Gougeon, Simon Bertrand est un des com-

positeurs québécois les plus prolifiques et actifs de sa génération. Sa musique, qui va à la rencontre à la fois des grands courants de la musique contemporaine du xx^e siècle et des musiques extra-occidentales, a été interprétée un peu partout au Canada ainsi qu'au Japon, en Chine, en Corée, au Danemark, en France et aux États-Unis par des orchestres, solistes ou ensembles tels que l'osm, l'oso, l'osDL, le Toronto Symphony, l'Orchestre philharmonique de Shanghai, Guy Pelletier, Lori Freedman, Jacques Drouin, Louise Bessette, la smcq, le NEM, l'ECM+, Quasar, le quatuor Alcan, le Danish Saxophone Quartet et Pro Musica Nipponia. Il a remporté de multiples prix, notamment le prix Opus du Compositeur de l'année en 2013. Il a également composé plusieurs musiques de film, notamment pour Zentropa (compagnie de production de Lars Von Trier) et a récemment signé la musique de *Pays* de Chloé Robichaud.

Marc Hyland

Marc Hyland, compositeur, étudie la guitare classique à l'adolescence, découvre Stravinsky et Boulez, puis fait ses études complètes au Conservatoire de musique de Montréal avec Gilles Tremblay, Clermont Pépin et Yves Daoust. En lien direct avec sa pratique de l'écriture, sa production est concentrée sur la musique vocale, avec des œuvres commandées et interprétées ici et

ailleurs, notamment par l'ecm, la smcq, le Trio Fibonacci, le Quatuor Molinari, Louise Bessette, Vincent Ranallo, Bruce Mather, Estelle Lemire. Depuis 2007, il renoue avec l'électroacoustique et pratique la musique mixte et virtuelle (enregistrant lui-même des parties instrumentales avec échantillonnages), certaines de ses partitions mixtes sollicitant aussi la participation d'improvisateurs. Il pratique depuis son adolescence la poésie et les travaux visuels. Amoureux des mots et des langues, il est également traducteur. Voir son site Web <<http://marchyland.com>> pour y entendre ses musiques et lire ses textes.

Estelle Lemire

Estelle Lemire est compositrice et ondiste. Elle a étudié au Conservatoire de Montréal où elle a obtenu un 1^{er} Prix en interprétation des ondes Martenot en 1988 dans la classe de Jean Laurendeau, un 1^{er} Prix de composition en 1991, ainsi qu'un 2^e Prix d'analyse en 1990 sous l'égide de Gilles Tremblay. Elle y explore également l'électroacoustique avec Yves Daoust. Son catalogue comporte une cinquantaine d'œuvres de concert allant de l'instrument solo, à la musique de chambre, au grand orchestre en passant par l'électroacoustique. Les pôles principaux de sa production sont : l'expression de la simplicité, la recherche microtonale visant la création

d'une harmonie globale et la récupération, autant d'objets, de procédés, de manières que de styles. Comme ondiste, son répertoire comprend notamment les œuvres de Messiaen, Jolivet, Milhaud, Varèse, Murail, Tremblay, Vivier, ainsi que des œuvres nouvelles. Elle se produit au Canada et aux États-Unis, comme soliste et chambriste.

Cléo Palacio-Quintin

Musicienne polyvalente avide de création, la flûtiste-improvisatrice-compositrice Cléo Palacio-Quintin participe à de nombreuses premières et performances multidisciplinaires et compose des musiques instrumentales et électroacoustiques pour différents ensembles et œuvres médiatiques. Depuis 1999, elle développe ses hyper-flûtes. Branchées à un ordinateur à l'aide de capteurs électroniques, ces flûtes augmentées permettent de créer des univers sonores qui combinent les sons instrumentaux et électroacoustiques. Ses œuvres ont été interprétées par elle-même ou par divers ensembles à travers le monde. En plus de composer de la musique de chambre avec électronique, elle se produit régulièrement comme soliste et improvisatrice, ainsi qu'avec ses duos Fiolûtróniq et Beta Lyræ. Cléo Palacio-Quintin a terminé un doctorat en composition à l'Université de Montréal en 2012 avec mention sur la liste d'honneur du doyen de la Faculté des

études supérieures et postdoctorales. Le Conseil québécois de la musique lui a attribué le prix Opus « Compositeur de l'année » pour la saison artistique 2010-2011.

Pierre-Luc Senécal

Compositeur, rédacteur, concepteur sonore pour le théâtre et le film, Pierre-Luc Senécal est reconnu pour sa curiosité et sa passion invétérée. Au théâtre, comme en salle de concert, ses compositions sont marquées par un sens du drame et de la poésie. Détenteur d'un baccalauréat de l'Université de Montréal en musiques numériques, Pierre-Luc Senécal réalise en ce moment une maîtrise en composition électroacoustique dans laquelle il s'intéresse à la physicalité du son. Sous la supervision de Robert Normandeau, il composera une fresque de pièces acousmatiques prenant la guerre pour thème principal. Son travail a été présenté aux États-Unis, au Canada, à Monaco et en Allemagne. Sa pièce, *Schrei*, une œuvre portant sur la Seconde Guerre mondiale, a été présentée dans le cadre du San Francisco Tape Music Festival 2014 et durant le projet d'exposition *soundCollective* de SoundLAB.

Danick Trottier

Danick Trottier est professeur de musicologie au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Il est

diplômé de l'Université de Montréal en collaboration avec l'École des hautes études en sciences sociales (EHSS) de Paris. En 2010, il a finalisé un stage postdoctoral de deux ans à l'université Harvard. Trottier est aussi cochercheur dans le cadre du projet sur le Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). De 2011 à 2013, il a codirigé l'équipe de sociomusicologie de l'OICRM et a participé au comité de rédaction de la *Revue musicale OICRM*. Il a publié des articles dans des revues comme *Argument*, *Circuit*, *Dissonance*, *Filigrane*, *Intersections*, *Kinephanos*, *Les cahiers Debussy*, *Perspectives of New Music*, *Speculum Musicae* et *Volume! La revue des musiques populaires*.

Résumés/Abstracts

Estelle Lemire

Serge Arcuri : territoires

C'est sur le thème pluriel de territoire que j'ai esquissé un bref portrait du compositeur québécois Serge Arcuri. L'idée du territoire est prise ici au sens propre comme au sens figuré. Je parle de celui défriché par son mentor, Gilles Tremblay, un territoire partagé par tant de compositeurs du Québec. De celui aussi qui forge l'identité personnelle, créatrice et poétique. Ce texte se veut le compte rendu d'une rencontre cordiale, sans formalités, qui a eu lieu à l'automne 2016 et au cours de laquelle nous avons discuté à bâtons rompus du métier d'Arcuri, du milieu musical dans lequel il évolue, de son parcours hors normes, de ses études au Conservatoire de musique de Montréal, des influences qui ont pu façonner sa personnalité, des éléments qui constituent son langage, en plus de jeter un œil à l'intérieur de quelques-unes de ses œuvres pivots. En somme, un tour d'horizon du territoire Arcuri.

Mots clés : Serge Arcuri, *Les espaces infinis*, *Les furieuses enluminures*, *Migrations*, Gilles Tremblay.

Serge Arcuri: Territories

I present a brief portrait of the Quebec composer Serge Arcuri, sketched on the theme of territories—both literal and figurative. I write about the territory explored by Arcuri's mentor Gilles Tremblay, which is shared by so many Quebec composers, and also the territory that forges personal, creative, and poetic identities. The article records an informal, cordial meeting that took

place in the fall of 2016, during which we had a freeform discussion about his career, the musical environment in which he developed, his unusual evolution, his studies at the Montreal Conservatoire, the influences that helped shape his personality, and the elements of his musical language. We also discussed some of his most important works. In short, a far-reaching tour of Arcuri's territories.

Keywords: Serge Arcuri, *Les espaces infinis*, *Les furieuses enluminures*, *Migrations*, Gilles Tremblay.

Danick Trottier

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

L'article porte sur l'écriture orchestrale comme choix naturel dans la trajectoire des compositeurs québécois nés vers la fin des années 1960 et après, l'orchestre étant devenu un outil d'expression privilégié depuis l'arrivée du nouveau millénaire. Cet investissement conduit à questionner la relation que les compositeurs québécois entretiennent avec le passé musical en s'attardant à la façon dont le champ d'expérience et l'horizon d'attente éclairent le régime d'historicité dans lequel ils se meuvent et pensent l'acte de création. Ce régime d'historicité étant gouverné désormais par les contraintes du présent qui sont celles liées à la difficulté de vivre de son art, d'être joué et de durer, le moment présent semble être la catégorie temporelle

qui a force de loi. L'article fait référence à des compositeurs comme Simon Bertrand, Nicole Lizée, Julien Bilodeau, Éric Champagne et bien d'autres, et s'intéresse à la façon dont le rapport au temps s'est libéré d'une caricature du métier selon un récit déterministe du passé musical.

Mots clés: compositeur, historicité, orchestre, présentisme, Québec.

Confronting the Past: Quebec Composers and the Attraction of the Orchestra

The article looks at how orchestral writing has become a natural choice for Quebec composers born at the end of the 1960s and after, with the orchestra as a favoured tool of expression in the new millennium. This choice elicits questions about Quebec composers' relationship with the musical past. It examines how their range of experience and expectation relates to aspects of historicity in which they now operate and create, aspects constrained by the present difficulty of living by one's art, of performing and enduring, which its temporal imperative. The article references, among many others, composers like Simon Bertrand, Nicole Lizée, Julien Bilodeau and Éric Champagne, and explores how the relation to time has now been freed from a caricature of the métier through a determinist recounting of the musical past.

Keywords: composer, historicity, orchestra, presentness, Québec.

Simon Bertrand

D'exil et d'américanité : un entretien avec Linda Bouchard

Compositrice extrêmement prolifique, la compositrice québécoise Linda Bouchard (née en 1957) est particulièrement active sur la scène musicale aux États-Unis où elle effectue de longs séjours depuis 1989. Possédant un catalogue d'œuvres riche et varié, sa musique fait autant appel à l'orchestre symphonique qu'à des instrumentations plus intimistes et aussi au multimédia

et à l'improvisation. Cette entrevue aborde principalement les thèmes de *l'exil* et de *l'identité*, du point de vue spécifique de la compositrice à la lumière de son parcours, et permet de revivre en condensé sa trajectoire, offrant par ramification plusieurs échos de questionnements brûlant d'actualité sur la place du créateur de musique dans notre société.

Mots clés: compositrice, exil, identité, parcours, société.

Of Exile and Northern American Identity: An Interview with Linda Bouchard

Quebec composer Linda Bouchard (born 1957) is an extremely prolific composer, particularly active on the new music scene in the U.S. where she has lived for lengthy periods since 1989. She has composed a rich and diverse catalogue of works, ranging from orchestral music to more intimist instrumentations, and also using multimedia or improvisation. In this interview, the composer reflects on the question of exile and identity in light of her own experience, thus reliving her own artistic path while also addressing some still burning questions about the place of music creators in the global culture.

Keywords: composer, exile, identity, trajectory, society.

Simon Bertrand

Les résidences de compositeur : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes ?

Les résidences de création sont pour un compositeur un défi particulier, que celles-ci se déroulent dans un contexte intimiste ou au sein d'une structure plus « lourde » comme un orchestre. Quelles réflexions tirent les compositeurs de ce type d'expérience spécifique, dans lequel la composition en soi n'est souvent qu'une simple partie du travail ? Au travers d'une discussion de ton assez convivial, quelques questions d'ordre plutôt sociologique ont été posées à trois compositeurs ayant participé à des résidences, de façon à

en tirer un aperçu au niveau de l'apport concret de cette expérience au métier du compositeur, et aussi générer des pistes de questionnement sur la place du compositeur dans la culture globale d'une société.

Mots clés : compositeur, création, orchestre, résidence, société.

Composers-in-Residency Programs: Workshops or Reality Check?

Composer-in-residency programs are a particular challenge for composers, whether they take place within a more intimistic context or a more "heavy" structure like a symphony orchestra. What kinds of issues are raised in the composer's mind by such experiences, where composing is just one part of the job? In the form of a convivial discussion, some questions of a sociological nature were put to three composers who have participated in residencies, in order to get an overview of the concrete contributions this challenge made to their craftsmanship, and also to generate some other questions about the place of music creators in the global culture.

Keywords: composer, creators, orchestra, residencies, society.

Paul Bazin

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

Au cours du XX^e siècle, une série de fouilles archéologiques mena à la découverte d'artefacts provenant vraisemblablement des urnosséens, une peuplade de bergers ayant vécu au III^e millénaire avant le Christ. Au cours des années 1970, le décryptage des anciens textes harappéens vint confirmer cette hypothèse en nous renseignant sur cette culture, et permit de postuler que les inscriptions ornant les artefacts seraient de nature musicale. Archéologues et anthropologues ont longuement spéculé au sujet du rôle que la musique aurait pu jouer pour ces tribus matriarcales de l'Antiquité, et sont parvenus à la conclusion qu'elle avait sans doute

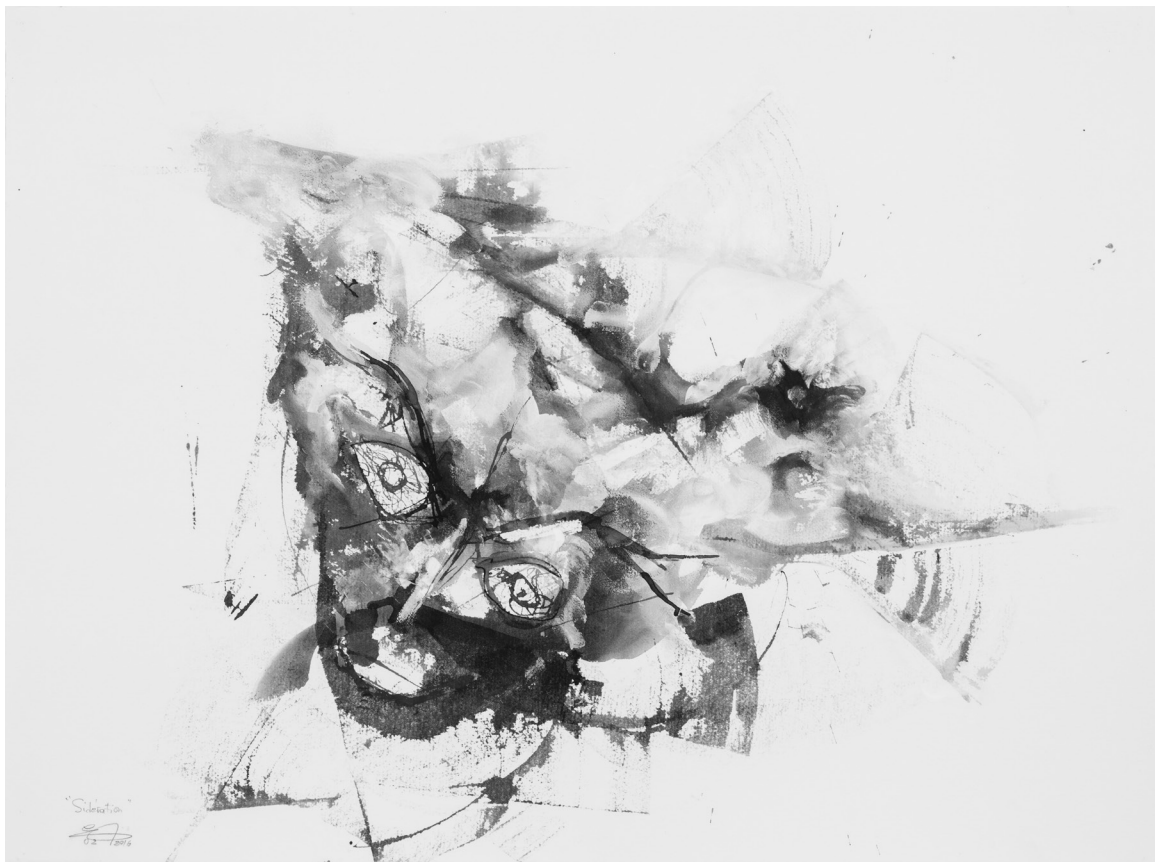
été centrale à un rituel remettant périodiquement en scène leur mythe de la création. En 2004 et en 2011, partant de cette hypothèse, le compositeur André Hamel, la compagnie La Nef et les vulgarisateurs scientifiques Bernard Arcand et Michel Rochon ont proposé une reconstitution de ce rituel au public montréalais. Seul accroc dans la trame de ce récit fascinant : l'écriture harappéenne n'a, à ce jour, jamais été déchiffrée...

Mots clés : analyse musicale, André Hamel, médiation culturelle, réception, spectacle multidisciplinaire.

The Urnossean Myth, or the Anthropological Fabulation According to André Hamel

In the 20th century, a series of archeological findings led to artefacts ostensibly originating among the Urnossean people, tribes of shepherds that lived in the 3rd millennium before Christ. During the 1970s, the deciphering of ancient Harappan texts served to confirm this hypothesis while informing us of the culture at large. This deciphering allowed us to postulate that the inscriptions on the artefacts could be musical in nature. Archeologists and anthropologists speculated at length about the role music may have played for these matriarchal tribes of Antiquity. They concluded that music must have been central to a rite used in the periodical staging of this people's creation myth. In 2004 and 2011, taking this hypothesis as starting point, composer André Hamel, the La Nef collective and science popularizers Bernard Arcand and Michel Rochon gave a performance of the rite, reconstituting it for Montreal's audiences. There's only one hitch in this account: never, to this day, has the Harappan language been deciphered...

Keywords: cultural meditation, André Hamel multidisciplinary performance, musical analysis, reception.



Rita Ezrati, *Sidération*, 2015. Encre sur papier, 76 x 56 cm. Photo : Richard-Max Tremblay.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

CIRCUIT a été fondée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez (musicologue à la Faculté de musique de cette même université), son premier rédacteur en chef. La revue publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Abonnements:

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél.: (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre librairie habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 26, 1-2-3 (2016) ☐ vol. 27, 1-2-3 (2017)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ Chèque ci-joint ☐ Mandat postal

☐ Visa ☐ Mastercard

N°

Date d'expiration

Numéro simple

Canada/USA

Autres pays

18\$ CA

28\$ CA

Abonnement*

Individus

45\$ CA

60\$ CA

Institutions

87\$ CA

114\$ CA

Étudiants et membres
de l'UNEQ et de la FAMEQ

33\$ CA

50\$ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

*Pour les abonnés, anciens numéros (sauf volumes précédent et en cours) disponibles pour 5\$CA.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

- ☐ vol. 1, n° 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
- ☐ vol. 1, n° 2 (1990) Montréal musiques actuelles
- ☐ vol. 2, n°s 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
- ☐ vol. 3, n° 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
- ☐ vol. 3, n° 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
- ☐ vol. 4, n°s 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec: l'essor (épuisé)
- ☐ vol. 5, n° 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
- ☐ vol. 5, n° 2 (1994) Espace Xenakis
- ☐ vol. 6, n° 1 (1995) Tremblay / Varèse / Messiaen
- ☐ vol. 6, n° 2 (1995) Musique actuelle?
- ☐ vol. 7, n° 1 (1996) Ruptures?
- ☐ vol. 7, n° 2 (1996) Serge Garant
- ☐ vol. 8, n° 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
- ☐ vol. 8, n° 2 (1997) Québecage
- ☐ vol. 9, n° 1 (1998) L'air du temps
- ☐ vol. 9, n° 2 (1998) Carte blanche à Boulianne et Rea
- ☐ vol. 10, n° 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
- ☐ vol. 10, n° 2 (1999) Les racines de l'identité
- ☐ vol. 11, n° 1 (2000) Analyses
- ☐ vol. 11, n° 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
- ☐ vol. 11, n° 3 (2001) Perceptions
- ☐ vol. 12, n° 1 (2001) Henri Pousseur: visages
- ☐ vol. 12, n° 2 (2002) Opéra aujourd'hui
- ☐ vol. 12, n° 3 (2002) La route de soi
- ☐ vol. 13, n° 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
- ☐ vol. 13, n° 2 (2003) Qui écoute? 1
- ☐ vol. 13, n° 3 (2003) Électroacoustique : nouvelles utopies
- ☐ vol. 14, n° 1 (2003) Qui écoute? 2
- ☐ vol. 14, n° 2 (2004) Montréal/Nouvelles Musiques
- ☐ vol. 14, n° 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
- ☐ vol. 15, n° 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
- ☐ vol. 15, n° 2 (2005) Carte d'identités
- ☐ vol. 15, n° 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
- ☐ vol. 16, n° 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xx^e siècle
- ☐ vol. 16, n° 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
- ☐ vol. 16, n° 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
- ☐ vol. 17, n° 1 (2007) Le génome musical
- ☐ vol. 17, n° 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle
- ☐ vol. 17, n° 3 (2007) Musique *in situ*
- ☐ vol. 18, n° 1 (2008) La fabrique des œuvres
- ☐ vol. 18, n° 2 (2008) Postiches et mélanges
- ☐ vol. 18, n° 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
- ☐ vol. 19, n° 1 (2009) Composer au féminin
- ☐ vol. 19, n° 2 (2009) Stockhausen au Québec
- ☐ vol. 19, n° 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
- ☐ vol. 20, n°s 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
- ☐ vol. 20, n° 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
- ☐ vol. 21, n° 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
- ☐ vol. 21, n° 2 (2011) Musiciens sans frontières
- ☐ vol. 21, n° 3 (2011) Musique automatiste? Pierre Mercure et le *Refus global*
- ☐ vol. 22, n° 1 (2012) Arts de la synchronisation
- ☐ vol. 22, n° 2 (2012) Glenn Gould et la création
- ☐ vol. 22, n° 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović
- ☐ vol. 23, n° 1 (2013) La musique des objets
- ☐ vol. 23, n° 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
- ☐ vol. 23, n° 3 (2013) Géométries durables: pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne
- ☐ vol. 24, n° 1 (2014) Denis Gougeon en six thèmes
- ☐ vol. 24, n° 2 (2014) La recherche musicale: aux croisements de l'art et de la science
- ☐ vol. 24, n° 3 (2014) Pactes faustiens: l'hybridation des genres musicaux après Romitelli
- ☐ vol. 25, n° 1 (2015) Contenir le sonore: les nouveaux profils de la notation
- ☐ vol. 25, n° 2 (2015) Empreintes écologiques
- ☐ vol. 25, n° 3 (2015) Tzadik : l'esthétique discographique selon John Zorn
- ☐ vol. 26, n° 1 (2016) John Rea : une masquographie raisonnée
- ☐ vol. 26, n° 2 (2016) Commander une œuvre: mécanismes et influences
- ☐ vol. 26, n° 3 (2016) Musiques aux limites de l'image/Images at the Limits of Music

Voyez nos offres spéciales pour compléter
votre collection à l'adresse
www.revuecircuit.ca/abonnement



continuum
contemporarymusic

CONTINUUM
CANADIAN LEAGUE OF COMPOSERS
CANADIAN MUSIC CENTRE
PRESENT

MARCH 25, 2017 - 8PM

PIVOT

THE MUSIC GALLERY | 197 JOHN STREET
TORONTO

World premieres by
Rebecca Bruton
Maxime Corbeil-Perron
Juro Kim Feliz
Beavan Flanagan
Evelin Ramon
Bekah Simms

416.924.4945 | continuummusic.org



POUR
TOUT
SAVOIR
SUR
L'ART
ACTUEL
AU
JOUR
LE
JOUR

RÉSEAU
ARTACTUEL
.org

LA DESINTEGRACIÓN

Yo soy

OPÉRA PERFORMANCE

*Inspiré du journal intime
de Frida Kahlo*

5, 6, 7 mai 2017

Cinquième Salle, Place des Arts
Quartier des spectacles

Jean Piché et Yan Muckle
Pauline Vaillancourt
Anita Pantin

interprété par Stéphanie Lessard



placedesarts.com

COMPAGNIE LYRIQUE
DE CRÉATION
**CHANTS
LIBRES**



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec##



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



QUARTIER
DES SPECTACLES
MONTREAL

LE DEVOIR

35^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
SUR L'ART

23 MARS —
2 AVRIL 2017

35th International
Festival of Films on Art
March 23rd —
April 2nd 2017

LE **FIFA** 35

170+ films
27 films en compétition
11 jours de festival

artfifa.com
#lefifa

Imprimé sur du papier Rolland opaque 30
30 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.



MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, n° 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, n° 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, n° 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA: PORTRAIT D'IMPACT (vol. 3, n° 1, 1992)

OPÉRA? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, n° 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC: L'ESSOR (vol. 4, n° 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY: RÉFLEXIONS (vol. 5, n° 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, n° 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, n° 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE? (vol. 6, n° 2, 1995)

RUPTURES? (vol. 7, n° 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, n° 2, 1996)

AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967 (vol. 8, n° 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, n° 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, n° 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, n° 2, 1998)

QUÉBEC: GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, n° 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, n° 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, n° 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER (vol. 11, n° 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, n° 3, 2001)

HENRI POUSSEUR: VISAGES (vol. 12, n° 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, n° 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, n° 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE: À LA CROISÉE DES CHEMINS? (vol. 13, n° 1, 2002)

QUI ÉCOUTE? 1 (vol. 13, n° 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE: NOUVELLES UTOPIES (vol. 13, n° 3, 2003)

QUI ÉCOUTE? 2 (vol. 14, n° 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, n° 2, 2004)

FRANK ZAPPA: 10 ANS APRÈS (vol. 14, n° 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI (vol. 15, n° 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, n° 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT: RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE (vol. 15, n° 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE (vol. 16, n° 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS (vol. 16, n° 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE, SUPPORTS CONTEMPORAINS? (vol. 16, n° 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, n° 1, 2007)

PLEIN SUD: AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XX^e SIÈCLE (vol. 17, n° 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, n° 3, 2007)

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, n° 1, 2008)

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, n° 2, 2008)

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS (vol. 18, n° 3, 2008)

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, n° 1, 2009)

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, n° 2, 2009)

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE (vol. 19, n° 3, 2009)

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN (vol. 20, n° 1-2, 2010)

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN (vol. 20, n° 3, 2010)

DU SPIRITUEL DANS L'ART? (vol. 21, n° 1, 2011)

Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, n° 2, 2011)

Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE? PIERRE MERCURE

ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, n° 3, 2011)

Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, n° 1, 2012)

Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, n° 2, 2012)

À l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA *MUSICA*! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, n° 3, 2012)

Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, n° 1, 2013)

Sur l'univers inouï de créateurs «patenteux», tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN (vol. 23, n° 2, 2013)

Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

GÉOMÉTRIES DURABLES: POUR LES 25 ANS DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, n° 3, 2013)

Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble «pierrot», etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, n° 1, 2014)

Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série hommage de la smcq. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE: AUX CROISEMENTS DE L'ART ET DE LA SCIENCE (vol. 24, n° 2, 2014)

Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS: L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX APRÈS ROMITELLI (vol. 24, n° 3, 2014)

Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE: LES NOUVEAUX PROFILS DE LA NOTATION (vol. 25, n° 1, 2015)

Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, n° 2, 2015)

À travers les contributions de Ricardo Dal Farra, Joel Chadabe, Charles-Antoine Fréchette et DJ Spooky, exploration de la démarche de compositeurs qui intègrent des considérations d'ordre écologique dans leur art. Cahier d'analyse sur une œuvre de Francis Dhomont. Illustrations de Jim Holyoak.

TZADIK: L'ESTHÉTIQUE DISCOGRAPHIQUE

SELON JOHN ZORN (vol. 25, n° 3, 2015)

Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

JOHN REA: UNE MASQUOGRAPHIE RAISONNÉE

(vol. 26, n° 1, 2016)

Dirigé par Jonathan Goldman, ce numéro explore les multiples facettes de l'univers de John Rea, compositeur célébré par la Série hommage 2015-2016 de la smcq, à travers les contributions de Jimmie LeBlanc, Maxime McKinley, Anne Marie Messier et Michel Robert, Julien Bilodeau et John Rea lui-même. Illustrations de Nicholas Voeikoff-Erens.

COMMANDER UNE ŒUVRE: MÉCANISMES ET INFLUENCES

(vol. 26, n° 2, 2016)

Sous la direction de Michel Duchesneau et Annelies Fryberger, à travers les contributions des directeurs, de Luis Velasco-Pulleau, Mathew Lorenzon, Miriam Akkermann et Theodore Wiprud, ce numéro se penche sur les dynamiques de la commande d'œuvre musicale – de l'évaluation à l'après-commande, en passant par la commande en tant que telle et la question des honoraires. Illustrations de Reynold Arnould.

MUSIQUES AUX LIMITES DE L'IMAGE / IMAGES AT THE

LIMITS OF MUSIC (vol. 26, n° 3, 2016)

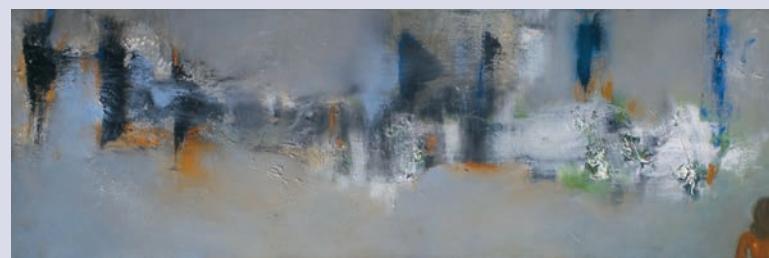
Sous la direction de Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, ce nouvel opus interroge et repense les rapports entre musiques contemporaines et images en mouvement dans le cadre de pratiques et pensées diverses, actuelles et internationales. Contributions de Philippe Langlois, Salomé Voegelin, Pierre-Yves Macé, Frédéric Dallaire, Ariel Harrod, Mario Gauthier, Pierre Michaud, Karine Bouchard et Simon Gervais. Illustrations de Steve Roden.

Par le biais de divers portraits, enquêtes, analyses d'œuvres et textes d'opinion mettant en relief les démarches artistiques ou sociales de compositeurs et de compositrices représentant plusieurs générations, ce numéro de *Circuit* porte un regard sur le métier de compositeur dans le contexte québécois en ce début de *xxi*^e siècle, et aborde en filigrane les questions de *l'identité* et de *la singularité*, l'exercice de cette profession et notamment selon le milieu où elle est exercée. Ce numéro souhaite aussi générer, par la même occasion, des réflexions et des questionnements d'ordre sociologique sur le milieu de la création musicale au Québec et ses racines; celles, encore fragiles, du passé, et celles qu'il reste à inventer.

SIMON BERTRAND

En ce sens, en affirmant leur individualité beaucoup plus que leur appartenance à un courant ou à une idéologie, si ce n'est à la musique contemporaine elle-même, les compositeurs actuels se retrouvent bien dans l'époque de ce qu'Isabelle Panneton a nommé « l'après-rupture », et que l'on pourrait aussi qualifier de période dénuée d'étiquettes, ces dernières étant considérées comme limitatives. Cette sortie de la labellisation par courant ou par mouvement est un des symptômes les plus significatifs du *xxi*^e siècle [...].

DANICK TROTTIER



Rita Ezrati, *Regard sur la ville*, 2015. Huile sur toile, 15,5 × 75 cm.

Avant-propos : «singulier pluriel»?

Maxime McKinley

Introduction. Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

Simon Bertrand

Serge Arcuri : territoires

Estelle Lemire

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

Danick Trottier

D'exil et d'américanitude : un entretien avec Linda Bouchard

Simon Bertrand

ENQUÊTE

Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes?

Simon Bertrand

CAHIER D'ANALYSE

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

Paul Bazin

ACTUALITÉS

Entendu dans *Cette ville étrange* : quand on est dans la (marge) jusqu'au cou, il ne reste qu'à chanter

Marc Hyland

ECM + Génération 2016 : quatre compositeurs, quatre sons

Pierre-Luc Senécal

Forum 2016 du NEM : un treizième rassemblement sous le signe de l'écoute active

Paul Bazin

Créé dans Le Vivier

Cléo Palacio-Quintin

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3778-8

