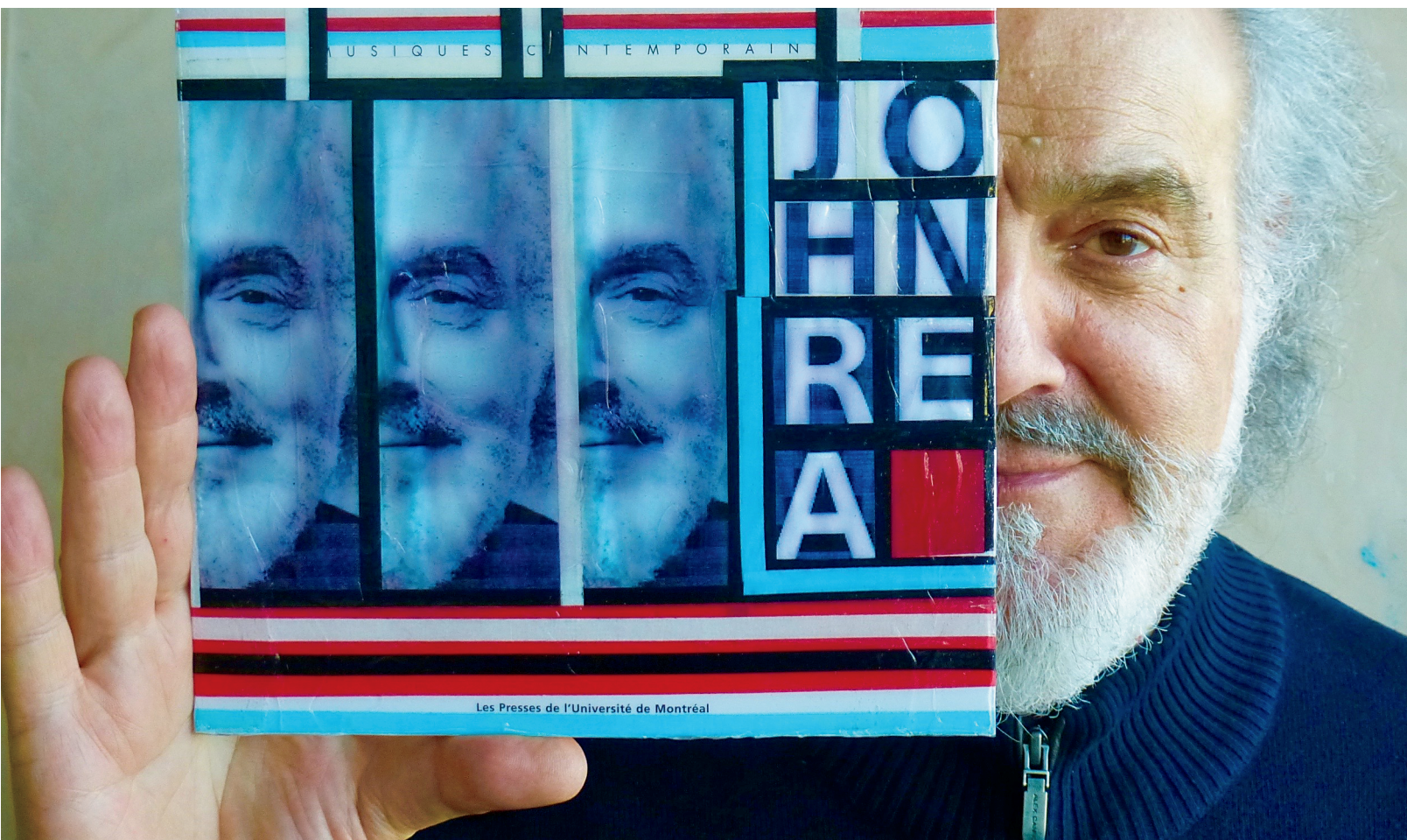


CIRCUIT

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



VOLUME 26 NUMÉRO 1 (2016)

John Rea

Une masquographie raisonnée

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
Jonathan Goldman

Direction administrative et secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Nathalie Fernando (Université de Montréal)
Jonathan Goldman (Université de Montréal)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture:
Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait),
2015-2016.

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.



ISSN 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-7606-3663-7
ISBN (PDF) 978-2-7606-3664-4

DÉPÔT LÉGAL, 1^{er} trimestre 2016
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
Tous droits de reproduction, d'adaptation
ou de traduction réservés.

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2016

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 \(www.erudit.org\)](http://www.erudit.org)

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire
ou visitez :

www.revuecircuit.ca

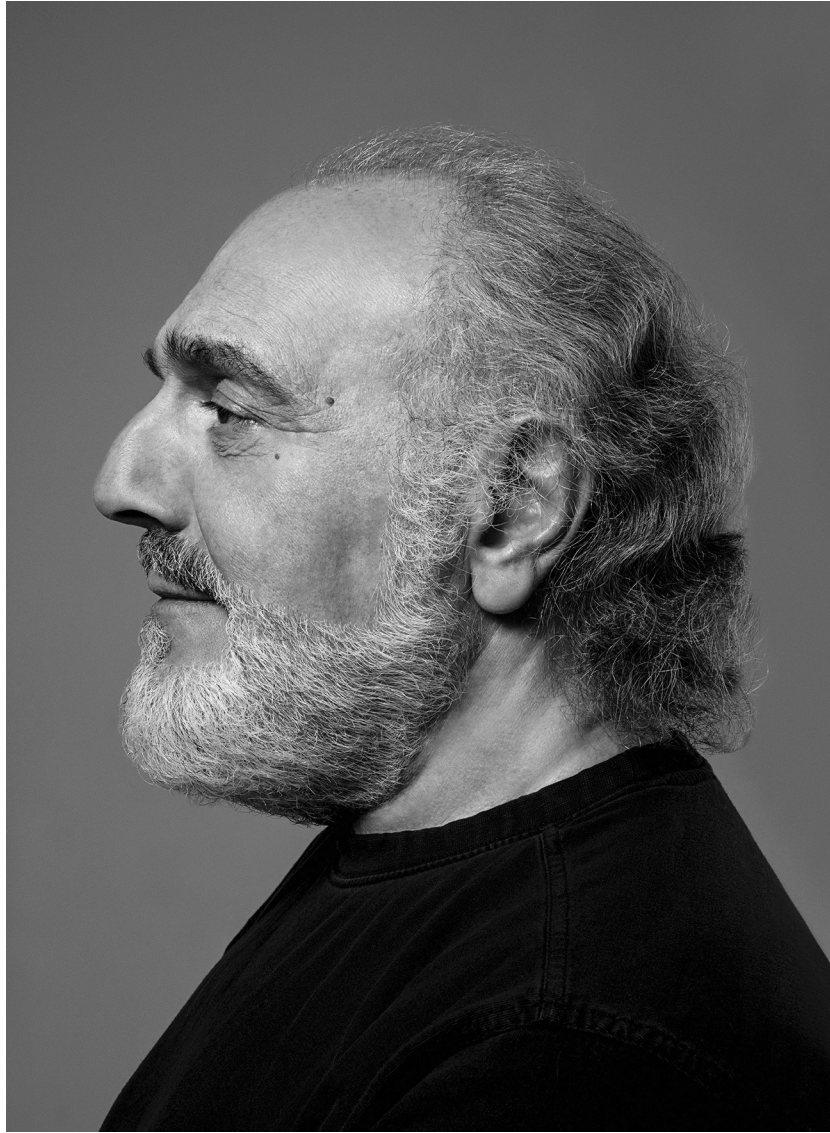
Pour tout autre renseignement, voir :

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

John Rea

Une masquographie raisonnée



John Rea, 2015, par Justine Latour pour la Série hommage smcq.

John Rea

Une masquographie raisonnée

Introduction : John Rea, la raison des forces mouvantes

5 Jonathan Goldman

Gradus ad Infernum (deuxième partie), entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, « penseur de la musique » et auteur de *Musical Compositions of the Century*

9 John Rea (trad. Béatrice Rea)

Le postmodernisme est un humanisme : structuralisme et dialogique dans *Homme papillon* (2001) et *Icare en émoi... Dédale à cran* (2012) de John Rea

21 Jimmie LeBlanc

Catalogue d'œuvres de John Rea

41 Solenn Hellégouarch

Réponses sans questions : portrait-robot de John Rea (enquête)

51 Maxime McKinley

John Rea déballe sa bibliothèque

63 Anne Marie Messier, en collaboration avec Michel Robert

Gradus ad Infernum (troisième partie), entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, « penseur de la musique » et auteur de *Musical Compositions of the Century*

73 John Rea (trad. Béatrice Rea)

CAHIER D'ANALYSE

Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe) de John Rea : le masque moderne de la postmodernité

87 Julien Bilodeau

ACTUALITÉS

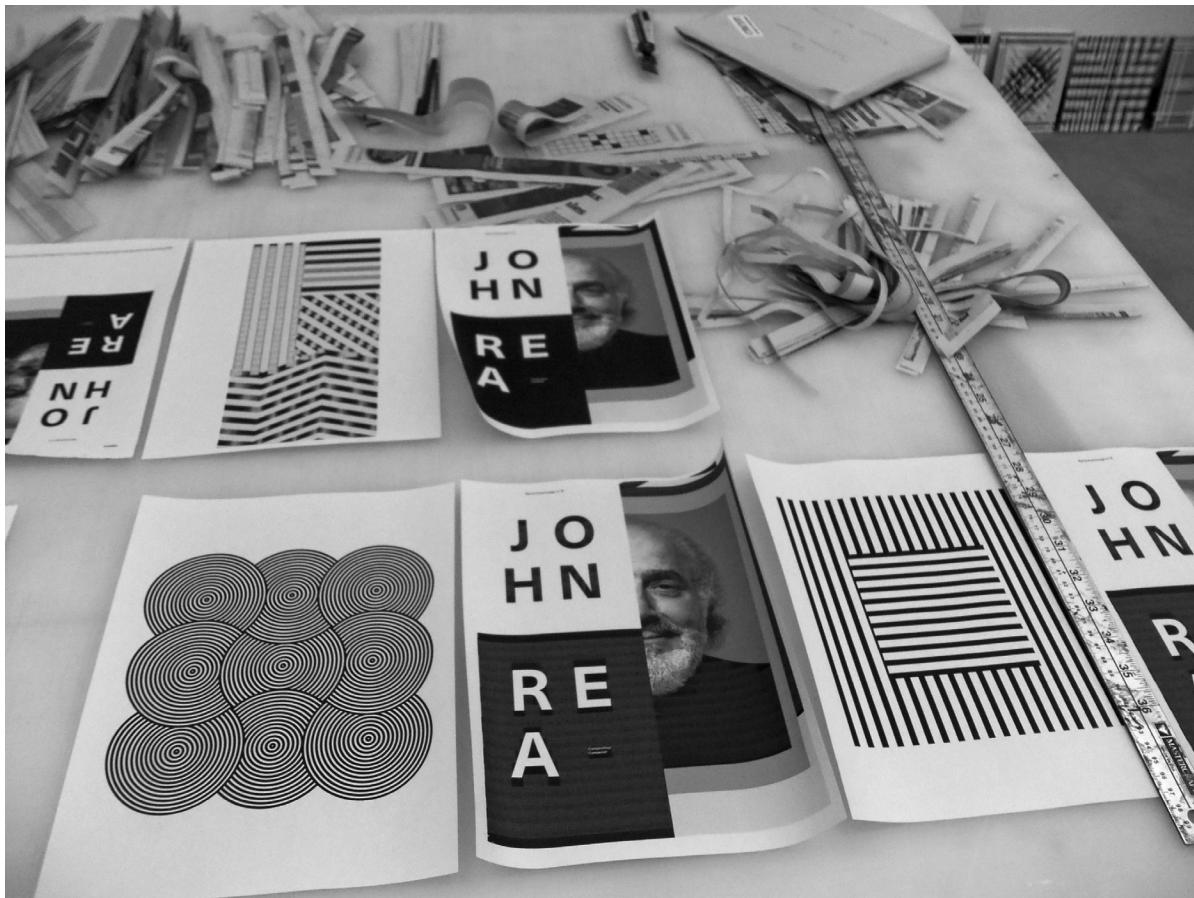
Nouveautés en bref

109 Cléo Palacio-Quintin

113 Les illustrations

114 Les auteurs

116 Résumés/Abstracts



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.

Introduction : John Rea, la raison des forces mouvantes

Jonathan Goldman

Consacrer un numéro à John Rea n'est pas chose aisée : si les collaborateurs de *Circuit* ont l'habitude de traduire en mots les sons inouïs d'œuvres de création, le musicien qu'est Rea est tout sauf silencieux quant aux couches de significations que recouvrent ses œuvres. Non seulement le compositeur montréalais s'empare souvent de sa plume pour théoriser subtilement sa musique dans des écrits d'ampleur, mais il s'avère aussi que ses œuvres sont invariablement le fruit d'une réflexion aboutie ou d'une autoréflexivité assumée – pour ne pas dire, parfois, l'acte même de réfléchir incarné en sons ! La réflexion de Rea *en musique* porte invariablement sur les significations que peut abriter une œuvre, qu'elle soit musicale (Wagner, Mahler, Schoenberg, Berg, Ligeti, Grisey), littéraire (Dante, Poe, Baudelaire, Goethe, Pessoa) ou picturale (Kokoschka, Vasarely, Escher).

Il est doublement difficile pour l'équipe de *Circuit* d'aspirer à une attitude objective lorsqu'il est question de John Rea. Membre fondateur du Comité de rédaction de la revue, il a alimenté nombre de discussions de 1990 à 2011, en plus d'avoir signé 17 articles. John Rea fait partie de la famille de *Circuit* depuis la première heure et il a laissé une trace indélébile sur les numéros à travers plus de deux décennies. En plus d'avoir publié ses textes ainsi qu'un numéro « Carte blanche à Bouliane et Rea » (vol. 9, n° 2, 1998), la revue s'est penchée *sur* la musique du compositeur, quoique à une moindre mesure, une importante exception étant la deuxième édition du (désormais incontournable !) Cahier d'analyse, dans le vol. 17, n° 2 (2007), où James Galaty propose un parcours analytique de l'œuvre pour orchestre *Hommage à Vasarely* (1977). C'est donc dans le prolongement de cet article que *Circuit* propose un numéro entier consacré à l'œuvre de John Rea, et tente de prendre la mesure de l'œuvre et de la pensée du compositeur en invitant le lecteur à suivre le fil de ce créateur multiforme.

Ce nouvel opus de la revue paraît, rappelons-le, dans un contexte bien précis. Tous les deux ans depuis 2008, et en alternance avec le festival Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) consacre sa saison artistique à l'œuvre d'un seul compositeur. Dans le cadre de cette Série hommage, la SMCQ et son directeur artistique, Walter Boudreau, invitent des dizaines d'organismes de musique contemporaine à s'unir à elle pour célébrer la production de ce créateur. On se souvient encore de l'année Claude Vivier, premier compositeur «hommagé» en 2007-2008, suivi, deux ans plus tard, par son maître Gilles Tremblay en 2009-2010, par la compositrice Ana Sokolović en 2011-2012, et par Denis Gougeon il y a de ça deux ans. Nous voilà donc en 2015-2016 et les projecteurs se dirigent vers l'œuvre abondante et fort diversifiée de John Rea. En plus de diffuser des œuvres existantes, la Série hommage met en place un dispositif de commande du compositeur célébré. C'est ainsi qu'au cours de la saison, l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) a commandé le triptyque pour orgue *Épris de liberté*, *Souffles de liberté* et *Héleurs de liberté* (2015), qui sera créé par l'organiste attitré de l'orchestre, Jean-Willy Kunz. Pour sa part, le Nouvel Ensemble Moderne (NEM, Lorraine Vaillancourt, dir.) interprètera *La chute des anges rebelles* en avril 2016, tandis que deux œuvres ont été spécialement conçues par Rea pour des ensembles écoliers: *Pincer*, *penser, chanter* et *Danser avec la gravité*.

Comment trouver un fil conducteur à travers ce jardin musical luxuriant aux multiples formes? Il nous semble qu'une des portes d'entrée à l'œuvre du musicien réside dans une réflexion sur le concept de la médiation. Chez John Rea, le médium, le matériau, n'est jamais pris pour acquis, et il n'est pas anodin de rappeler qu'un séminaire qu'il a récemment proposé à l'École de musique Schulich de l'Université McGill (Montréal) – son attache institutionnelle depuis le début des années 1970 – porte justement sur le matériau. Dans l'œuvre *Hommage à Vasarely*, par exemple, qui vient d'être évoquée, Rea est d'abord saisi par la façon dont le peintre hongrois projette des figures géométriques sur le plan du tableau tout en les déformant: les projections ainsi altérées constituent donc un premier niveau de médiation. Par la suite, le compositeur ajoute une seconde couche sémantique pour faire de l'œuvre un hommage subreptice à Iannis Xenakis, et ce, en pensant aux projections proposées par celui-ci de l'espace architectural sur l'espace temporel du son dans une œuvre emblématique comme *Metastaseis* (1953-1954), ou bien dans ses Polytopes, alliant musique, architecture et lumière. Rea conçoit pour son hommage une projection unique de l'espace d'un tableau sur l'espace de l'orchestre (sur fond d'un «canevas blanc» constitué d'un accord constitué

de 11 quintes superposées). Dans la troisième partie d'une œuvre plus récente, *Accident: tombeau de Grisey* (2004), Rea médite sur les projections que proposait le courant spectral de l'acoustique sur le musical, en prenant comme point de départ l'œuvre emblématique du compositeur français disparu six ans auparavant, *Partiels* (1975). Dans l'œuvre magistrale au titre opulent *J'ignore si j'étais un homme rêvant alors que j'étais un papillon ou si je suis à présent un papillon rêvant que je suis un homme* (ou simplement *Homme papillon*) (2001), le musicien explore la zone grise qui sépare l'artisanat de l'algorithme¹. Enfin, une œuvre parmi tout le catalogue du compositeur renvoie à la médiation à même son titre: *Médiateur (...pincer la musique aujourd'hui...)* (1981), composée pour divers instruments à cordes pincées et entièrement notée en tablatures. Le terme choisi fait ainsi référence à son homonyme latin pour désigner le plectre, cet objet intermédiaire entre le doigt et la corde, entre le corps et l'instrument, et, par extension, entre l'esprit créateur et le matériau. Mais le titre revêt au moins un autre sens, car Rea a conçu cette œuvre comme une sorte d'hommage aux musiques extra-européennes, la décrivant même comme « une sorte de composition ethnologique² » rappelant quelque peu l'enjeu d'*Exotica* (1970-1971), pour instruments extra-européens, de Mauricio Kagel, où le compositeur germano-argentin a voulu, en invitant les musiciens occidentaux à jouer des instruments non-occidentaux, « *to expose the rather relative term "exoticism"*³ ». Jouer sur la frontière entre Orient et Occident, comme Rea le fait de temps à autre⁴, n'est qu'une médiation de plus pour le compositeur.

Sa fascination, au cours des années 1980 et 1990, pour le postmodernisme musical (au point où un propos de John Rea est cité à la première page du « Que sais-je? » sur *Musique et postmodernité*⁵...) l'a conduit à s'inspirer d'artistes jouant avec leurs identités: par exemple, le monde étourdissant des hétéronymes de Fernando Pessoa (que Rea explore dans la musique de la pièce *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* [1997], mise en scène par Denis Marleau) ou ce célèbre tableau – un modèle d'autoréflexivité – de Velasquez, *Las Meninas* (exploré par Rea dans la pièce pour piano du même nom, en 1990-1991, qui, en une autre couche intertextuelle, propose des variations sur les *Kinderszenen* de Schumann), ou encore la géométrie paradoxale de M.C. Escher (dans *Treppenmusik* [1982]). Néanmoins, quiconque réduirait l'œuvre purement et simplement au postmodernisme musical se rendrait coupable d'un raccourci inadmissible! Certes, une œuvre comme *Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* (1994) se révèle un chef-d'œuvre d'allusions intertextuelles, trait que l'on associe à ce courant, comme le révèle Julien Bilodeau dans le Cahier d'analyse du présent numéro. Mais, là encore, ne retenir de

1. Voir à ce sujet John Rea (2008), « The Sorcerer as Apprentice: His Notes (The Computer in/and Teaching the Craft of Composition) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 1, p. 72-91.

2. Citation tirée d'une entrevue radiophonique sur CBC, le 29 septembre 1985, en préambule d'un concert pendant lequel l'œuvre fut présentée au Vancouver East Cultural Centre et interprétée par des musiciens de la Vancouver New Music Society. L'enregistrement se trouve sur le site du Centre de musique canadienne: <www.musiccentre.ca> (consulté le 19 janvier 2016).

3. Björn Heile (2009), « *Weltmusik* and the Globalisation of New Music », in Björn Heile (dir.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, Aldershot, Ashgate, p. 111.

4. Par exemple, et outre *Médiateur*, dans *Reception and Offering Music* (1975), dans son arrangement orchestral, en 1986, de *Pulau Dewata* (1977) de Claude Vivier, ou encore dans *Kubla Khan (Tombeau de Vivier)* (1989).

5. Béatrice Ramaut-Chevassus (1998), *Musique et postmodernité*, « Que sais-je? », Paris, PUF, p. 1.

6. François Nicolas (2014), *Le Monde-Musique. I. L'œuvre musicale et son écoute*, « Musiques xx-xxi^e siècles », Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae.

Rea que cette intertextualité postmoderniste, ce serait faire abstraction de la volonté structurelle du compositeur, comme en témoignent ses fresques orchestrales *Homme papillon* (2001) et *Icare en émoi...* (2012) sur lesquelles se penche **Jimmie LeBlanc**. Les œuvres de Rea sont par ailleurs si hétéroclites et nombreuses – il suffit de jeter un œil au catalogue détaillé de ses œuvres préparé par **Solenn Hellégouarch**, où l'on trouve un opéra pour enfants, un ballet composé à l'âge de 25 ans, cinq mélodrames (un genre qu'il était temps de réhabiliter!), plusieurs œuvres pour grand orchestre ou pour ensemble, parfois avec dispositif électronique, des arrangements de Mahler, Berg, etc. –, que les réduire à un seul courant, à un seul parti pris esthétique, serait les trahir.

Pour sa part, **Anne Marie Messier**, en collaboration avec **Michel Robert**, propose un portrait intellectuel de ce « musicien-pensif », comme dirait François Nicolas⁶, de façon hautement originale, soit en parcourant la bibliothèque du compositeur. De plus, dans l'enquête du numéro préparée par **Maxime McKinley**, divers acteurs de la scène canadienne de musique contemporaine partagent leurs souvenirs de leur ami, mentor, collègue et/ou collaborateur. Mais la charpente du numéro siège au creux de deux articles signés par **John Rea** lui-même : deux entretiens avec le musicologue renommé Ferdinand Larven Niemantz, prolongeant de la sorte un premier dialogue publié dans le vol. 9, n° 2 (1998) de la revue. Les illustrations de **Nicholas Voekoff-Erens** complètent le dossier thématique par un jeu sur une mise en abyme des numéros de *Circuit* : quel meilleur hommage est-il possible de concevoir pour ce compositeur porteur de masques? Enfin, le numéro s'achève sur quelques « Nouveautés en bref » concoctées par **Cléo Palacio-Quintin**.

Pour terminer, je saisis également l'occasion de cette introduction pour annoncer mon départ de la direction de *Circuit* après dix années de service (2006-2016) – une aventure inoubliable en 28 numéros! Je souhaite tous mes vœux à mon successeur et ami, le compositeur (et membre du Comité de rédaction de la revue) Maxime McKinley, qui prendra les rênes de *Circuit* à partir du prochain numéro.

Bonne lecture!

Montréal, janvier 2016

Supplément web : vous pouvez retrouver l'ensemble des articles de John Rea publiés avant 2016 dans la revue *Circuit*, et disponibles au téléchargement, à l'adresse suivante : <www.revuecircuit.ca/collection/26_1>.

Gradus ad Infernum (deuxième partie) : entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, « penseur de la musique » et auteur de *Musical Compositions of the Century*

JOHN REA

(traduit de l'anglais par Béatrice Rea)

Dans cette deuxième entrevue des trois qui m'ont été accordées en 1996¹, le défunt musicologue et penseur austro-américain Ferdinand Larven Niemantz (1925-2015) s'est tourné vers des sujets moins autobiographiques et plus ontologiques. Il a discuté de l'importante envergure de ses idées concernant la culture et la musique populaires, ainsi que de leur rapport à la tradition de la musique de concert. À l'automne 1996, Niemantz était de passage à Montréal pour assister au congrès international de la Société des technologies alternatives à valeur appliquée (STAVA), où il avait été invité à prononcer le discours principal.

*Durant nos entretiens (qui se sont déroulés en anglais), Niemantz a librement puisé dans les diverses propositions contenues dans son livre *Musical Compositions of the Century* – qui, à l'époque, était sur le point de paraître –, tout en faisant référence à son expérience de professeur de littérature comparée à l'Université Princeton (1967-1972), où je l'avais rencontré pour la première fois.*

1. La première partie de cette entrevue tripartite est parue dans *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, 1998, p. 9-24.

Notre deuxième conversation a révélé quelques signes de tension. Ceci était dû en partie, je crois, au rythme d'ensemble et aux exigences quotidiennes de ces conférences internationales, ainsi qu'à la fatigue et au stress qui l'accompagnent. Pour le meilleur ou pour le pire, nous étions tous les deux encore sous l'effet du premier jour d'activités du congrès, qui malheureusement semblait avoir débuté du mauvais pied.

John Rea : Notre entretien d'aujourd'hui portera sur vos études en composition et vos propres œuvres pour orchestre. Mais avant de commencer, je me demandais si vous pourriez commenter la journée d'hier, puisque votre discours [au congrès de la STAVA] s'est avéré, disons, plutôt choquant. J'hésite un peu à le dire, mais j'ai eu l'impression que vous aviez prévu tout ça, en sachant très bien que votre anniversaire serait célébré plus tard le même après-midi.

Pourquoi avez-vous choisi d'établir un lien entre ces deux événements, le sujet de votre discours² et le fait que, comme vous l'avez si élégamment mentionné,

2. Ce discours était intitulé « Les pratiques de la nouvelle musique dans les pays qui ne les pratiquent pas : les cas du Canada, des États-Unis et du Mexique ».

vous soyez né «il y a de cela trois vingtaines d'années... et onze ans»?

Ferdinand Larven Niemantz: Comme vous le comprendrez, il est impossible que j'aie pu avoir l'intention de fournir à qui que ce soit le catalyseur nécessaire pour causer un incident si déplaisant. Je peux seulement présumer que ma théorie restreinte sur l'infinité de l'intelligence humaine n'a pas su séduire les jeunes congressistes. J'en suis devenu particulièrement conscient assez récemment. Qu'il y ait des chercheurs aujourd'hui, de jeunes chercheurs, dont l'approche aux technologies à valeur appliquée ressemble si peu aux travaux que [Thomas de] Hartmann et moi-même avons entrepris, tout comme avec les autres fondateurs de la Société il y a maintenant presque 50 ans, est une chose. Oui. Mais c'en est une autre de soutenir, comme ils le font avec tant d'insistance, que ce dont nous, les vieillards, parlons aujourd'hui ne jouit que de très peu de crédibilité.

Il semblerait que ces jeunes Turcs souhaitent encore entendre parler du pouvoir de la musique. Je présume que c'est vrai. Cependant, ils veulent discuter de ce sujet uniquement d'une manière qui leur plaise. Je crois que leur esprit naissant est tragiquement en processus de fermeture, inéluctablement en direction opposée. La «fleur de leur jeunesse» a déjà commencé à se faner. Mon anniversaire était un défi pour eux. Mes années sur cette terre m'ont apporté la sagesse : une éventualité qu'ils ne sont pas disposés à envisager pour eux. Pour ces fleurettes, la sagesse, c'est maintenant ou jamais.

J. R. : Sauf votre respect, Ferdinand, je ne vois vraiment pas comment vous pouvez faire une telle déclaration, surtout compte tenu de votre... usage abondant de

l'ironie, vos sarcasmes et – si je puis – votre euphémisme à propos de votre...

F. L. N. : ...pardonnez-moi de vous interrompre, John. Mais hier j'ai dû insister sur le fait que mon approche [aux technologies à valeur appliquée] n'est pas fondée sur l'ironie. Ma théorie restreinte [sur l'intelligence] et son explication du processus créatif, particulièrement dans le domaine de la composition musicale contemporaine (la musique de concert contemporaine), se fonde sur des observations et non sur des spéculations, comme ces casse-pieds puérils ont tenté de plaider au Palais des congrès. Vous savez bien que mon nouveau livre offre une exposition de cette théorie. Comment aurais-je pu effectuer tout ce travail sans l'appuyer sur de la recherche, sur des observations révélatrices?

J. R. : Oui, je suis d'accord, mais je n'ai pas lu votre livre. En fait, personne ne l'a encore lu. Tout de même, vos opinions semblent un peu paradoxales. D'un côté, on dirait que vous défendez le progrès du modernisme et la trajectoire qu'il a prise durant notre [xx^e] siècle – je crois que c'est ce que vous avez dit. De l'autre, vous affirmez que le postmodernisme – un terme qui, vous le prétendez, ne signifie rien pour vous – est conspirateur, relié trop étroitement au néoconservatisme français, peut-être même aux doctrines du fascisme éternel. Toutefois, vous avez dit hier qu'il produit d'une manière ou d'une autre une forme d'art plus noble ! Je dois vous avouer que les sifflets venant de l'auditoire ont masqué plusieurs de vos propos et j'ai raté les arguments que vous avez avancés afin d'expliquer ce lien incompatible.

F. L. N. : Ce n'était pas facile, sans aucun doute. Et je suis conscient que vous n'avez pas «encore» tourné les

pages de mon livre. Il suffit de dire que le postmodernisme n'est pas une catégorie d'accomplissement. Je suis d'avis qu'il s'agit plutôt d'une valeur, une valeur alternative qui fait ressentir son impact seulement après son application ; c'est un état d'esprit.

Mon raisonnement est plutôt sans prétention : le postmodernisme, essentiellement tel qu'il se rattache à la nouvelle musique, produit une forme d'art plus noble puisqu'il s'agit de l'intelligence faisant preuve d'ineptie et de naïveté.

En revanche, les œuvres de la tradition moderniste appartiennent à une forme d'art moins élevée. Là, l'intelligence ne tente de démontrer... que de l'intelligence. C'est ainsi que je vois et comprends la position de [Frank] Wedekind [dramaturge et multiartiste]... et celle de mon père... mon vrai père [Alwa Niemantz, dernier étudiant de Brahms et auteur de la chanson populaire «Lurline»]! Ces deux hommes se comportaient comme des artistes proto-postmodernes, conscients des exigences poétiques et sociétales de sembler ineptes, naïfs. Il est évident que le fait qu'ils aient agi franchement face à cette intuition a garanti leur survie. La plupart des artistes véritablement sensibles du xx^e siècle, j'insiste, ont agi de façon similaire.

La prémisse soutenue par Adorno [un des professeurs de Niemantz] – que Stravinsky personnifie le « régressiste » frivolement chic, alors que Schoenberg représenterait le « progressiste » réaliste, lourd et pourtant brillant – est complètement fautive. Adorno se répand très certainement en injures contre M. Modernsky³ tout en promouvant la cause d'un Vrai Prophète, mais sa logique est erronée.

3. Surnom que Schoenberg avait donné à Stravinsky.

Ce qu'il aurait dû résoudre pour lui-même, c'est qu'à la suite de la calamité qu'a été la Grande Guerre, Stravinsky a senti le besoin absolu, présumons, de devenir postmoderne (comme j'exècre ce mot!), de porter un masque tel qu'on le comprend dans le monde du théâtre. Il a alors démontré de façon intelligente son manque d'importance, devenant ingénieusement assez naïf et simple pour que son auditoire apprécie chacune de ses nouvelles œuvres. Il a connu plusieurs succès, tout particulièrement aux États-Unis, une nation qui cultive remarquablement le superflu et le fait fleurir. Tandis que Schoenberg a malheureusement continué sur le sentier avancé du progrès, prouvant gauchement son intelligence et abandonnant ses anciens admirateurs. L'absence de succès combinée à une chaîne d'œuvres réfractaires – des œuvres plutôt épouvantables – ne lui a pas seulement causé d'amères déceptions, mais a aussi fait désespérer ses chers associés.

Dans ma Catégorie 12) Contes de fées, si vous vous souvenez, je suggère à mes lecteurs *Carmina Burana* [de Karl Orff] : le *locus classicus* de la fausse folie, trait exceptionnel requis pour tous les artistes extrêmement conscients qui vivent dans des régimes fascistes et tentent de s'en extirper. Ça, c'est véritablement du grand art ! Et c'est de l'art nécessaire ! Selon moi, le fait que les œuvres de cette catégorie doivent être répétées encore et encore et encore confirme une vérité musicale et psycho-anthropologique fondamentale : l'absence de mémoire à long terme chez les plus jeunes *et* de mémoire à court terme chez les plus vieux, de loin les deux plus importants groupes démographiques de consommateurs de musique.

J. R. : (...!?) Mais je pensais qu'en proposant spécifiquement cette catégorie vous ridiculisiez les exemples qui s'y trouvent? Maintenant je ne suis plus certain de...

F. L. N. : ...non, non, pas le moins du monde. Comment en êtes-vous arrivé à une telle conclusion, à un tel raisonnement?

J. R. : (...!?) Pourquoi ne retournons-nous pas à notre sujet principal pour aujourd'hui, votre musique et...

F. L. N. : Peut-être devrais-je reprendre le même exemple crucial de mon discours d'hier afin de vous éclairer un peu plus sur ma position, bien que j'espère que votre réaction ne ressemblera pas à celle qui nous a été imposée par cette bande de hooligans du Palais des congrès. Et ils se targuent d'être des «spécialistes»! (*rire jovial*) Viennent-ils de Montréal? Peu importe.

Ce festival de nouvelle musique qui a lieu durant vos hivers à Winnipeg, où les auditoires se déchaînent face aux récents produits des jeunes et vieux compositeurs, en est un bon exemple : l'ineptie est omniprésente, mais elle est gérée intelligemment et cultivée par des esprits très habiles et très généreux. Je suis convaincu, tout comme le conseil d'administration de notre Société, que les directeurs du festival font beaucoup de bien là-bas aux niveaux poétique *et* social. Ce n'est donc pas surprenant que tout le monde essaye de répéter cette splendide tentative et de vivre les mêmes expériences exaltantes. Des concerts qui affichent complet et surtout durant lesquels personne ne somnole. L'excitation est sa propre récompense, et tout le monde rentre à la maison content et bien rassasié.

J. R. : Oui, mais à quel prix?

F. L. N. : Que voulez-vous dire? Ils maintiennent les coûts des billets au plus bas. Toujours à guichets fermés. Et on me dit que même les revendeurs trouvent de quoi se nourrir à l'extérieur de la salle de concert. Essayez d'imaginer une telle éventualité à Toronto ou à Montréal avec vos grands orchestres symphoniques interprétant de la nouvelle musique. Pouvez-vous ne serait-ce que sonder une telle idée? Vous n'y parviendrez pas : c'est impossible!

J. R. : Ce n'est pas ce que je voulais dire. Ce que je tente d'expliquer, c'est que la musique interprétée là-bas est nulle... à un point inacceptable, absurdement assemblée et, pire, elle donne l'impression d'avoir été bâclée par des amateurs qui se croient importants. Toute l'affaire est parfois ridicule, presque gênante selon moi. Souvent, c'est du kitsch qui se prend pour de l'art.

F. L. N. : Mais elle atteint son premier objectif, John. C'est *exactement* ce qui rend cet événement aussi festif! Des personnes intelligentes prétendant être imprudentes! Oh, quel *élan*! Quel art splendide!

J. R. : Mais ce que je dis, c'est que c'est kitsch! Dépourvu d'esthétique... et amoral!

F. L. N. : Ça, par exemple! Vous ai-je offusqué? Permettez-moi sincèrement de ne pas partager votre avis à ce sujet, John. Ce n'est pas du tout comme vous le décrivez. D'ailleurs, votre musique n'y a-t-elle pas été jouée au moins une fois?

J. R. : Ah, oui... Oui, mais... mais c'est une autre histoire. Ce que j'aimerais en fait savoir c'est d'où votre concept *d'aristos*... Ou plutôt d'où votre sentiment face à cette attitude alternative restreinte qui...

F. L. N. : *Freilich!*... N'avez-vous ni d'yeux pour voir ni d'oreilles pour entendre? Vous habitez en Amérique, John, la Grande Amérique. Mais ce qui présente encore plus d'intérêt, c'est que nous vivons en... Amérique la Grande! Vous rappelez-vous les méditations de [Thomas] von Hartmann à propos du tsar Pierre le Grand? Vous en souvenez-vous? À propos des gigantesques transformations culturelles qu'il a imposées au peuple russe? Ce tsar, un des premiers défenseurs des technologies alternatives à valeur appliquée, mérite sans contredit le titre de « pionnier suprême » de notre mouvement.

J. R. : Non, je ne m'en rappelle pas. D'ailleurs, je ne me rappelle pas avoir lu quoi que ce soit à ce sujet non plus.

F. L. N. : Vous avez assisté à mes cours, non?

J. R. : Oui... Mais... mais parfois à l'époque, j'ai dû rater un cours ou deux. Je m'excuse, j'avais souvent d'autres choses à... Mais, quel est le rapport avec Winnipeg? Êtes-vous en train de dire que les Manitobains qui vivent le long de la rivière Rouge sont en fait tous des aristocrates? Au contraire, ils sont plutôt tous de gauche, tous des socialistes! C'est ça que vous tentiez de dire à votre public hier? Je crois que je comprends maintenant pourquoi il y avait un tel sentiment de révolte dans l'air.

F. L. N. : Oui. Et les chahuteurs, impitoyables. Pensez-vous qu'ils faisaient partie de la délégation de Montréal? Quelque chose me dit que oui. Peu importe, ils n'ont pas fait – ou n'ont pas voulu faire – d'efforts afin de comprendre mon point de vue.

J. R. : Je vous en prie, Ferdinand, qu'y a-t-il à... Comment comprendre?

F. L. N. : *Ars est celare artem.* C'est précisément ce qu'il y a à comprendre. La fonction principale de l'art est de se dissimuler, et effectuer une telle transformation poétique requiert une intelligence suprême. C'est du... délire poétique. Permettez-moi de citer mon nouvel ouvrage⁴... si je réussis à vous trouver le bon passage rapidement... Attendez. Oui, le voici dans les placards. C'est tiré de l'introduction :

...enduring art presumes enduring ideas, ideas that impress their artisan workers into a form of servitude. For above all else, genuine and enduring ideas demand to be well served, and served assiduously over a considerable course of historical time, ars longa, vita brevis. In 20th-century music, ideas spring up wildly and prolifically within a flora and fauna of unprecedented variety, some comparable to eccentric desert plants, while others similar to resilient tundra vegetation. On occasion ideas evolve into monstrous or mutant transgressions that nature abhors yet tolerates, granting such pseudo ideas a semblance of existence albeit an abbreviated one.

What critical exposure to noxious chemicals, or to nefarious radioactivity, or to negative reinforcement prompted the creation of propitious environments out of which such a welter of ideas in music subsequently grew and flourished?

What changes in value (devaluation, overvaluation, revaluation), when combined with the miraculous advances in geriatric medicine, helped to foster a reversal of roles (masks) where artisans in music induced "sad" to become "happy," and "happy," "sad;" where dêmos [the people] displaced âristos [the best]; and where now ars brevis, vita longa? Hippocrates, the great doctor of ancient times for whom our gratitude knows no bounds, formulated it wisely, but incorrectly: Ho bios brakhus, hé de tekhnê makra.

Were he to visit us today at the end of this 20th century, he would contemplate a world turned upside-down, a century that attempted the impossible, for it has tried to stop the march of time.

4. Ferdinand Larven Niemantz (1997), *Musical Compositions of the Century*, Palo Alto, Pegasus.

During this age of incredible abundance and of generalized privation as well, hélas, artisans in music continue “to make” (poiesis), but few in the domain of concert music enjoy the supreme experience of poetic delirium; few transcend the limits of those memory structures that, most properly speaking, belong to the realm of popular music and continue to endure, only to resound more deeply within the new classics of the symphonic repertoire, of chamber music, of electroacous...

Ensuite, John, je discute des aspects saillants de ma recherche qui produisent les 123 points cardinaux, les 123 mots-clés au sein des 12 catégories, et de la distinction que j'établis entre les œuvres de référence et les compositeurs de référence. Je pense qu'il serait pertinent pour notre entrevue de réitérer un point crucial que je mentionne ailleurs dans mon introduction. Je le résumerai en peu de mots pour vous : là où il y a argent, il y a idée. Plus résolument : là où il y a beaucoup d'argent se trouve une richesse d'idées.

J. R. : (...!?) Tout cela, je suppose, est relié à votre attitude concernant l'importance de la musique populaire de nos jours avec ses grosses injections d'argent et son impact sur la vie de concert, sur la musique de concert ainsi que sur la culture en général, je présume. Vos 12 catégories incluent plusieurs exemples de musique populaire, si je me rappelle bien ce que vous disiez l'autre jour lors de notre premier entretien.

F. L. N. : Je ne peux m'empêcher de remarquer que c'est la deuxième fois, John, que vous employez le mot «attitude». Je veux vous rappeler qu'une technologie alternative à valeur appliquée n'est pas une attitude. Ce n'est pas non plus du oui-dire : c'est un fait. C'est une découverte, en quelque sorte. Mais ce n'est pas une attitude. Sachez que depuis des années je travaille sans

relâche sur des questions sociopoétiques à la façon d'un vrai *Wissenschaftler* [scientifique]. L'infinité de l'intelligence humaine est la survie même.

(longue pause) L'épée est plus forte que la plume.

J. R. : (...!?) Je m'excuse, je... je ne vous suis pas.

F. L. N. : La survie... L'épée est toujours plus puissante que la force des mots (*il soupire profondément*). Laissez-moi vous raconter une histoire, John, puisque cela vous aidera peut-être à comprendre ce que j'essaie de démontrer. De plus, je suis certain que vous saurez apprécier ses nuances italiennes, vu vos origines.

Alexandre Dumas *père* – sans contredit le romancier le plus populaire du XIX^e siècle, une véritable usine de mots – comprenait tout à fait la vraie nature de la révolution en politique. Il a rapidement saisi que les révolutions sont faites avec des fusils et non avec des placards ou des pamphlets! C'était une conclusion audacieuse et inévitable pour quelqu'un d'aussi étroitement lié au légendaire pouvoir des mots. Alors en 1860, afin de soutenir la cause d'un de ses héros non fictifs, Giuseppe Garibaldi (cadet de Dumas de cinq ans et redoutable guérillero à la Che Guevara), et de l'aider à unir un territoire aujourd'hui appelé Italie en le libérant de ses despotes – « un pour tous, et tous pour un » –, Dumas, alors âgé de 58 ans (âge où la plupart des gens envisageaient de prendre leur retraite ou étaient déjà morts), loue à ses frais *un voilier à trois mâts* à bord duquel il tient le rôle de capitaine! Veuillez noter qu'il a «tenu le rôle» de capitaine. Quel... quel *théâtre-vérité!* De la côte sud de la France jusqu'en Sicile, il a ensuite réussi à ne pas attirer l'attention des douaniers en déclarant avec conviction que le navire transportait des barils de rhum – mais ces barils débordaient de poudre à

canon. À Palerme, il a livré à un Garibaldi anxieux et très reconnaissant non seulement les explosifs, mais plus de 4 000 fusils. La marche sur Naples, comme celle sur Rome un peu plus tard, a été un triomphe stratégique monumental.

J. R. : (...!?) Pardonnez-moi, Ferdinand, mais je ne vous suis toujours pas. Qu'est-ce que la livraison d'armes à un révolutionnaire anxieux du siècle dernier a à voir avec... le délire poétique, avec le rôle de la musique populaire dans les structures mémorielles de la musique de concert?

F. L. N. : *Vexata quaestio!* *Ahimè!* Précisément. Les compositeurs de concert depuis l'époque de Berlioz, Schumann et Wagner – des contemporains de Dumas et Garibaldi – constatent une vérité musicale profonde et révolutionnaire : le mot est plus puissant que la note!

Et donc, avec *toute* la stupéfaction et *toute* la puissance d'un coup de foudre, une avalanche de textes en tous genres se déclenche. Ces artisans de la musique ont tout à fait compris la vraie nature de la révolution en musique : elle est faite avec des mots. Des mots partout, dans les journaux, les périodiques, les livres, les brochures, les pamphlets, les carnets intimes, les revues professionnelles, les affiches, les lettres adressées à nos amis et à nos ennemis, et dans les communications avec les patrons d'autrefois, qu'ils soient ou non des aristocrates. Des mots, des mots, des mots et encore des mots!

Pendant longtemps, Wagner, seul parmi ces êtres dyslogiques, a souffert d'un profond et terrible état de confusion psychologique reliée à son identité artistique et à l'attachement. Je suis convaincu que c'est simplement sa prolixité qui lui a mis des bâtons dans les roues et non ses notes. Je ne crois pas qu'il ait jamais

vraiment trouvé sa voie, ou voulu la trouver d'ailleurs. Ça fait sourire...

En fait, je souris toujours lorsque je repense à 1952 et revis ma joie face à cet « appel aux armes! » que mon contemporain [Pierre] Boulez a entonné à l'occasion de la mort de Schoenberg – en anglais, rien de moins⁵! Ça évoque inévitablement en moi une peinture dérangeante de Delacroix, *La liberté guidant le peuple*. Vous la connaissez, John? Celle qui représente un groupe de citoyens parisiens échevelés et armés se précipitant vers le palais royal, hâtant ainsi l'abdication de Charles X durant la révolution bâclée de 1830.

J. R. : Une peinture? Dérangeante?

F. L. N. : Eh bien, sauf pour le fait que Delacroix avait d'abord astucieusement intitulé la toile *Le 28 juillet 1830*, titre qu'il ne trouvait pas assez provocant, il y a toute la question de la Liberté elle-même et de son allure vestimentaire échantonnée : le *logos*, le mot féminin *liberté*, qu'il rend de façon si élogieuse dans un moment brûlant de délire poétique!

La réaction d'Adorno face à ce portrait verbal de Boulez, alors âgé de 26 ans, a semblé tempérée. Il en a même été un peu fâché, si ma mémoire est bonne. Il a considéré l'essai uniquement comme une sorte de jeu d'insolence, « Le roi est mort, vive le roi »! Peut-être qu'Adorno aurait été bien moins contrarié, maintenant que j'y pense, si Boulez avait simplement intitulé l'article « Le 14 juillet 1951⁶ ».

5. Un article rédigé en anglais par Pierre Boulez, intitulé « Schoenberg is Dead », est paru dans le périodique londonien, *The Score*, n° 6, mai 1952, p. 18-22.

6. Schoenberg est décédé dans la nuit du 13 au 14 juillet 1951.

Quelques années auparavant, le concept de liberté avait changé de connotation en Allemagne sous le national-socialisme. Suivant le « *Nicht Freiheit wovon... sondern Freiheit wozu* » [« Non pas "libre de quoi", mais plutôt "libre pour quoi" »] de Nietzsche, la liberté pour les nazis n'englobait plus les droits constitutionnels de l'individu, mais désormais uniquement la liberté et l'immunité de l'État ou de la race aryenne.

De la part du jeune « peintre » Boulez, mon *Kommilitone*, de tels mots révolutionnaires ne provenaient pas d'une présomption française, ordinaire et prévisible, il faut le dire. Non. Boulez est allé trop loin en disant, si je me souviens bien, « *all composition other than twelve-tone is useless... To challenge this statement in the name of freedom will hardly do, for this supposed freedom has a strong look of 'old chains' about it... it is time to learn from Schoenberg's errors...* » Je crois – comme Wiesengrund, soit dit en passant – que ces mots, aussi simples qu'ils puissent nous paraître aujourd'hui, évoquent une technologie alternative à valeur appliquée. C'était l'intelligence, rappelez-vous, l'intelligence au service d'une cause populaire simple et naïve.

L'histoire de la musique du xx^e siècle aurait été complètement différente, il va sans dire, si c'était le vieux M. Modernsky qui avait quitté cette terre à l'été 1951 au lieu du noble et prophétique M. Belmont⁷. *Trotzdem*. Et de cela nous pouvons être absolument certains: une technologie alternative à valeur appliquée exploitée par le séditieux Boulez – nous étions tous si jeunes et impatients à l'époque – aurait été employée exactement, mais exactement, de la même manière!

7. Traduction littérale en français de son propre nom, que Schoenberg donne à sa maison d'édition.

Nous pouvons en dire autant de l'histoire de la musique populaire de notre siècle: elle aurait évolué différemment selon la phylogénèse si le King [Elvis Presley] avait abdiqué la couronne, ou s'il était mort avant, disons, Jimi [Hendrix].

Une idée me rend perplexe parfois. Ce n'est qu'une conjecture contrefactuelle: cette série peu plausible d'événements aurait garanti une destinée bien plus vitale à l'évolution de la musique populaire. J'ai le regret d'annoncer que pas une seule mélodie « royale » du King ne se retrouve dans mes 12 catégories, bien que j'aie inclus un air de cet autre tsar et pionnier, Pierre [Boulez] *le Grand*.

Et, en ce qui a trait à la Liberté... quelle dame magnifique! Delacroix nous transmet une prophétie. Même à la fin des années 1990, je remarque que les femmes prêtent serment à leur quête de la beauté bien plus souvent qu'à leur propre liberté.

J. R. : (...!?)

F. L. N. : Quel était l'intérêt pour le Québec de vider ces innombrables couvents?

J. R. : (...!?)

F. L. N. : Il se peut, John, que vous éprouviez encore certaines difficultés face à cet agrégat de questions et de relations. Soyez assuré que je comprends bien votre inquiétude. Moi aussi j'ai complété une grande partie de mon éducation dans une université américaine. C'est en effet un risque à courir.

Cependant, comme vous le savez, j'ai uniquement étudié la musique avec mon père et avec... avec mon « autre père » [Adorno]. Je crois donc être en mesure de diagnostiquer et d'interpréter avec précision le spec-

tacle d'hier qui s'est déroulé dans la confusion, surtout à cause des actions et des sons discordants de la délégitimation de Montréal.

Il n'y a personne dans votre communauté, ou dans votre pays d'ailleurs, qui écrit au sujet d'une musique de concert vivante, notion qui doit vous sembler oxymorique. Certainement pas ceux qui se disent des musicologues, qui, à mon avis, se consacrent uniquement et de façon obsessionnelle aux nécrologies anciennes et aux notes en bas de page d'annotations déjà annotées. Jadis, Freud et ses collègues médecins, comme je sais que vous savez, avaient examiné une panoplie de ces perversions dans des pathologies similaires.

La musique populaire semblerait avoir mieux réussi chez vous, très probablement en raison de la vitalité de la télévision et de ces écrans à clavier que l'on commence à voir un peu partout. C'est du moins ce que les premiers stades de mes recherches démontrent. En vérité, il n'y a personne ici qui ait quelque chose de significatif à raconter au sujet de la musique. Vos gens ont accompli une dictature du prolétariat. Vous devez vraiment réparer votre société! Nous sommes tous perdants de temps à autre.

J. R. : (...)

F. L. N. : (...)

J. R. : Je ne suis pas certain, Ferdinand, d'avoir suivi tout ce que vous avez dit aujourd'hui. À propos de la survie: oui, peut-être. Et qu'à Montréal nous faisons face à d'autres difficultés, oui encore, je suppose. Je suis prêt à vous donner raison, même si ces problèmes existent ici depuis des années. Mais j'ai bien peur que ce soit aussi le cas dans tout le pays. Par contre, je ne suis

toujours pas certain de votre atti-... Ce que je veux dire, c'est que je ne vois pas encore le lien entre ce que vous appelez les «structures mémorielles» dans la musique populaire et leur interaction avec les préoccupations des compositeurs de musique de concert, ou leur présence au sein de celles-ci.

F. L. N. : *Res, non verba.* Votre situation a besoin d'action, et non de mots. Ce qui pour des compositeurs signifie: *Verba, non neumae* [«des mots, et non des notes»]! Les artisans qui œuvrent dans le domaine de la musique populaire vont de l'avant, comme Garibaldi et Dumas. C'est tout le contraire dans votre domaine. Vous n'employez que des notes, et des notes peu intelligentes d'ailleurs. Mais étant donné votre situation, les notes ne suffisent pas. Or, bien qu'il existe aujourd'hui d'autres communautés de compositeurs dans le monde qui ont le luxe d'utiliser uniquement des notes – par exemple les cultures musicales postrévolutionnaires de l'Allemagne ou de la France –, votre communauté ne peut pas se permettre cette extravagance.

En ce moment même, vos artisans se vautrent dans un état prérévolutionnaire! Vous devez composer moins et écrire plus [de mots]. Je crois sincèrement qu'un grand nombre – je vais vous le répéter – qu'un grand nombre de vos collègues devrait tout simplement arrêter de composer! Je vous le dis sans ménagement. Vous savez que j'ai beaucoup voyagé en Ontario, ainsi que dans l'Ouest et l'Est du Canada.

J. R. : (...!?)

F. L. N. : Par la suite, vous devrez essayer de retrouver ce que vous ne pensiez même pas avoir perdu: votre pertinence, votre intérêt aux yeux et aux grandes

oreilles d'un public adulant, le peuple, *le peuple léonin*. Vous devez reconstruire, vous rééquiper et vous armer à nouveau!

Vous devez échanger la mélopée – un terme bien plus précis pour décrire l'art du contrepoint chanté – pour la mélodie pure! Oui, la mélodie, ce concept pléonastique qui, durant des générations dans votre tradition, tourmente tant d'artisans, qu'ils aient été éduqués selon l'école de pensée musicale de la *unendliche[-melodie]* ou musicalement éduqués dans une école située sur... (*pause*) sur *Sesame Street*⁸!... Pardonnez ma blague inappropriée.

La mélodie, ce concept hybride surabondant, n'apporte que de la confusion aux compositeurs dans votre tradition. Et pourtant nous savons qu'elle provoque une joie énorme chez les artisans de la musique populaire. Pourquoi faut-il qu'il en soit ainsi?

Puisqu'elles précèdent l'avènement de la musique classique, les structures mémorielles ataviques de la musique populaire persistent dans la musique de concert du xx^e siècle par leur absence avouée! Comment est-ce possible? Lors de la première mondiale d'une composition récente de musique de concert peu importe l'endroit, des gens de bonne volonté – rappelez-vous qu'on les appelait autrefois des *amateurs de musique*, maintenant ce sont des *mélomanes* intoxiqués, empoisonnés par la mélodie – se demandent toujours en silence quand ils écoutent avec une attention authentique et avec magnanimité: «Est-ce une balade?», «Ce compositeur broie-t-il du noir?», «Pourquoi

8. Diffusée depuis 1969 et destinée aux enfants, cette série télévisée américaine a une mission éducative et a recours à des marionnettes.

devons-nous être soumis à un rap – à une rhapsodie maintenant?», «Comment peut-on danser là-dessus?» ou «Oh non, pas une autre joute musicale!» Il y a bien trop de références aux anciennes structures mémorielles pour toutes les nommer. Comme le démontrent mes recherches, le riche monologue intérieur d'un vrai *mélomane* simule parfois un torrent de formes musicales, une véritable cascade de modelages sonores théoriques. Quelle divine narcose!

Et pourquoi le terme *melodia* devrait-il être aussi surabondant? Parce qu'il doit l'être! *Le peuple l'exige*. Il s'agit d'une fusion sacrée de *oidé* = *cantus* et de *mélôs* = *cantus*! Imaginez-vous, John, non mais imaginez un peu le moment glorieux de délire poétique, *O felix culpa*⁹, lorsque ces deux *logoi* consomment leur union!

À l'occasion, j'avoue que je constate la débauche dans cette pléthore de sens, un certain mécanisme très analogue à ma Catégorie 12) Contes de fées, avec sa condition de répétabilité nécessaire, mais pas suffisante, qui garantit la compréhension et l'appréciation chez les très jeunes... et les très jeunes de cœur.

Mais il se peut que tout ceci ait quelque chose à voir avec la façon dont j'écoute de la musique, de la musique populaire. Je ne sais pas. *Liberté... Lebensart* [«mode de vie»]!

J. R. : (...!?)

À cet instant, le téléphone sonna et Rea se leva pour décrocher le combiné: il n'avait pas de répondeur. Il rapporta à Niemantz que c'était la police qui avait appelé;

9. «Heureuse faute»: expression tirée d'une homélie de Saint Augustin, d'un hymne chanté le Samedi saint, faisant référence à la chute de nos premiers parents, Adam et Ève, qui nous vaut le Rédempteur.

des officiers étaient en route pour l'interroger au sujet du tapage lors de la soirée précédente. L'entrevue fut donc coupée court.

F. L. N. : Vous semblez épuisé, John.

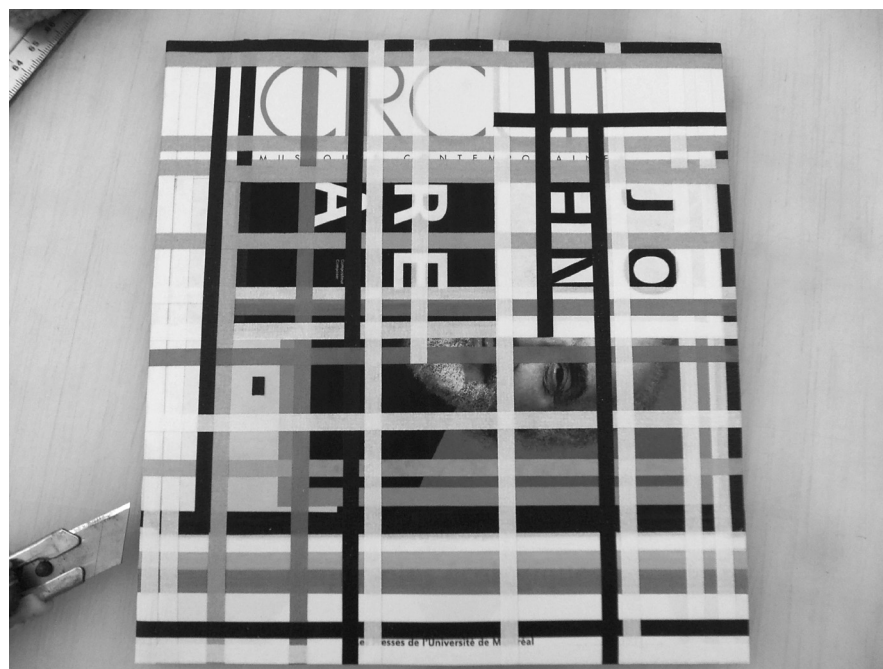
J. R. : Oui, peut-être un peu. Votre « après-midi » de fête d'anniversaire s'est terminé très tard hier soir. Ou devrais-je dire ce matin ? Et cette affreuse bagarre...

À vrai dire, je pensais que nous aurions eu le temps aujourd'hui de parler de vos compositions, de vos propres... *neumae*.

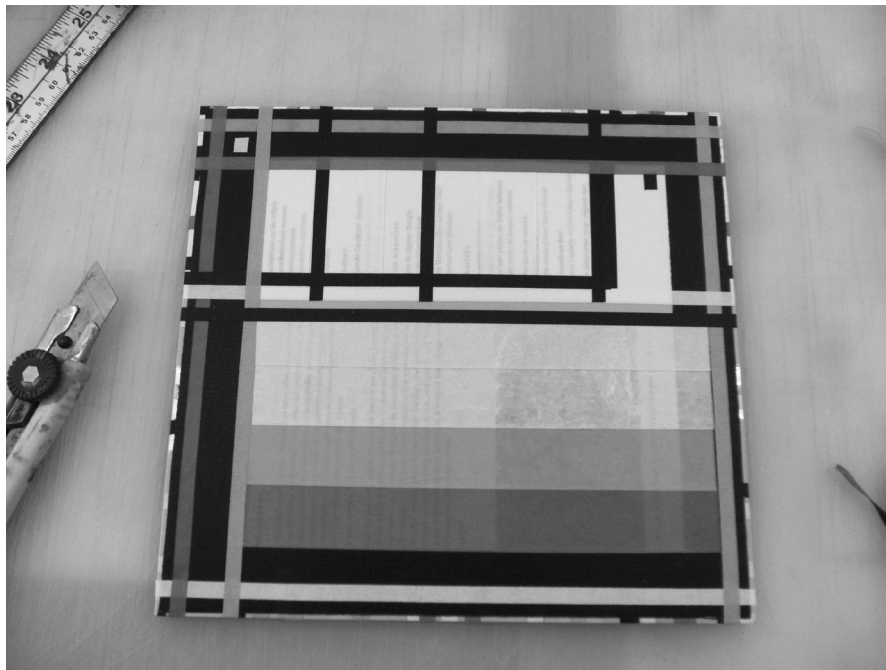
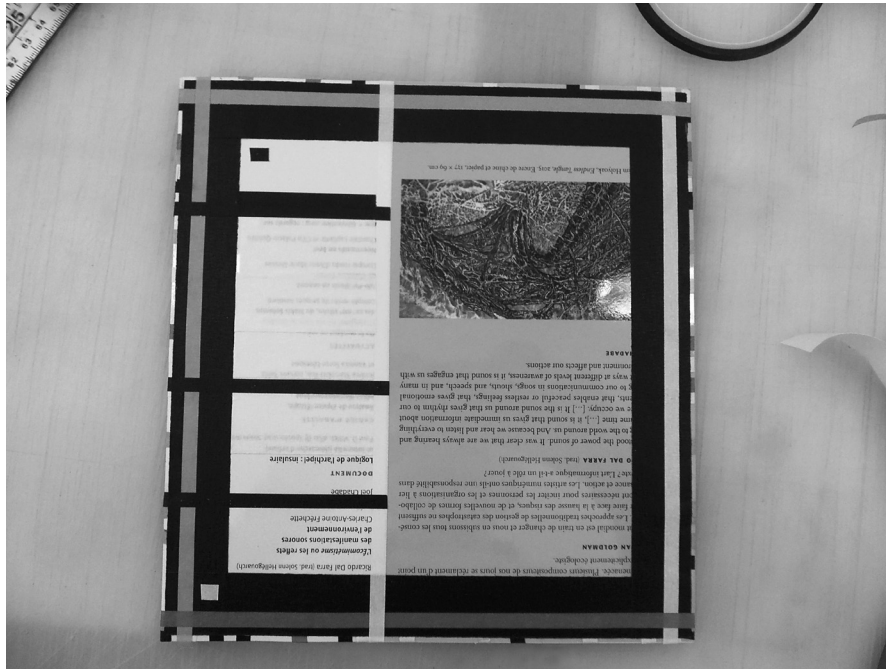
F. L. N. : Oui, (*il rit pour lui-même*) nous pouvons certainement en parler... Allons-y.

J. R. : Il est un peu tard. Mais je voulais discuter de vos projets futurs, en particulier celui auquel vous avez fait allusion dans votre discours d'hier. Pourrions-nous aborder tout cela maintenant... ou encore demain ? Votre avion ne décolle que tard demain soir.

F. L. N. : Si vous insistez. Mais je me sens tout requinqué par notre conversation, et c'est avec enthousiasme que je pourrais poursuivre...



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extraits), 2015-2016.

Le postmodernisme est un humanisme¹ : structuralisme et dialogique dans *Homme papillon* (2001) et *Icare en émoi...* *Dédale à cran* (2012) de John Rea

Jimmié LeBlanc

J'ignore si j'étais un homme rêvant alors que j'étais un papillon ou si je suis à présent un papillon rêvant que je suis un homme. Tirée d'une parabole du penseur chinois Tchouang-tseu (IV^e siècle av. J.-C.), cette phrase est aussi le titre – dont la forme abrégée *Homme papillon* est aussi acceptée – d'une œuvre de John Rea, composée en 2001, pour orchestre de chambre et piano numérique (ou Disklavier). En tant que « Discours sur l'identité des choses² », cette fable nous plonge d'emblée au cœur de la pensée contemporaine où sont ébranlées, contestées, voire renversées les notions platoniciennes de sujet, d'essence, d'identité :

« Derrière chaque caverne une autre qui s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessous de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore ». Comment Socrate s'y reconnaîtrait-il dans ces cavernes qui ne sont plus la sienne ? Avec quel fil, puisque le fil est perdu³ ?

* * *

Le fil d'Ariane, proposé par Dédale, aidera Thésée à retrouver la sortie du labyrinthe (que Dédale a lui-même conçu), une fois le Minotaure terrassé. Ironiquement, cette trahison aura pour conséquence l'emprisonnement de l'architecte et de son fils, Icare, dans les dédales de sa propre invention... Dédale aura cependant l'ingéniosité d'assembler des ailes avec de la cire pour lui permettre, ainsi qu'à son fils, de sortir de leur impasse en empruntant la voie des airs – « mais attention de ne pas voler trop haut », prévient Dédale,

1. Allusion à Jean-Paul Sartre, « L'existentialisme est un humanisme », conférence donnée à Paris le 29 octobre 1945.

2. Second chapitre du texte taoïste *Zhuangzi*, cf. *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, 1969.

3. Deleuze, 1969, p. 304 ; citant Nietzsche (*Par-delà le bien et le mal*, §289).

« car la chaleur du soleil ferait fondre la cire de notre appareillage »... Hélas, c'est dans l'ivresse de son propre vol que le jeune Icare, faisant fi des injonctions protectrices, provoque lui-même sa chute mortelle. En 2012, le mythe d'Icare inspire à Rea une œuvre pour grand orchestre, *Icare en émoi*... *Dédale à cran*, dans laquelle est exploré ce désir irrépressible de « voler de ses propres ailes⁴ ».

4. Cf. Rea, 2012.

Introduction

Homme papillon et *Icare en émoi* représentent deux réalisations d'envergure dans le parcours d'un compositeur que l'on associe volontiers au postmodernisme musical qui marque profondément la scène québécoise, dès la fin des années 1970, en puisant notamment à la source de l'intertextualité⁵. Toutefois, mis à part l'apport extramusical des titres et notes de programme, force est de constater que ces deux œuvres ne font pas un usage explicite des techniques typiques de cette pratique que sont la citation, le collage ou l'allusion. En fait, ces pièces sont plutôt emblématiques d'une autre approche chère à John Rea, et qu'il qualifie de *géométrique* par opposition à cette autre manière qui, à travers son usage des ressources de l'intertextualité, est dite plus dramatique ou *humaine* :

The energy is channelled in at least two manners, or two personalities. I'm attracted to one type of music that could be called narratological, that has some type of intrigue, or human element, that involves human destinies. They're upfront, and they may be programmatic, or overtly theatrical, but human. There's a whole other part of my work that I would say, for lack of a better word, might be called geometrical, or structural, figurative. Not that it's inhuman, but it involves musical elements for their own sake, and for their own relationships, probable or improbable among themselves⁶.

6. Entrevue avec John Rea, in Steenhuisen, 2009, p. 201.

Dans cet essai se donnant pour toile de fond certains éléments-clés de l'histoire des mouvements structuraliste et poststructuraliste, nous explorerons l'hypothèse selon laquelle, chez John Rea, les aspects *humain* et *géométrique* se rejoignent au carrefour de deux thèmes fondateurs de la postmodernité : la « mort du sujet », à mettre en lien avec le formalisme qui sous-tend l'aspect *géométrique*, et la « mort de l'auteur », fondement paradoxal de la dialogique qui *réhumanise* la relation avec le lecteur – et par extension, l'auditeur – dès la fin des années 1960. Ainsi s'esquisseront les lignes d'une sorte d'*humanisme postmoderne* qui, sans sortir intact de la redéfinition radicale du sujet qui bouleverse la seconde moitié du xx^e siècle, n'en demeure pas moins soucieux de remettre l'humain au cœur de ses préoccupations.

* * *

... some men believe themselves to be content and remain so, while other men evolve into reckless and uncontrollable beings, and other simply become anxious and depressed.

Will man be held accountable again by the claims of the Universal⁷?

* * *

7. Rea, 1969.

Structuralisme : « mort du sujet » et « objet = x »

[L]e structuralisme n'est pas séparable d'un nouveau matérialisme, d'un nouvel athéisme, d'un nouvel antihumanisme. Car si la place est première par rapport à ce qui l'occupe, il ne suffira certes pas de mettre l'homme à la place de Dieu pour changer de structure. Et si cette place est la place du mort, la mort de Dieu veut dire aussi bien celle de l'homme⁸.

8. Deleuze, 1973, en ligne.

En 1949, Claude Lévi-Strauss publie *Les structures élémentaires de la parenté*, mettant en application son approche structurale de l'anthropologie pour étudier les lois mathématiques régissant les unions familiales chez certaines populations. Il en vient à préconiser, dès la fin des années 1950, une unification de toutes les sciences humaines autour de sa démarche qui consiste, en définitive, à étudier la diversité humaine pour en dégager ses structures les plus fondamentales. Enfouies dans l'inconscient, les structures remettent fortement en cause la notion de liberté (au sens sartrien) et suggèrent une banalisation radicale de l'individu – certains parleront de « mort du sujet » – au profit du système qui le détermine : dans la foulée, « [l]e sujet, la conscience vont s'effacer au profit de la règle, du code et de la structure⁹ ». La vague emportera la linguistique (Jakobson), la psychanalyse (Lacan), la philosophie (Foucault) et la littérature (Barthes), sans épargner la musique, où l'élan intellectuel s'incarnera notamment dans les écrits de Pierre Boulez et de Iannis Xenakis. Pour le premier, au tournant des années 1960, la musique doit être pensée « en termes de relations, de fonctions », et non à partir « des substances et de ses accidents¹⁰ » ; pour le second, il faut faire

9. François Dosse, [1991-1992]2012, tome 1, p. 21.

10. Boulez, [1963]1987, p. 31.

l'effort de réduire certaines sensations sonores, d'en comprendre les causes logiques, de les dominer, puis de s'en servir dans des constructions voulues ; [...] l'effort de mieux comprendre les œuvres du passé, en recherchant une unité sous-jacente qui doit être commune à celle de la pensée scientifique de notre temps ; l'effort de faire de « l'art » tout en « géométrisant », c'est-à-dire en lui donnant un appui raisonné moins périssable que l'impulsion du moment, donc plus sérieux, plus digne de la haute lutte que livre dans tous les autres domaines l'intelligence humaine¹¹.

11. Xenakis, 1963, p. 9.

12. Entretien avec le compositeur (une série de courriels au sujet de cet article ont été échangés entre mai et septembre 2015).

13. Voir Galaty, 2007.

14. Xenakis, 1963, p. 191.

15. Le principe du nombre d'or stipule que le rapport entre deux segments (a, b) de longueurs différentes doit être identique au rapport entre la longueur totale (a+b) et le segment le plus long (a); ainsi, $a/b = (a+b)/a$.

John Rea découvre la musique de Xenakis lors de ses études à Toronto à la fin des années 1960. L'influence sera notable, mais c'est surtout durant son doctorat à Princeton qu'il explore les « eaux profondes » de la pensée structurale appliquée au domaine musical, notamment à travers diverses perspectives sur l'analyse schenkérienne (Komar, Westergaard), et le sérialisme de Milton Babbitt¹². Ainsi, son penchant pour un certain formalisme géométrique rejoint l'attitude de Xenakis : si ce dernier s'inspire de modèles scientifiques, Rea s'intéresse quant à lui au monde des arts visuels, comme l'illustre le triptyque *Hommage à Vasarely* (1977), puisant à l'Op art¹³ *Treppenmusik* (1982), s'inspirant des illusions d'optique de Escher et *Vanishing Points* (1983), aux multiples effets de perspective. Dans tous les cas, on suppose qu'une même structure fondamentale peut s'incarner dans des médias différents, soit en passant de la nature ou du domaine visuel à la musique.

Afin de démontrer la teneur formaliste des techniques qui se situent à la genèse des œuvres *Homme papillon* et *Icare en émoi*, nous établirons une grille d'analyse « structurale » en nous basant sur le modèle en trois catégories proposé par Xenakis dans *Musiques formelles*¹⁴ :

1. les *structures hors-temps* définissent un ensemble de relations non encore actualisées sous forme d'organisation fixe (par exemple, une échelle chromatique en tant que réservoir d'*intervalles*);
2. les *structures en-temps* sont des organisations spécifiques impliquant un ordre de succession, mais antérieures à la matérialisation de l'événement musical dans la partition (par exemple, une série dodécaphonique en tant qu'elle détermine un ordre de succession *intervallique*);
3. la *structure temporelle* représente un ensemble de *proportions* non encore actualisées sous forme de durées spécifiques (par exemple, la proportion du nombre d'or¹⁵). Cette troisième catégorie, également *en-temps*, se distingue toutefois de la précédente en ce qu'elle concerne exclusivement le cadre temporel dans lequel les événements sonores s'inséreront, et non leur structure propre.

Comme on peut le voir, ces catégories ne s'intéressent pas tant aux événements sonores qui donneront sa forme sensible à l'œuvre qu'aux structures fondamentales qui en détermineront la réalisation. Par ailleurs, la méthode structurale étant initialement un outil d'analyse, nous verrons maintenant comment elle peut influencer le processus créatif d'un compositeur comme John Rea.

a) Structures hors-temps

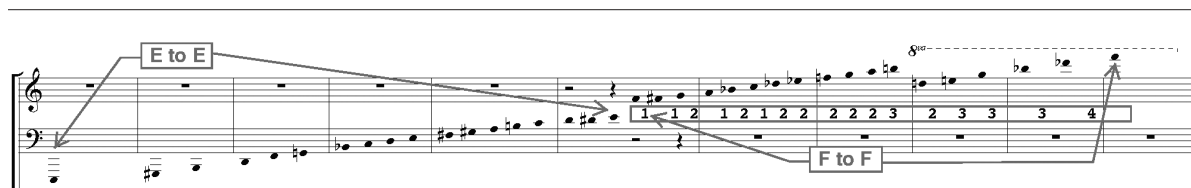
D'entrée de jeu, mentionnons que *Homme papillon* et *Icare en émoi* utilisent toutes deux la même structure fondamentale, soit une sorte de *mode*; Xenakis dirait un *crible*, Rea parle de *partition*¹⁶. Cette dernière fixe un ensemble de relations intervalliques couvrant un ambitus de trois octaves divisé en tranches de n demi-tons, soit: [1 1 2 1 2 1 2 2 2 2 2 3 2 3 3 3 4]; à la figure 1, au segment supérieur, l'on peut voir une matérialisation de cette structure à partir du *fa* central. Rea lui adjoint ensuite son rétrograde, à partir du centre et en commençant un demi-ton plus bas (soit sur *mi*)¹⁷. On remarquera ainsi une organisation en éventail qui va s'élargissant du centre vers les extrêmes. Pour le compositeur, il s'agit de la représentation structurale du déploiement de deux « ailes », une sorte de « structure papillonnante¹⁸ ».

16. *Partition* est ici employé au sens mathématique de division d'un nombre entier en une somme d'entiers (cf. entretien avec le compositeur).

17. À noter que malgré le choix des notes de départ *fa* et *mi*, nous insistons ici sur un stade de la composition qui définit avant tout des rapports *structuraux* qui pourraient, ultimement, s'incarner avec d'autres notes.

18. Entretien avec le compositeur.

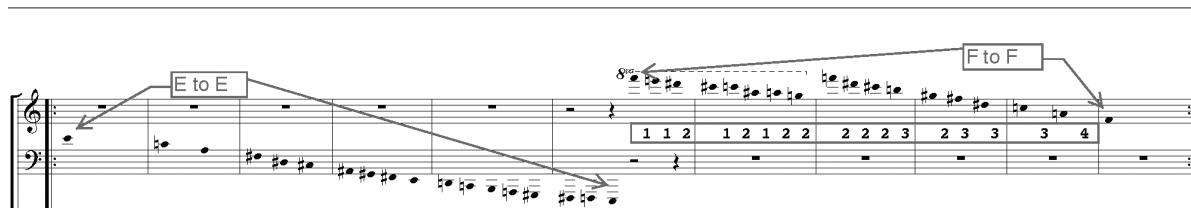
FIGURE 1 Partition intervallique 1¹⁹.



Une seconde partition intervallique sera obtenue par inversion de la première, déplaçant ainsi les plus petits intervalles aux extrémités, et les plus grands au centre :

19. Les figures 1 à 7, ainsi que la figure 9, proviennent toutes d'esquisses fournies par le compositeur et, à moins d'indication contraire, présentent des matériaux de base s'inscrivant à la genèse des deux œuvres étudiées.

FIGURE 2 Partition intervallique 2.



Finalement, des groupements seront créés sous forme de sous-ensembles à l'intérieur de la partition intervallique initiale. En l'occurrence, le compositeur établit la possibilité de groupements par 2, 3, 4, 5 ou 6 notes, séparés par des notes blanches en partant du centre, respectivement vers la gauche et la droite (figures 3-4).

FIGURE 3 Partition intervallique 1, groupements par 2 (haut) et 6 notes (bas).

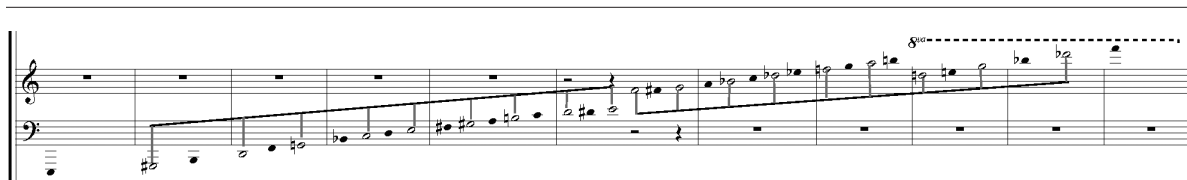


FIGURE 4 Partition intervallique 2, groupements par 2 notes.



b) Structures en-temps 1

Une première structure en-temps utilise les divers groupements de la partition intervallique 1 pour créer des «structures de degrés» (ou «accords») pouvant en balayer, comme par translation, toute l'étendue suivant un principe de parallélisme. Ainsi, on remarque que c'est la distance séparant les notes blanches, prises dans le versant inférieur ou supérieur de la partition intervallique, qui fournit la «structure de degrés» qui en balaiera ensuite toutes les notes (figure 5).

Comme on peut le constater, commençant toujours sur le premier degré structurant (notes blanches) de la partition intervallique, le mouvement mélodique rejoint d'abord l'extrême inférieur avant de remonter, et inversement à l'autre extrémité. Les dessins mélodiques résultants évoquant la forme de deux «ailes» de part et d'autre du centre, nous appellerons maintenant ces structures *séquences ailées*.

D'autre part, un second niveau de structure implique une certaine mobilité des deux versants des progressions harmoniques déjà produites, dans le

FIGURE 5 Structures de degrés et balayage sur groupements par 2 (haut) et par 6 (bas).

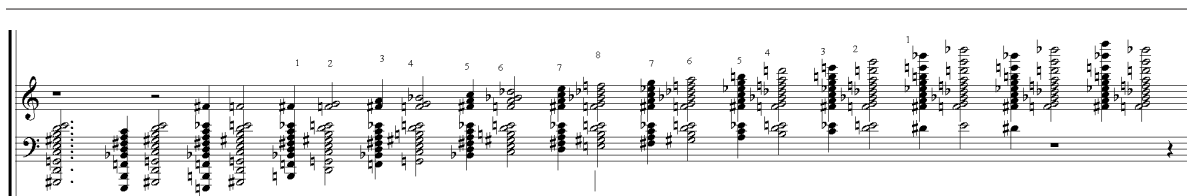


FIGURE 6 Transpositions sur séquences ailées ascendante (haut) et descendante (bas) de groupements par 6 ; avec transpositions de niveaux 8 et 9.

sens où chaque « aile » peut être transposée par demi-tons successifs vers l'axe central. Ainsi, lorsque le versant inférieur monte d'un demi-ton, le supérieur descend de même, et vice-versa, la transposition « o » représentant l'étalement maximal de la structure, et les autres transpositions, un resserrement vers le centre (figure 6).

Encore une fois, nous constatons une nouvelle incarnation du « battement d'ailes », cette fois-ci sous forme de la succession ascendante et descendante de deux séquences ailées consécutives.

c) Structures en-temps 2

Les mêmes procédés de transposition et de lectures ascendantes/descendantes seront appliqués à la partition intervallique 2 (figure 2), mais cette fois-ci, adaptés à un modèle de réalisation différent. En effet, la figure 7 montre qu'il n'est plus question d'une succession de type linéaire ou horizontal, mais plutôt d'un double processus vertical d'accumulation (progressive/régressive), comme si plutôt que de passer d'un extrême du registre à l'autre

FIGURE 7 Structure en-temps 2, transposition « +/ -1 ».

par mouvement mélodique, on le faisait de manière *disjonctive*, c'est-à-dire par accumulation ou disparition de points (ici des cellules de deux notes en alternance) : dans le cas des séquences ailées sur partition intervallique 1, l'espace est continu (on *pass*e d'un point à un autre) ; dans le cas de la partition intervallique 2, il est « pixélisé » (on *apparaît* en un point ou on en *disparaît*).

Cette verticalisation affecte également l'organisation des transpositions, c'est-à-dire que plutôt que de passer d'un versant transposé à l'autre, nous avons maintenant une variante de séquence ailée où les deux « ailes » se superposent, chacune avec son degré de transposition respectif.

D'autre part, Rea a déterminé que les transpositions seraient distribuées successivement à chaque séquence ailée (terme que l'on appliquera, pour alléger, aux structures en-temps 1 et 2) suivie de son rétrograde, créant ainsi une succession de structures sous forme de « battements d'ailes » ascendants et descendants. Pour *Homme papillon*, la succession de l'ensemble de ces séquences ailées suivra l'ordre présenté dans la figure 8, et constituera la forme complète de l'œuvre, soit en passant des niveaux de transposition 9 à 0, puis de 0 à 9.

FIGURE 8 Ordre de succession des séquences ailées et de leurs niveaux de transposition dans *Homme papillon*.

<i>Homme papillon</i>		Groupements par	Niveaux de transposition et mouvement	
			descendant	ascendant
Première partie	Séquences ailées sur partition intervallique 1 (= structures en-temps 1)	6	-9/+9	+8/-8
		5	-7/+7	+6/-6
		4	-5/+5	+4/-4
		3	-3/+3	+2/-2
		2	-1/+1	0/0
Deuxième partie	Séquences ailées sur partition intervallique 2 (= structures en-temps 2)	2	0/0	-1/+1
		3	+2/-2	-3/+3
		4	+4/-4	5/+5
		5	+6/-6	-7/+7
		6	+8/-8	-9/+9

Enfin, c'est maintenant à l'échelle de cette succession en miroir de séquences ailées et de leurs niveaux de transposition que nous retrouvons une autre incarnation de « structure papillonnée », ayant comme conséquence un mouvement d'élargissement et de resserrement de l'ambitus harmonique autour du centre (transposition « 0/0 »).

FIGURE 9 « Pixellisation spatialisée » dans *Icare en émoi*, d'après séquence ailée sur partition intervallique 1, groupement par 2, transposition 0 (cf. figure 5).

The image shows a musical score for 25 measures, organized into 9 staves. A box labeled '0' is positioned in the first measure of the top staff. The score features various rhythmic patterns and accidentals (sharps, flats, naturals) across the different staves, illustrating the 'spatialized pixellation' technique described in the caption. The measures are numbered 1 through 25 at the top and bottom of the score.

d) Structures en-temps 3

Pour *Icare en émoi*, Rea combine cette fois la modalité horizontale des structures en-temps 1 avec l'éclatement spatial en cellules de deux sons des structures en-temps 2, ce qui reproduit le contour mélodique initial (parfois légèrement modifié) par « pixellisation spatialisée » des parallélismes d'accords (figure 9).

e) Structure temporelle

Les structures temporelles de *Homme papillon* et d'*Icare en émoi* reposent essentiellement sur un emboîtement de proportions du nombre d'or. Ainsi, les esquisses du compositeur montrent des schémas de type arborescent où

FIGURE 10 Structure temporelle de *Homme papillon*, où $a > b$, suivant le rapport du nombre d'or.

Grandes Parties	a (17'30'')									
Tempos	a $J = 96-104$					b $J = 144-156$				
Durées	a 6'40''		b 4'10''			a 4'10''			b 2'30''	
Séq. ailée-transpo	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
Nombre de mes.	80	80	50	50	50	50	50	30	30	30
No. de mes.	1	-	161	-	261	-	-	411	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	80	160	210	260	310	360	410	440	470	500
No. de mes. réels	1	-	164	-	269	-	-	421	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	83	163	220	268	328	380	420	457	494	539

Grandes Parties	b (10'50'')										
Tempos	b $J = 72-78$					a $J = 48-52$ ($J = 96$)					
Durées	b 1'40''			a 2'30''			b 2'30''			a 4'10''	
Séq. ailée-transpo	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Nombre de mes.	10	10	10	15	15	15	15	15	25	25	
No. de mes.	501	-	-	531	-	-	576	-	606	-	
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	510	520	530	545	560	575	590	605	630	655	
No. de mes. réels	540	-	-	584	-	-	652	-	691	-	
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	551	564	583	603	624	651	668	690	716	752	

les divisions sont rigoureusement préservées dans la partition finale, mais où sont négociés quelques ajustements mineurs au niveau de la réalisation des durées réelles (figure 10).

On remarque donc que le modèle « papillonnant » se répercute également sur la structure temporelle. En effet, cela est lisible dans la binarité même de tous les rapports a-b, mais aussi dans la manière dont la seconde partie s'inverse par rapport à la première (a-b/b-a).

En somme, et d'une manière générale pour les deux œuvres étudiées, nous avons une *structure hors-temps* faite d'une partition intervallique et de groupements par sous-ensembles, ce qui fournit le cadre à partir duquel des *structures en-temps* s'organisent en séquences ailées, puis en une succession

de séquences ailées avec divers niveaux de transpositions. Enfin, une *structure temporelle* est élaborée sous forme d'arborescence de « sections d'or », qui permettra de déterminer les proportions de durées des structures en-temps préalablement définies.

f) À quoi reconnaît-on le structuralisme ?

Dans un texte de 1973²⁰, le philosophe français Gilles Deleuze énumère certaines propriétés du structuralisme en général, et que nous reprendrons ici afin de mieux comprendre l'esprit structuraliste de l'approche compositionnelle que nous venons d'étudier.

20. Voir Deleuze, 1973, en ligne.

1) Il y a d'abord la reconnaissance d'un *ordre du symbolique*, ordre qui concerne un niveau de structure antérieur ou sous-jacent à tout objet réel, à toute matérialisation concrète ; dans notre exemple, c'est là que se situent les structures hors-temps, en-temps et temporelles en tant que rapports intervalliques, successions de « structures de degrés », et proportions non encore matérialisés sous forme de notes ou durées spécifiques.

2) Caractère *local* ou *de position* : la structure, de par les relations virtuelles qui s'établissent entre des termes encore indéfinis, détermine essentiellement un réseau de *positions* ; la partition intervallique ménage un ensemble de positions de ce genre en tant que structure (ces positions préexistent aux *notes* qui les occuperont éventuellement).

3) *Le différentiel et le singulier* : la structure est de nature *différentielle*, c'est-à-dire qu'il y a nécessairement une différence entre chaque position, même si celles-ci n'ont encore aucun contenu spécifique. Du même coup, un ensemble de points singuliers est produit : ces *singularités* s'actualiseront éventuellement sous forme de notes singulières (*mi, fa...*).

4) *Le différenciant, la différenciation* : si la structure est de nature différentielle, c'est dans un geste de différenciation que sont formées, par exemple, telles ou telles structures en-temps ; c'est-à-dire que tout en étant différentielle, la structure hors-temps demeure indifférenciée tant que les relations virtuelles qu'elle contient ne s'actualisent pas en une organisation donnée, affirmant ainsi une différence au milieu de toutes les actualisations potentielles. La distinction entre les structures en-temps 1, 2 et 3 illustre bien comment on peut obtenir plusieurs actualisations différentes à partir d'une même structure.

5) Caractère *sériel* : en définissant un réseau de relations, la structure a quelque chose d'éminemment sériel ; série de positions, série de points singuliers, etc. Mais Deleuze nous dit aussi que le propre d'une série structurale est de chercher à « sauter » vers d'autres séries, de créer des réseaux de

connexions par association. Ainsi, on peut voir comment, par métaphore, la série des séquences ailées rejoint la série « battement d'ailes d'un papillon » ; aussi, c'est par métonymie que nous passons de la série « battement d'ailes » à la série « mythe d'Icare », par exemple.

6) *La case vide* [ou « objet = x »]:

Un tel objet est toujours présent dans les séries correspondantes, il les parcourt et se meut en elles, il ne cesse de circuler en elles, et de l'une à l'autre avec une agilité extraordinaire [...]. Il a pour propriété de ne pas être où on le cherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas [...]. Dans les pages admirables qui ouvrent *Les Mots et les choses*, où il décrit un tableau de Velasquez, Foucault invoque la place du roi, par rapport à laquelle tout se déplace et glisse, Dieu, puis l'homme, sans jamais la remplir²¹. Pas de structuralisme sans ce degré zéro²².

Quel est cet « objet = x », ici, sinon le mouvement fondamental qui appartient autant au battement d'aile du papillon qu'à celui d'Icare, à la courbe dynamique qui caractérise l'effet papillon (calme-tempête-calme) tout autant que le mythe d'Icare (envol-chute), ainsi que l'alternance homme/papillon dans le rêve du vieux sage ; sans parler de l'inscription génétique de ce mouvement dans toutes les structures mêmes de l'œuvre ? Cet « objet = x » parcourt autant de séries qu'il y a de phénomènes pour l'incarner : *arsis-thesis*, systole-diastrale, jour-nuit, flux et reflux de la vague...

* * *

... alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable²³...

* * *

Dialogique 1 : « mort de l'auteur » et naissance du lecteur (... et de l'auditeur)

Le refoulé du structuralisme, le sujet, a fait un retour d'autant plus fracassant que l'on avait cru pouvoir se dispenser de lui pendant une vingtaine d'années. Pris dans une tension constante entre divinisation et dissolution, le sujet a bien du mal à réintégrer le champ de la pensée dans la complexité qui est la sienne, écartelé entre son autonomie de pouvoir et les réseaux de dépendance qui le conditionnent. Face à la fausse alternative longtemps présentée comme inéluctable entre sujet tout-puissant et la mort du sujet, tout un courant de réflexion contemporaine s'est développé autour du paradigme de la dialogique, de l'agir communicationnel, et peut représenter une voie réelle d'émancipation comme projet social ainsi qu'un paradigme fécond dans le domaine des sciences sociales²⁴.

21. Rea fait directement allusion à cette lecture foucauldienne du Velasquez, dans son œuvre *Las Meninas* (1990-1991).

22. Deleuze, 1973, en ligne.

23. Foucault, 1966, p. 398.

24. Dosse, [1991-1992]2012, tome 2, p. 517.

Les concepts d'intertextualité et de dialogique vont notamment être associés, dès la seconde moitié des années 1960, aux figures de Julia Kristeva et de Roland Barthes, pour qui, dans la suite du dialogisme de Bakhtine, c'est « le dialogue entre le lecteur [et] l'auteur qui fait sens et qui ouvre donc le champ de l'étude littéraire ou idéologique sur un horizon beaucoup plus vaste que le simple décryptage de la cohérence interne d'un texte coupé de tout élément qui lui serait extérieur²⁵ ». Plus tard, au début des années 1980, Tzvetan Todorov « conçoit le niveau dialogique comme intermédiaire majeur entre la première phase de l'analyse qui consiste en l'établissement des données, et la dernière phase qui est celle de la corrélation avec des mécanismes sociologiques, psychologiques²⁶ ».

John Rea investira la dynamique dialogique de façon plus explicite dès le milieu des années 1970. L'élan qui caractérise alors ses œuvres rappelle les motivations initiales de l'anthropologie structurale d'un Lévi-Strauss, mais à l'envers : sur la base d'une soif de saisir l'humain dans ses multiplicités sociales, culturelles, historiques, musicales, non plus chercher l'universel dans la diversité, mais plutôt aborder cette complexité dans tout ce qu'elle a d'irréductible : *Reception and Offering Music* (1975) se tourne vers les musiques du Tibet, *Com-possession* (1980) vers l'Italie du passé, *Le petit livre des Ravalet* (1983) vers la musique médiévale européenne. *Mé debated* (... *pincer la musique aujourd'hui...*), composée en 1981, illustre sans contredit l'attitude d'un compositeur qui veut se dissocier d'une certaine manière de *Penser la musique...* : « Tout comme le plectre (mé debated) fait le lien entre la main et la corde, *Mé debated* se veut une tentative de communication amicale entre les instruments musicaux de notre tradition et certains sons et gestes des musiques d'Asie de l'Est²⁷. »

Autre œuvre emblématique de la dialogique reanienne, *Las Meninas* réunit une série de « variations transformationnelles » où le compositeur re-compose les *Kinderszenen*, op. 15 de Schumann, en empruntant tour à tour les styles (comme autant de « masques mortuaires²⁸ ») de différents compositeurs. Ainsi, se joue le jeu de la « mort de l'auteur » à travers l'analyse foucauldienne du tableau de Velasquez (le sujet comme « béance », « case vide », ou « place du roi ») tout en ouvrant un espace dialogique riche et multiple :

For the listener, it's like hearing two things, or even three things, simultaneously. One can hear the original "painting" by Schumann, and one should be able to hear the approach that I claim someone is taking by listening to the original "painting," and then one hears my "take" on that approach. So, one is hearing three musics, or points of view²⁹.

25. Dosse, 1991, p. 33.

26. Dosse, [1991-1992]2012, p. 518 ; voir aussi Todorov, 1981.

27. Rea, 1981.

28. Voir Rea, 1998.

29. Steenhuisen, 2009, p. 203.

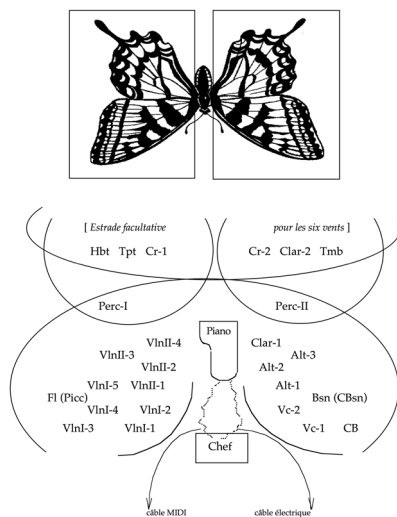
Or, ne pourrait-on pas imaginer que ce désir de ramener l'humain au cœur de la dynamique musicale prenne aussi la forme d'un souci renouvelé pour le phénomène de la perception ?

Entre 1968 et 1975, la musique va progressivement réintroduire l'auditeur et la notion de perception dans ses schémas théoriques. [...] Dans les années 70, ce retour du sujet (l'auditeur) dans la structure (règles de composition) est visible au sein de trois catégories de compositeurs : d'abord, un changement d'attitude de la part de la génération qui avait développé des méthodes structurales rigoureuses en musique. Ensuite, l'essor considérable de la psychoacoustique et son influence sur le travail des compositeurs. Enfin, l'attitude de certains compositeurs arrivant à maturité dans les années 75 (nés autour de 1945), dont l'écriture prend comme grammaire principale l'acoustique ou la perception, que ce soit ceux qui formalisent cette attitude (école « spectrale »), les musiciens « acousmatiques », ou les « répétitifs »³⁰.

30. Lévy, 2004, p. 125.

C'est dans cette mouvance que s'inscrit la manière *géométrique* de John Rea, en s'intéressant tant à l'aspect structural du discours qu'aux effets perceptifs qu'il engendre. L'auditeur est réintégré dans le dialogue, mais plutôt que de lui rappeler sa condition postmoderne en jouant de citations et autres distorsions *du* sens, c'est en s'amusant de distorsions *des* sens, de notre perception déjouée ou déroutée par le phénomène sensible, que cette condition est éprouvée. En définitive, la dialogique repose en grande partie sur l'ouverture du sens que permet une certaine désobjectivation de l'écriture, que ce soit par l'usage de procédés formalistes connotant, comme on l'a vu, une « mort du sujet », ou intertextuels, impliquant la « mort de l'auteur ». Dans les deux cas, l'activité dialogique signale un « retour du sujet » *par* la « naissance du lecteur », l'auteur n'imposant plus un sens unique à déchiffrer, mais s'effaçant plutôt derrière les conditions qu'il pose d'une expérience à partir de laquelle du sens pourra être produit. Lorsque cette activité se situe moins au niveau de l'intertextualité explicite et davantage à celui de la relation entre structures sonores et jeux de perception, on suppose alors une participation dialogique plus sensorielle, bien que tout aussi active et ouverte, de l'auditeur.

Ainsi, en plus de la « géométrisation » de la composition que nous avons étudiée préalablement, dans *Homme papillon*, la disposition scénique des instruments est calquée sur l'image même d'un papillon. Cet artifice altère l'image du son orchestral habituel qui est maintenant produit par une sorte de machine sonore « papillonnante », ouvrant d'emblée notre perception sur de nouvelles perspectives (figure 11).



Ou encore, dans *Icare en émoi*, des séquences ailées sont « pixelisées » et spatialisées en distribuant des cellules de deux notes à des groupes instrumentaux différents, donnant ainsi l'impression d'un « frémissement d'ailes » qui parcourt l'orchestre (figure 8, mes. 187-189) pour ensuite évoquer une tentative d'envol (mes. 190-192) par allongement des cellules mélodiques, comme si on oscillait entre le vertical (parcours sonore de l'espace scénique) et l'horizontal (envolée mélodique parcourant « l'éther » de la hauteur sonore).

FIGURE 12 Spatialisation verticale et envolée horizontale, *Icare en émoi*, mes. 184-192.

* * *

...all writing is itself this special voice, consisting of several indiscernible voices, and that [music] is precisely the invention of this voice, to which we cannot assign a specific origin: [music] is that neuter, that composite, that oblique into which every subject escapes, the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes. [...] we must reverse its myth: the birth of the [listener] must be ransomed by the death of the Author³².

32. Barthes, 1967, en ligne.

* * *

Dialogique 2 : liberté et effet papillon

Avec la dialogique, c'est non seulement une méthode nouvelle de critique littéraire qui se substitue à l'attention exclusive portée sur les procédés d'écriture, mais c'est aussi la prise en compte d'une dimension essentielle de ce qui fonde la spécificité des sciences humaines par rapport aux sciences de la nature, la liberté humaine et l'exercice de cette liberté par l'interprétation. C'est dans cette polyphonie de voix, celle de l'auteur, du lecteur, du critique que cette liberté peut trouver un lieu d'exercice : non pas parler des œuvres, « mais avec les œuvres »³³.

33. Dosse, [1991-1992]2012, tome 2, p. 518 ; citant Todorov, 1984, p. 185.

34. Entretien avec le compositeur.

35. Ce moment de la catastrophe se trouve au point charnière des deux sections principales de l'œuvre (cf. figures 8 et 10). Dans le cas d'*Icare en émoi*, la même dynamique formelle est utilisée, cette fois-ci suivant la métaphore « envol/chute ».

36. Voir Lorenz, 1963.

37. Voir Bishop, [2008]2015, en ligne.

38. Foucault, 1966, p. 328.

Inspiration première derrière *Homme papillon*³⁴, la théorie du chaos, avec l'imagerie de l'effet papillon, fournit non seulement au compositeur un modèle formel (« du calme à la tempête/catastrophe³⁵ »), mais entraîne dans son sillage un questionnement de fond sur les limites du déterminisme³⁶ et, par extension, sur les notions de liberté humaine et de libre arbitre³⁷. Or, il est intéressant d'établir un parallèle avec l'exercice dialogique, qui revendique, sur un tout autre plan, une liberté au niveau de l'interprétation ; la possibilité de produire du sens qui n'est pas entièrement prédéterminé par les structures internes de l'œuvre. Ou encore, qui n'est pas surdéterminé par les mots eux-mêmes, selon cette vision structuraliste qui réduit l'humain à « [loger] sa pensée dans les plis d'un langage tellement plus vieux que lui qu'il n'en peut maîtriser les significations ranimées pourtant par l'insistance de sa parole³⁸ ».

Geste saisissant au milieu de ce type de questions intimant en quelque sorte de choisir entre Sartre et Foucault, Mai 68 symbolise l'insurrection de toute une génération qui opte pour le premier comme arme décisive contre tout système qui néglige, brime ou nie l'individu, véritable

[a]ccès de fièvre existentiel de la part d'une jeunesse exigeante [...]. C'est donc contre l'orientation même de la pensée structuraliste et sa prévalence accordée aux déterminations de toutes sortes qui fonderaient la stabilité du système que s'inscrit un mouvement de Mai qui croit pouvoir se libérer des structures d'aliénation pour réaliser le grand saut dans la liberté³⁹.

39. Dosse, [1991-1992]2012, tome 2, chap. 11, « La revanche de Jean-Paul Sartre », p. 137-141.

En musique, c'est l'année où Berio compose *Sinfonia* – œuvre emblématique de la dialogique postmoderne s'il en est une – faisant s'entrechoquer des figures aussi fortes et antagonistes, notamment quant à la notion de liberté, que Lévi-Strauss, Luther King, Beckett, sur fond de slogans soixante-huitards. La même année, Berio publie aussi un essai s'attaquant directement à l'orthodoxie formaliste, et où se profile un retour à l'humain et à la responsabilité de l'artiste :

A composer's awareness of the plurality of functions of his own tools forms the basis for his responsibility just as, in everyday life, every man's responsibility begins with the recognition of the multiplicity of human races, conditions, needs, and ideals. I would go as far as to say (as my anger comes back) that any attempt to codify musical reality into a kind of imitation grammar (I refer mainly to the efforts associated with the Twelve-Tone System) is a brand of fetishism which shares with Fascism and racism the tendency to reduce live processes to immobile, labeled objects, the tendency to deal with formalities rather than substance⁴⁰.

40. Berio, [1968]1996, p. 169.

Lorsque Rea explore aussi les nouvelles ressources de la dialogique, dans un esprit qui, rétrospectivement, n'est pas complètement étranger aux idées du compositeur italien, ce n'est pas sans questionner, voire s'amuser de cette tension entre déterminisme et libre arbitre. Par exemple, la relation entre la partie de piano « humaine » et la partie de piano numérique (ou Disklavier) contrôlée par l'envoi de messages MIDI, dans *Homme papillon*, montre une figure plutôt ambiguë de liberté. Tout d'abord, en travaillant maintenant la métaphore du « rêve du papillon », on remarque l'alternance entre les parties jouées par l'interprète et celles, « inhumaines » et hautement « papillon-nantes », de la machine, produites par des déclenchements de fichiers MIDI qui actionnent les touches de l'instrument sans même l'intervention du pianiste : *humain-pianiste* ou *piano-papillon* ? Le piano-papillon n'a pas de limites techniques, mais il est totalement déterminé par le contenu et l'action des fichiers MIDI ; l'humain-pianiste, limité par sa technique, réitère tout de même à chaque instant sa volonté de jouer et de suivre la partition. Par contre, cette dernière reste fortement déterminée par le formalisme de l'écriture, à l'opposé des fichiers MIDI qui, bien qu'imposant un déterminisme absolu du côté des sons produits, représentent paradoxalement l'un des espaces de création le plus libre sur le plan de la rédaction. En effet, à partir des réservoirs de hauteurs déjà définis et de l'établissement des allures générales du mouvement, ces segments ont été essentiellement composés, pour ainsi dire, librement, « à main levée⁴¹ ».

De la théorie du chaos aux remises en question de notre liberté fondamentale en passant par les enjeux du formalisme et de la dialogique, la démarche et la poétique de John Rea apparaissent foncièrement sensibles à l'humain et

41. Entretien avec le compositeur.

à sa condition. Ainsi, en se rappelant Jean-Paul Sartre et sa vision de la littérature comme art engagé, on pourrait se demander ce que ce dernier aurait répondu à la question « qu'est-ce que la [musique]⁴² ? » :

42. Allusion à Sartre, 1948.

La doctrine sartrienne défend [...] l'idée que [le compositeur] ne peut que se savoir et se vouloir engagé; il doit faire prendre conscience aux hommes de leurs « situations » (sociales ou politiques) et les appeler à assumer leur liberté. [...] [Le compositeur] engagé parle de son époque, assume toute responsabilité, requiert la liberté de tous les hommes, dévoile le monde tel qu'il est, cherche à communiquer avec l'altérité. En somme, par sa [musique], [le compositeur] engagé est en situation, c'est-à-dire qu'il représente la place d'un individu par rapport à ses déterminations sociales, sa relation avec autrui et son projet⁴³.

43. Bruneau, 2003, p. 70.

* * *

Il se peut que je conçoive la pratique artistique, qu'elle soit moderniste ou post-moderniste, comme une sorte de partie d'échecs. En premier lieu, vous devez accepter de jouer le jeu. En second lieu, vous devez accepter la plus fondamentale des règles [...], c'est-à-dire que quand c'est votre tour, vous devez bouger... vous ne pouvez décider de rester immobile! Ainsi, l'approche moderniste est probablement celle où la nécessité de bouger oblige le joueur à devenir inventif, créateur, peut-être même agressif, sinon violent. L'approche postmoderniste est probablement celle où le jeu lui-même pousse le joueur à ressentir le besoin d'avoir des règles, des règles qui, évidemment, permettent de bouger, de regarder la géométrie de l'échiquier: bouger vers l'avant, de côté, sauter un peu partout et même – eh oui! – reculer! Dans le premier cas, le joueur doit toujours gagner – à tout prix. Dans le second cas, le joueur « aime jouer le jeu!⁴⁴ »

44. Rea, 1997, p. 59.

* * *

Chute d'Icare et babélisme postmoderne

Le paradoxe icaro-moderne: « L'histoire de la musique occidentale peut être pensée globalement comme le grand récit de l'émancipation du son⁴⁵ », qui s'accélère avec Varèse et les futuristes au début du xx^e siècle, eux-mêmes poursuivant, en l'intensifiant, l'autonomisation graduelle de la sonorité qui bousculait déjà les assises discursives du siècle précédent. À ce titre, Debussy et Schoenberg, libérateurs décisifs de la *couleur sonore*, font office de véritables points charnières à partir desquels se dessinent alors deux voies: la lignée sérielle, culminant avec l'école de Darmstadt où, libéré des atavismes de la tradition, le son est radicalement redéfini selon ses paramètres intrinsèques (fréquence, amplitude, durée) et organisé selon des critères de type structuraliste; puis la lignée varésienne, à travers Scelsi et l'école spectrale

45. Lyotard, 1996, p. 5.

par exemple, où c'est le son qui libère sa richesse interne en devenant objet de contemplation pour lui-même, affirmant de façon inédite la possibilité de composer « le son » plutôt « qu'avec des sons⁴⁶ ». Toutefois, ce que l'on observe du côté de ces modernismes libérateurs, qui culminent dans la seconde moitié du siècle, c'est une attitude d'exclusion par rapport à certaines pratiques jugées inappropriées pour l'époque, notamment l'utilisation des idiomes du passé, condamnés au nom de la marche en avant de l'Histoire. Or, s'il est une conséquence à tirer de l'émancipation du son, ne devrait-ce pas, justement, être la levée de tout interdit? En définitive, ce pas décisif vers la postmodernité, où il est désormais « interdit d'interdire⁴⁷ », a tout le poids d'une attitude bien moderne, celle de l'affirmation d'une liberté conséquente – et qu'un compositeur comme John Rea incarne de façon évidente lorsqu'on constate le riche éclectisme doublé de la plus haute rigueur qui caractérise son œuvre. Ainsi, le paradoxe du grand récit moderniste de la libération du son était peut-être de devoir admettre que cela signifiait, à terme, sa propre implosion, sa « chute mortelle », tel un Icare...

La diversité des pratiques et hybridations musicales qui résulte de cette attitude inclusive – et parfois dénuée de sens critique – de la postmodernité entraîne pour Lyotard « un effet d'éclectisme, même de babélisme, dont on croit parfois pouvoir tirer une leçon de scepticisme, cynique ou désespéré ». Dans cet esprit, on se rappellera cette tirade (ironique?) de Rea lui-même : « Un collègue à moi, un scientifique, m'a dit récemment d'un ton accusateur et impatient : "Le postmodernisme n'est rien d'autre qu'une autorisation de dire et de faire *any fucking thing one pleases*" [...]. "Non, ai-je répondu, ça, c'est une définition de l'art..."⁴⁸ ». Mais considéré sous un angle qui, sans sacrifier à la lucidité, tente de se faire optimiste, ce babélisme pourrait aussi être une invitation à redécouvrir l'humain dans sa différence, sa multiplicité, à travers toutes les « polyphonies » de la dialogique. « Les musiques sont différentes, mais elles s'entendent les unes les autres. Elles ne s'échangent pas, elles se rencontrent⁴⁹. » Bien davantage qu'un nouvel attirail de styles et de techniques, la postmodernité musicale relève avant tout d'une condition dans laquelle l'Autre en face de moi, l'Autre en moi-même, conservent une part d'*innommable*, traçant inlassablement des visages de sable aux abords de la mer, mais dont l'effacement, tout aussi inlassable, me confirme du même élan qu'ils existent...

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1967), « The Death of the Author », *Aspen*, n° 5+6, item 3. Disponible en ligne : <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>> (consulté le 28 décembre 2015).

46. Voir Solomos, 2013.

47. Slogan emblématique de Mai 68.

48. Rea, 1998, p. 64, où l'on réfère à la phrase de Marshall McLuhan : « *Art is anything you can get away with* », dans *The Medium is the Message* (1967).

49. Lyotard, 1996, p. 16.

- BERIO, Luciano ([1968]1996), « The Composer on His Work: Meditation on a Twelve-Tone Horse », in Richard Kostelanetz et Joseph Darby (dir.), *Classic Essays on Twentieth-Century Music: A Continuing Symposium*, p. 169.
- BISHOP, Robert ([2008]2015), « Chaos », in Edward N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<http://plato.stanford.edu/entries/chaos/>> (consulté le 28 septembre 2015).
- BOULEZ, Pierre ([1963]1987), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
- BRUNEAU, Judith Emery (2003), « La littérature engagée », *Québec français*, n° 131, p. 68-70.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1973), « À quoi reconnaît-on le structuralisme », in François Châtelet, *Le XX^e siècle*, vol. 8 de *Histoire de la philosophie*, Paris, Hachette, p. 299-335. Disponible en ligne: <<http://ilibertaire.free.fr/DeleuzeStructuralisme.html>> (consulté le 28 décembre 2015).
- DOSSE, FRANÇOIS (1991), « Le sujet captif: entre existentialisme et structuralisme », *L'Homme et la société*, vol. 101, p. 17-39. Disponible en ligne: <www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1991_num_101_3_2557> (consulté le 28 décembre 2015).
- DOSSE, François ([1991-1992]2012), *Histoire du structuralisme*, 2 tomes, Paris, La Découverte/Poche.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- GALATY, James (2007), « Layers of Illusions: John Rea's *Hommage à Vasarely* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2, p. 107-120.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949), *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF.
- LÉVY, Fabien (2004), « Le tournant des années 70: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception », in Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, Paris, L'Harmattan/L'itinéraire, p. 103-133.
- L'œuvre complète de Tchouang-tseu* (1969), trad., préf. et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard.
- LORENZ, Edward N. (1963), « Deterministic Nonperiodic Flow », *Journal of the Atmospheric Sciences*, vol. 20, n° 2, p. 130-141.
- LYOTARD, Jean-François (1996), « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. 6, n° 203, p. 4-16. Disponible en ligne: <www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/lyotard.html> (consulté le 28 décembre 2015).
- REA, John (1969), *The Days/Les jours*, note de programme.
- REA, John (1981), *Médiator (...pincer la musique aujourd'hui...)*, note de programme.
- REA, John (1997), « Postmodernité "que me veux-tu" », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 8, n° 1, p. 55-70.
- REA, John (1998), « Nashville ou Darmstadt: le masque mortuaire de la postmodernité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, p. 61-74.
- REA, John (2001), *Homme papillon*, partition, inédite.
- REA, John (2012), *Icare en émoi... Dédale à cran*, note de programme.
- SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- STEENHUISEN, Paul (2009), *Sonic Mosaics: Conversations with Composers*, Edmonton, The University of Alberta Press.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1984), *Critique de la critique*, Paris, Seuil.
- XENAKIS, Iannis (1963), « Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale », double numéro spécial de *La revue musicale*, n° 253-254.

Catalogue d'œuvres de John Rea

Solenn Hellégouarch

Compositions

- *Two Short Pieces* (1964), 5 min, flûte et violon. Œuvre inédite.
- *Movements* (1965), 8 min, quatuor à cordes. Œuvre inédite.
- *Sonatina* (1965), 5 min, flûte et piano. Création : 27 février 1977, Vancouver East Cultural Centre ; Kathryn Cernauskas, flûte, Patrick Wedd, piano.
- *Piece for Chamber Orchestra* (1967, rév. 1971), 6 min, orchestre de chambre. Création : 10 décembre 1976, Salle Pollack (Montréal) ; Orchestre symphonique de McGill, Uri Mayer, direction.
- *Prologue, Scene and Movement* (1968), 13 min, soprano, alto et deux pianos. Création : 15 novembre 1974, Walter Hall (Toronto) ; ensemble Array (Billie Bridgman, soprano, Michael Parker, alto, Jane Carney et Karen Kieser, pianos).
- *Sestina* (1968), 8 min, flûte, clarinette, trompette, violoncelle, clavecin et percussion. Œuvre inédite.
- *Fantaisies and/et Allusions* (1969), 12 min, quatuor de saxophones et caisse claire (optionnelle). Création : 1971, Ottawa ; Quatuor de saxophones Peter Smith.
- *S.P.I. 51* (1969), 2 min 33 s, bande stéréo. Enregistrement : *Electronic Essays*, Marathon Music Inc. MS2111.
- *STER 1.3* (1969), 3 min, bande stéréo. Enregistrement : *Electronic Essays*, Marathon Music Inc. MS2111.
- *Tempest (La tempête)* (1969), 4 min (durée variable), pour n'importe quelle combinaison d'instruments et une caisse claire. Création : 8 avril 2016, Gesù (Montréal) ; Ensemble SuperMusique.
- *The Days/Les jours* (1969), 30 min, ballet, orchestre. Création : juillet 1974, Eaton Auditorium (Toronto) ; Orchestre symphonique de Toronto, Marius Constant, direction.

- *What You Will* (1969), pièces pédagogiques, piano solo ou à quatre mains.
- *Anaphora* (1970), 8 min, flûte, clarinette, basson, violon, alto, violoncelle et piano. Commande : Fonds commémoratif John Adaskin, pour une performance au camp musical des Jeunesses Musicales du Canada. Création : août 1970, Orford (Québec), Marius Constant, direction.
- *Anaphora II* (1971, rév. 1972), 6 min, piano. Création : 1971, Washington, D.C.; Marilyn Engle, piano.
- *The Prisoners Play* (1972-1973), 45 min, opéra de chambre. Livret : Paul Woodruff. Commande : Canadian Opera Junior Women's Committee et Département d'opéra de l'Université de Toronto. Création : 12 mai 1973, McMillan Theatre (Toronto), Harvey Sachs, direction.
- *Reception and Offering Music (Anaphora IV)* (1975), 17 min, quintette à vent et percussion. Commande : quintette York Winds. Création : 22 mars 1976, Recital Hall, York University (Toronto).
- *Jeux de scène « fantaisie-hommage à Richard Wagner »* (1976), 17 min, flûte piccolo, hautbois, violoncelle, deux pianos et percussion. Commande : ensemble Days Months and Years to Come. Création : 27 février 1977, Vancouver East Cultural Centre.
- *Hommage à Vasarely* (1977), 13 min, orchestre. Création : 4 décembre 1980, Salle Pollack (Montréal); Orchestre symphonique de McGill, Uri Mayer, direction.
- *...Wings of Silence...* (1978), 17 min, clarinette, trombone, piano, alto, violoncelle et bande. Commande : ensemble Array. Création : 20 janvier 1979, Heliconian Hall (Toronto).
- *Com-possession (...Daemonic Afterimages in the Theatre of Transitory States...)* (1980), 18 min, violon, alto, violoncelle, guitare, guitare avec archet et bande. Commande : Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Création : 16 avril 1981, Salle Pollack (Montréal); Adolfo Bornstein et Thomas Williams, violons, Kathryn Skorzewska, violoncelle, Michael Lauke, guitare, Clode Hamelin, guitare avec archet. Prix Jules-Léger en 1981.
- *Les blues d'Orphée* (1981), 11 min, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano. Création : 1981; Musica Viva Mannheim, Siegfried Gerth, direction.
- *La dernière sirène* (1981), 13 min, ondes Martenot, piano et percussion. Commande : ensemble Triptyque, avec l'aide du Conseil des arts du Canada (CAC). Création : mai 1982, Salle Pollack (Montréal).
- *Médiateur (...pincer la musique aujourd'hui...)* (1981), 15 min, orchestre de chambre. Création : 9 mars 1981, Pavillon Marguerite-d'Youville (Montréal); ensemble des Événements du neuf, John Rea, soliste et direction. Arrangement de Marc-Olivier Lamontagne, 2013, cinq instruments à cordes pincées.

- *Treppenmusik* (1982), 15 min, quatuor à cordes, quatuor de saxophones, clarinettes en *si* bémol et *mi* bémol, deux clarinettes basses et délai. Commande: Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), avec l'aide du CAC. Création: 7 octobre 1982, Salle Pollack (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Le petit livre des Ravalet* (1983), 25 min, opéra parlé pour quatre récitants, instruments de musique ancienne et bande. Livret: Joseph Mignolet. Commande: Société Radio-Canada (SRC), pour le concours Prix Paul-Gilson de la Communauté radiophonique des programmes de langue française. Création: 9 novembre 1983, Salle Alfred-Laliberté (Montréal); Ensemble Claude-Gervaise, John Rea, direction.
- *Vanishing Points* (1983), 13 min, orchestre. Commande: Orchestre national des jeunes du Canada. Création: 19 août 1983, Walter Hall (Toronto); Esprit Orchestra, Alex Pauk, direction.
- *Glide Reflexions* (1984), 14 min, deux clarinettes et deux violoncelles. Commande: Vancouver New Music Society, avec l'aide du CAC. Création: 8 avril 1984, Vancouver East Cultural Centre; Gene Ramsbottom et Dave Whitely, clarinettes, Lee Duckles et Susan Round, violoncelles.
- *Litaneia* (1984), 20 min, chœur et orchestre. Livret: John Rea. Commande: Choral Union de l'Université de Wayne State (Détroit), avec l'aide du CAC. Création: 26 novembre 1985, St. Mary's Church (Détroit); chorale et orchestre symphonique de l'Université de Wayne State, Dennis Tini, direction.
- *Les raisons des forces mouvantes* (1984), 13 min, flûte et quatuor à cordes. Commande: Purcell Quartet et Kathryn Cernaukas (flûte), avec l'aide du CAC. Création: 18 avril 1985, Douglas College Theatre (New Westminster, Colombie-Britannique).
- *Spin* (1984), 10 min, quatuor à cordes et piano. Commande: pour le concert inaugural d'une nouvelle Académie des arts dans la région de Mannheim/Heidelberg (Allemagne). Création: 11 novembre 1984, Mannheim; Musica Viva Mannheim.
- *La capra che suona* (1985), 9 min, dix saxophones. Création: 13 juin 1987, Montréal; Grand ensemble de saxophones de Montréal.
- *Offenes Lied* (1986), 10 min, mélodrame pour deux sopranos et clarinette. Livret: Heinrich Heine. Création: juillet 1987, Teatro Polizano (Montepulciano, Italie); Marie-Danielle et Yolande Parent, sopranos, Gilles Plante, clarinette.
- *Some Time Later* (1986), 19 min, quatuor à cordes RAAD. Commande: Armin Electric Strings. Création: 29 juillet 1986, Convention Centre Theatre (Toronto); Armin Electric Strings et Campbell Trowsdale, violon.
- *Big Apple Jam* (1987-1991), 13 min, quatuor de saxophones et séquenceur MIDI. Création: 19 mars 1991, Le Spectrum de Montréal; MIDI-Ensemble de la SMCQ. Arrangement de John Rea, 2016, ensemble de jazz (14 musiciens). Création: 21 avril 2016, Salle Pierre-Mercure (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1. Walter Boudreau, Michel-Georges Brégent, Michel Gonneville, Denis Gougeon, John Rea et Alain Lalonde.

- *Brass Communicants (Fanfare)* (1987), 3 min, quatre cors, quatre trompettes, deux trombones, deux tubas et quatre percussions. Création : 3 octobre 1987, Complexe Desjardins (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Musique des jardins sans complexe* (1987), 6 min 30 s, 4 cors, 4 trompettes, 2 trombones, 2 tubas et 4 percussions. Œuvre collective (Groupe des Sisses¹). Commande : SMCQ. Création : 3 octobre 1988, Complexe Desjardins (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Over Time* (1987), 10 min, orchestre. Commande : Orchestre Métropolitain de Montréal, avec l'aide du CAC. Création : 14 mars 1987, Salle Claude-Champagne (Montréal); Walter Boudreau, direction.
- *Time and Again* (1987), 11 min 30 s, orchestre. Commande : Esprit Orchestra, Festival olympique des arts (XV^e Jeux olympiques d'hiver), avec l'aide du CAC. Création : 14 février 1988, Salle Jack-Singer (Calgary); Alex Pauk, direction.
- *Lièger métal* (1988), 5 min, orchestre de chambre. Création : 30 septembre 1988, dans le cadre du concert *Fanfares Plus* (« Wallongement ») au 30^e Festival de Liège, Centre hospitalier universitaire (Liège); Ensemble Musique Nouvelle, Georges-Elie Octors, direction.
- *Kubla Khan : Dirge-Refrains (Tombeau de Vivier)* (1989), 15 min, orchestre de chambre. Commande : Fifth Festival of Contemporary Music, avec l'aide du CAC. Création : 5 mai 1989, dans le cadre du congrès-festival The 5th Stream, Université Wilfrid Laurier (Waterloo); Canadian Chamber Ensemble, Raffi Armenian, direction.
- *Portrait of a Man in Elysian Fields, hommage à Morton Feldman* (1989), 4 min, piano. Création : 8 avril 1989, Music Gallery (Toronto); Anthony De Mare, piano.
- *Las Meninas* (1990-1991), 28 min, 21 variations transformelles sur les *Kinderszenen* de Robert Schuman, piano. Commande : SMCQ, à la demande du pianiste Yvar Mikhashoff, avec l'aide du CAC. Création : 14 avril 1991, Théâtre Paul-Desmarais (Montréal). Arrangement de Marie-Hélène Brault et Pamela Reimer, 2015, flûte et piano.
- *Objets perdus* (1991), 18 min, quatuor à cordes. Commande : Arditti Quartet, avec l'aide du CAC. Création : 5 mars 1992, Jane Mallet Theatre (Toronto). Prix Jules-Léger en 1992.
- *Canto di Beatrice* (1992), 16 min, deux sopranos et deux violoncelles. Livret : John Rea, d'après Dante. Création : 26 juillet 1992, festival Incontri in Terra di Siena (Chianciano, Italie); Constance Novis et Ida Maria Turri, sopranos, Antonio Lysy et Eduardo Vassallo, violoncelles.
- *Débâcle* (1992), 8 min, flûte, deux hautbois, harpe, percussions et cinq instruments à cordes. Commande : SRC (James Dormeyer, réalisateur) pour le Nouvel Ensemble Moderne (NEM, Lorraine Vaillancourt, direction). Diffusion : 28 février 1993, lors de

La suite montréalaise, émission spéciale de la série *Les beaux dimanches*, réalisée pour la radio et la télévision par James Dormeyer dans le cadre du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, et pour laquelle des œuvres ont été commandées à cinq compositeurs différents².

- *Une fleur du mal (mélodrames d'outre-tombe)* (1992), 19 min, mélodrame pour soprano, clarinette, percussion, violoncelle et bande. Texte: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Sapphô et Robert Brasillach. Commande: Marie-Danielle Parent, avec l'aide du CAC. Création: 9 mai 1992, Théâtre Paul-Desmarais (Montréal); Marie-Danielle Parent, soprano, Gilles C Plante, clarinette, Christopher Best, violoncelle, Julien Grégoire, percussion.
- *...une pierre qui roule!* (1993), 10 min, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle. Commande: Ensemble Musica Nova (Sherbrooke), avec l'aide du CAC. Création: 29 janvier 1994, Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke (Québec).
- *Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe)* (1994), 9 min 30 s, mélodrame pour voix et piano. Livret: Françoise Giroud et John Rea. Commande: SRC, dans le cadre de l'édition 1995 du Concours national des jeunes interprètes. Création: 15 mai 1995, Salle Tabaret (Ottawa); Karina Gauvin, soprano, Michael McMahon, piano. Versions individuelles (1994) de John Rea pour soprano et piano, mezzo-soprano et piano, ténor et piano, baryton et piano; ainsi que des versions (1995) pour mezzo-soprano, ténor et piano, et soprano, baryton et piano. Arrangements de John Rea pour mezzo-soprano, ténor et orchestre (1996), soprano, baryton et orchestre (2001).
- *Einer nach dem Andern!* (1994), 11 min 30 s, orchestre de chambre. Commande: Festival de Liège – Les Nuits Transfigurées. Création: 24 octobre 1994; Ensemble Musique Nouvelle, Claude Micheroux, direction.
- *Zefiro torna, e'l bel tempo rimena* (1994), 10 min 30 s, orchestre. Commande: Esprit Orchestra, avec l'aide du CAC. Création: 9 décembre 1994, Jane Mallet Theatre (Toronto); Alex Pauk, direction.
- *Plus que la plus que lente* (1996), 11 min, saxophone alto (improvisateur), flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, percussions et chef *obbligato*. Commande: Ex Novo Ensemble, avec l'aide du CAC. Création: 6 janvier 1998, Studio Papillons (Padoue, Italie); Pietro Tonolo, saxophone alto, Ex Novo Ensemble, Claudio Ambrosini, direction.
- *Études multiples* (1997), 15 min, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano. Commande: Ensemble Clavivent (Société des vents de Montréal). Création: 22 avril 1997, Montréal.
- *Great Stones* (1997), 10 min, chœur. Livret: Arnold Schoenberg. Commande: Elmer Iseler Singers, avec l'aide du CAC. Création: 13 juillet 1997, Festival Ottawa.
- *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), 20 min, musique de scène pour clarinette et piano. Texte: Antonio Tabucchi. Mise en scène: Denis Marleau.

2. Les autres mouvements de la suite ont été composés par Walter Boudreau, Michel Longtin, Jean Papineau-Couture et André Prévost.

3. Serge Arcuri, Denys Bouliane, Walter Boudreau, Vincent Collard, Yves Daoust, Alain Dauphinais, André Duchesne, Louis Dufort, Sean Ferguson, Michel Gonneville, André Hamel, Alain Lalonde, Estelle Lemire, Jean Lesage, Luc Marcel, Marie Pelletier, John Rea, Anthony Rozankovic et Gilles Tremblay.

4. Arsenal à musique (Lorena Corradi), Codes d'accès (Michel Frigon), Chants libres (Pauline Vaillancourt), ECM+ (Véronique Lacroix), Idées heureuses (Christopher Jackson), I Musici (Yulii Turovsky), Musica Camerata (Luis Grinhauz), Musique du Royal 22^e Régiment (Major Denis Bernier), NEM (Lorraine Vaillancourt), Orchestre symphonique de Montréal (Charles Dutoit), Petits chanteurs du Mont-Royal (Gilbert Patenaude), Productions SuperMémé-SuperMusique (Danielle Palardy Roger), Quatuor Molinari (Olga Ranzenhofer), SMCQ (Walter Boudreau), Studio de musique ancienne de Montréal (Geneviève Soly).

Commande : Théâtre UBU, Théâtre national Dijon Bourgogne, Fondation Calouste Gulbenkian, Festival de théâtre des Amériques, Théâtre de la Ville, Parvis St-Jean. Création : 24 avril 1997, Salle du Parvis St-Jean du Théâtre national Dijon Bourgogne (France) ; Mark Simon, clarinette, François Perron, piano.

- *Bettina, numéro de cirque d'outre-tombe* (1999), 7 min, mélodrame pour soprano et piano. Livret : John Rea. Commande : Goethe-Institut et Société André-Turp, pour le 250^e anniversaire de naissance du poète Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Création : 24 octobre 1999, Salle Redpath, Université McGill (Montréal) ; Ingrid Schmithüsen, soprano, Marc Couroux, piano.
- *Urfaust, tragédie subjective* (1999), 20 min, musique de scène pour baryton et soprano. Texte : Johann Wolfgang von Goethe et Fernando Pessoa. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Goethe Institut Montréal, Weimar 1999 - Capitale Culturelle de l'Europe, Les Gémeaux - scène internationale de Sceaux, Théâtre du Centre national des arts d'Ottawa, L'Hexagone - scène nationale de Meylan, Théâtre La Rampe. Création : 6 avril 1999, Usine C (Montréal) ; Desmond Byrne, baryton, Ingrid Schmithüsen, soprano.
- *Lautari* (1999-2001), 12 min, violon, violoncelle et piano. Commande : Trio Fibonacci, avec l'aide du CAC. Création : 22 avril 2001, Maison de Radio-Canada (Montréal).
- *Music, according to Aquinas* (2000), 9 min, chœur, deux clarinettes et violoncelle. Livret : John Rea, d'après Thomas d'Aquin. Commande : Owen Underhill, de la Vancouver New Music Society. Création : 22 septembre 2000, The Chan Centre (Vancouver) ; ensemble vocal musica intima.
- *Sacrée Landowska, mémoires modernes d'outre-tombe* (2000), 35 min, théâtre musical pour claveciniste/actrice, sept instruments et chef d'orchestre *obligato*. Livret : John Rea. Commande : Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Création : 20 février 2001, Salle Redpath, Université McGill (Montréal) ; Catherine Perrin, clavecin et théâtre musical, ECM+, Véronique Lacroix, direction.
- *Symphonie du millénaire* (2000), 90 min, 333 musiciens, 2000 carillonneurs, 15 clochers, grand orgue, carillon de 56 cloches et deux camions de pompiers des années 1920 et 1950. Œuvre collective de 19 compositeurs³. Création : 3 juin 2000, Oratoire Saint-Joseph (Montréal) ; 15 ensembles et leurs directeurs artistiques respectifs⁴, Danielle Dubé, grand orgue, 2000 carillonneurs et Claude Aubin (carillon de l'Oratoire).
- *Catoblépas* (2001), 12 min, musique de scène pour violon. Texte : Gaétan Soucy. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Centre national des arts, Festival de théâtre des Amériques. Création : 2 mai 2001, Studio du Centre national des arts (Ottawa) ; Gascia Ouzounian, violon.
- *J'ignore si j'étais un homme rêvant alors que j'étais un papillon ou si je suis à présent un papillon rêvant que je suis un homme ou Homme papillon* (2001), 28 min,

Yamaha Disklavier et orchestre de chambre. Commande : SMCQ, avec l'aide du CAC. Création : 6 mars 2002, Salle Pollack (Montréal), dans le cadre de MusiMars; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

- *Lent chagrin* (2003), 2 min, soprano et piano. Livret : John Rea. Commande : Janice Jackson. Création : 26 mars 2004, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal); Janice Jackson, soprano, Simon Docking, piano.
- *Schattenwerk* (2003), 9 min, deux violons. Commande : Christopher Wilcox, dir. artistique du Scotia Festival of Music (Halifax). Création : 30 mai 2003, Scotia Festival of Music; Scott St John et Mark Fewer, violons. Rév. : *Schattenwerk I b* (2009), pour violon et alto. *Schattenwerk I (version c)* (2016), 9 min, violon et violoncelle. Création : 19 mai 2016, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal); Julie-Anne Derome, violon, Gabriel Pryn, violoncelle.
- *Accident : tombeau de Grisey* (2004), 15 min, deux clarinettes, cor, trompette, trombone, percussion, piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Commande : Festival MNM, SRC, Festival Présences et Radio France. Création : 2 février 2005, Paris, Salle Olivier-Messiaen (Radio France), dans le cadre du Festival Présences; 6 mars 2005, Salle Pollack (Montréal), dans le cadre de Montréal / Nouvelles Musiques; Ensemble Court-circuit, Pierre-André Valade, direction.
- *Tavernes* (2004), 25 min, musique de scène. Texte : Alexis Martin. Mise en scène : Daniel Brière. Commande : Nouveau Théâtre Expérimental. Création : 20 avril 2004, théâtre Espace Libre (Montréal).
- *Figures hâtives* (2006), 14 min, violon et orchestre. Commande : Orchestre symphonique de Montréal (OSM), à l'intention de Richard Roberts, premier violon, avec l'aide du CAC. Création : 9 mai 2006, Salle Wilfrid-Pelletier (Montréal); Yoav Talmi, direction.
- *La fin de Casanova* (2006), 10 min, musique de scène. Texte : Maria Tsvetaïeva, trad. fr. d'André Markowicz. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Espace GO, Théâtre français du Centre national des arts. Création : 12 septembre 2006, Espace GO (Montréal).
- *Singulari-T : tombeau de Ligeti* (2007), 16 min, orchestre de chambre. Commande : NEM. Création : 18 avril 2007, Salle Claude-Champagne (Montréal); Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Lortie* (2008), 20 min, musique de scène. Texte : Pierre Lefebvre. Mise en scène : Daniel Brière. Commande : Nouveau Théâtre Expérimental. Création : 11 novembre 2008, théâtre Espace Libre (Montréal).
- *Oreille, tigre et bruit* (2008), 20 min, musique de scène. Texte : Alexis Martin. Mise en scène : Daniel Brière. Commande : Nouveau Théâtre Expérimental. Création : 1^{er} avril 2008, Théâtre d'aujourd'hui (Montréal).

5. Les œuvres ont inspiré plusieurs courtes chorégraphies à Danièle Desnoyers de la compagnie de danse Le Carré des Lombes. Sous le titre d'*Anatomie d'un souffle*, toutes les œuvres au programme seront dansées par Karina Champoux, Pierre-Marc Ouelette, Nicolas Patry, Clémentine Schindler et Anne Thériault.

6. Desmond Byrne (Wozzeck), Martin Houtman (Capitaine), Michael D. Jones (Docteur), Douglas MacNaughton (Colonel), Louise Marcotte (Marie), Lynne McMurtry (Margret), Marcel van Neer (Andrès), Jenna Roussy (Enfant), Thomas Studebaker (Tambour-major), Mark Synek (Chapelain).

- *Beauty Dissolves in a Brief Hour* (2010), 15 min, opéra de chambre pour deux sopranos et accordéon. Livret: Giulio Strozzi et Giovanni Francesco Loredan, traduction anglaise de John Rea. Commande: Queen of Puddings Music Theatre. Création: 29 juillet 2010, Tank House, Young Centre for the Performing Arts (Toronto); Xin Wang et Krisztina Szabó, sopranos, John Lettieri, accordéon.
- *Icare en émoi... Dédale à cran* (2012), 21 min, orchestre. Commande: Esprit Orchestra, à l'occasion de son 30^e anniversaire, avec l'aide du CAC. Création: 14 octobre 2012, Koerner Hall (Toronto); Alex Pauk, direction.
- *Danser avec la gravité* (2015), 3 min 45 s, orchestre à vents. Commande: Centre de musique canadienne, à l'occasion du grand concert de la Fédération des Associations de Musiciens Éducateurs du Québec (FAMEQ). Création: mai 2016, École Saint-Luc (Montréal); Vincent Dodier, direction.
- *Épris de liberté* (2015), 10 min; *Souffles de liberté* (2015), 6 min; *Héleurs de liberté* (2015), 8 min, orgue. Commande: OSM. Création: 6 mai 2016, Maison symphonique de Montréal; Jean-Willy Kunz, orgue⁵.
- *Pincer, penser, chanter* (2015), 3 min 45 s, flûtes à bec, guitare (ou piano), instruments Orff et chœur d'enfants. Commande: SMCQ. Création: mai 2016, École François-de-Laval (Montréal); Jean-Marc Dugré, direction.
- *La chute des anges rebelles* (2016), 12 min, orchestre de chambre et le chœur Soli-Tutti. Livret: John Rea, d'après John Milton (trad. Chateaubriand). Commande: NEM, avec l'aide du CAC. Création: 26 avril 2016, Monument-National (Montréal); Lorraine Vaillancourt, direction.

Arrangements

- *Tango*, tiré de *Die Tangokönigen* (1921; arr. 1981), de Franz Léhar, 10 min, deux voix et dix instruments. Première exécution: 9 janvier 1981, Salle Polonaise (Montréal); ensemble des Événements du neuf, Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Sonneries de la Rose-Croix, no. 1* (1890; arr. 1983), d'Erik Satie, 6 min, dix instruments. Première exécution: 9 décembre 1983, Salle Redpath (Montréal); ensemble des Événements du neuf, Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Pulau Dewata (île des dieux)* (1977; arr. 1986), de Claude Vivier, 13 min, orchestre de chambre. Commande: SMCQ. Première exécution: 15 octobre 1986, Salle Pollack (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Wozzeck* (1914-1922; arr. 1992-1995), d'Alban Berg, 90 min, orchestre. Livret: Alban Berg et Georg Büchner. Commande: Lorraine Vaillancourt (NEM). Première exécution: 1^{er} août 1995, Eric Harvie Theatre (Banff); 10 chanteurs⁶, NEM, six musiciens invités, Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Variatione smascherata (Dicitencello vuje)* (1930; arr. 1998), de Rudolfo Falvo et Enzo Fusco, 9 min, sextuor. Œuvre inédite.

- *O Magnum Mysterium: In Memoriam Glenn Gould* (1982; arr. 1999), d'Alexina Louie, 14 min, 33 instruments à cordes solo. Commande: National Ballet of Canada. Première exécution: 17 juin 2000, Hummingbird Center (Toronto).
- *September Song (J'ai peur de l'automne)* (1938; arr. 2002), de Kurt Weill, 7 min, version instrumentale (livret original: Maxwell Anderson) pour violon, violoncelle et piano. Première exécution: 20 septembre 2002, Maison des Jeunesses Musicales (Montréal); Darren Lowe, violon, Leslie Snider, violoncelle, Suzanne Beaubien, piano.
- *Sieben frühe Lieder* (1880-1889; arr. 2002), de Gustav Mahler, deux voix et orchestre de chambre. Livret: Achim von Arnim et Clemens Brentano. Commande: NEM. Première exécution: 21 janvier 2003, Salle Claude-Champagne (Montréal); Lorraine Vaillancourt, direction.
- Musique de scène (2005) pour *La Contrebasse* (1981) de Patrick Süskind, pour quintette à cordes et piano. Arrangement de *Wozzeck* (Acte III, scène 1; 1914-1922) d'Alban Berg; *Symphonie n° 2 en ré majeur, op. 73* (1877) de Johannes Brahms; *Die Walküre-Prélude* (1870) de Richard Wagner; *Concerto pour contrebasse n° 2 en mi majeur* (premier mouvement; 1762) de Karl D. von Dittersdorf; « Il cor vi dono » (*Così fan tutte*, 1789) de Wolfgang A. Mozart. Œuvre inédite.
- *Quatre études* (1985-2001; arr. 2009-2010), de György Ligeti, 17 min, six percussions. Commande: Ensemble à percussion Sixtrum. Première exécution: 16 avril 2009, Salle Claude-Champagne (Montréal).
- *Drei Orchesterstücke, op. 6* (1913-1915; arr. 2013-2014), d'Alban Berg, 23 min, orchestre (28 musiciens). Commande: Musikkollegium Winterthur et le NEM. Première exécution: 20 mars 2015, Stadthaus Winterthur (Suisse); Orchester Musikkollegium Winterthur, Pierre-Alain Monot, direction.
- *Die Fledermaus-Ouverture* (1874; arr. 2014), de Johann Strauss II, 9 min, harpe et violoncelle. Commande: Trio Désirée. Première exécution: 18 août 2014, Rene M Caisse Memorial Theatre (Bracebridge, Ontario).



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (excerpt), 2015-2016.

Réponses sans questions : portrait-robot de John Rea (enquête)

Maxime McKinley

Je ne sais ce qu'en pensera mon lecteur. Je ne prétends aucunement savoir ce qu'est le temps (ni même s'il est quelque chose), mais je devine que le cours du temps et le temps lui-même forment un seul mystère et non deux.
– Jorge Luis Borges, *Enquêtes*¹

Prémises

Dans son livre *L'intertextualité : mémoire de la littérature*², Tiphaine Samoyault approche l'intertextualité³ comme un travail de la mémoire littéraire : un artisanat de la mémoire. Ainsi qu'en témoignent plusieurs de ses œuvres et certaines de ses contributions à la revue *Circuit*⁴, John Rea a beaucoup pratiqué l'intertextualité en musique, à l'instar d'autres compositeurs montréalais de la mouvance « postmoderne » (tels Jean Lesage et Denys Bouliane, pour n'en nommer que deux). Dans un entretien avec Réjean Beaucage, paru dans *La Scena Musicale* en septembre 2015, John Rea note à ce sujet :

Il y a en effet dans le postmodernisme en musique une volonté de se souvenir, et là je pense à Luciano Berio et à ses *Folk Songs* [1964]... Ce sont des œuvres magnifiques,

mais je me demande un peu ce que quelqu'un comme Boulez en a pensé à l'époque. Le postmodernisme était une sorte de trahison pour les chantres de la modernité. Alors Berio pouvait être vu comme un traître... ou comme un nouveau prophète ! Un beau paradoxe. Pour les modernes, la flèche du temps a une trajectoire qui file droit devant, mais la mécanique céleste nous montre bien qu'il y a des épicycles, des retours en arrière qui permettent de poursuivre la route⁵.

« Des retours en arrière qui permettent de poursuivre la route » : si cela concerne, comme John Rea l'exprime, la « mécanique céleste », on peut penser aussi à la méthode psychanalytique, dont la technique procède par rétrospéctions qui, par libres associations d'idées, ouvrent parfois de nouvelles perspectives. Dans un esprit plus ou moins similaire, cette enquête cherche à s'informer sur les multiples visages de John Rea (ou ses masques, c'est selon⁶) par « retours en arrière »

1. Jorge Luis Borges ([1952]1986), *Enquêtes*, Paris, Gallimard, p. 33.

2. Tiphaine Samoyault (2001), *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

3. Intégrations et maillages à l'intérieur d'un texte de citations ou références à d'autres textes, pour résumer très brièvement ce terme inventé par Julia Kristeva (voir *La révolution du langage poétique*, Paris, Points, 1985).

4. On retrouve la liste de ces articles ici : <www.revuecircuit.ca/auteurs/rea_jo> (consulté le 29 septembre 2015).

5. Entretien de John Rea avec Réjean Beaucage (2015) : « John Rea : l'homme-papillon », *La Scena Musicale*, vol. 25, n° 1 (septembre), p. 10.

6. Au sujet des masques chez John Rea, voir la section « Que veux-tu de moi ? : mal de siècle, masque de siècle, mal de masque » de l'article « Postmodernité "que me veux-tu" », *Circuit*, vol. 8, n° 1, 1997, p. 55-69.

et ce, sans questions directes. Il s'agit d'un portrait-robot procédant par réponses sans questions. Cette méthode par témoignages croisés utilise le souvenir (la «volonté de se souvenir») et met en place, à défaut d'une «mécanique céleste», une «mécanique épistolaire», par le truchement de laquelle l'artisanat de la mémoire dessine peu à peu, à dix mains, quelques traits des multiples visages et/ou masques de John Rea. Nous avons procédé en deux étapes. D'abord, nous avons contacté cinq personnes que nous savions liées de diverses façons à John Rea, selon au moins deux de ces cinq catégories relationnelles: ami, ancien élève, collaborateur, collègue, interprète. Nous avons fait part à chacun d'un souvenir dans lequel nous les associons à John Rea, les invitant à rédiger librement, dans la foulée de ce souvenir, un bref essai (d'environ 700 mots) sur ce compositeur, aussi pédagogue et théoricien. Ensuite, nous leur avons demandé de réagir en quelques mots à chacun des autres essais, de manière à ce que chaque participant soit tour à tour – pour reprendre la métaphore de la «mécanique céleste» – planète et satellite. D'où les «notes de lecture» suivant chacun des essais. Ainsi, un réseau d'associations d'idées et de commentaires s'est créé par ramifications (que le lecteur pourra poursuivre à son gré), sous l'impulsion de quelques souvenirs initiaux. La mécanique épistolaire mise en place est régie par un dispositif géométrique qui revient sur lui-même, permettant des relectures en boucle, tant et aussi longtemps que le lecteur en aura envie. Nous dégagerons ensuite quelques traits qui, statistiquement parlant, font particulièrement retour au fil de ces témoignages croisés.

En ordre alphabétique, les participants à cette enquête sont :

1) Jacques Drouin. Né en 1957, à Lévis (Québec). Pianiste du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), dont il est un des membres fondateurs⁷. John Rea est très impliqué auprès du NEM depuis les origines de cet ensemble, au tournant des années 1990. Souvenir évoqué: une discussion avec Lorraine Vaillancourt, directrice du NEM, sur les qualités pédagogiques de John Rea, souvent mises à contribution pour cet ensemble, qu'il s'agisse de son Forum des jeunes compositeurs ou de son stage de composition au Domaine Forget.

2) Michel Gonneville. Né en 1950, à Montréal (Québec). Compositeur, professeur⁸. Compagnon de route de longue date de John Rea, notamment au sein du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) pendant plus de 20 ans. À noter également que, malgré le peu de différence d'âge (six ans), John Rea fut l'un des directeurs de sa thèse de doctorat, terminée en 1997 à l'Université de Montréal. Souvenir évoqué: le récit par Michel Gonneville à des étudiants en composition du Conservatoire de Montréal, sur l'attitude parfaitement *gentleman* de John Rea lors d'un débat où il fut quelque peu pris à partie.

3) James Harley. Né en 1959, à Vernon (Colombie-Britannique). Compositeur, professeur⁹. Il a soutenu à

7. Pour plus d'informations sur Jacques Drouin, voir : <<http://lenem.ca/les-musiciens/#jacquesdrouin>> (consulté le 29 septembre 2015).

8. Pour plus d'informations sur Michel Gonneville, voir : <www.michelgonneville.net> (consulté le 29 septembre 2015).

9. Pour plus d'informations sur James Harley, voir : <www.jamesharleymusic.com> (consulté le 29 septembre 2015).

l'Université McGill une thèse de doctorat sous la direction de John Rea et Bruce Mather. Souvenir évoqué : avoir lu le nom « John Rea » dans plusieurs notices biographiques de James Harley.

4) Alexina Louie. Née en 1946, à Vancouver (Colombie-Britannique). Compositrice, codirectrice de l'Esprit Orchestra de Toronto, qui a fait sa toute première commande à John Rea¹⁰. Amie et collègue de longue date. Souvenir évoqué : une remarque d'Alexina Louie lors d'un concert à Toronto, selon laquelle John Rea est l'homme le plus intelligent qu'elle connaisse et qu'il a l'heureuse habitude de lui apporter d'excellents bagels de Montréal lors de ses visites à Toronto.

5) Alex Pauk. Né en 1945, à Toronto (Ontario). Compositeur et directeur de l'Esprit Orchestra de Toronto¹¹. Ami et collaborateur de longue date. Souvenir évoqué : avoir entendu quelques récits témoignant combien John Rea est lié à l'Esprit Orchestra depuis les tout débuts.

Pour conclure cette entrée en matière, quelques mots sur le fonctionnement de la « mécanique épistolaire » du montage : l'ordre est alphabétique pour les essais, et alphabétique inverse pour les commentaires, avec déplacements, lorsque nécessaire, afin que l'auteur du dernier commentaire soit toujours celui du prochain essai.

10. Pour plus d'informations sur Alexina Louie, voir : <www.alexinalouie.ca> (consulté le 29 septembre 2015).

11. Pour plus d'informations sur Alex Pauk, voir : <www.espritorchestra.com/aboutus/alexpauk.html> (consulté le 29 septembre 2015).

Cinq essais et vingt notes de lecture

1.1 Jacques Drouin

*Éloge de John Rea*¹²

Hazrat Ali, khalife musulman du VII^e siècle, disait : « Qui fait ton éloge t'assassine ». Rassure-toi John, loin de moi cette idée. Comme tu dis si souvent : « Il faudrait commencer par une recherche musicologique ». Voici donc quelques moments musicaux, sans ordre chronologique, quelques souvenirs hors du temps...

2002. L'orchestration des *Sieben frühe Lieder* de Gustav Mahler, pour voix et piano, commandée par le NEM. Si je connaissais bien alors le compositeur John Rea, je n'étais pas encore initié à sa méthode. Par une belle matinée dominicale d'octobre 2001, nous étions non pas à la messe, mais devant nos écrans d'ordinateur à échanger de premières informations au sujet de l'œuvre. Informations que tu as vite exploitées et complétées, pour finalement aboutir au plan de réalisation. Sens de l'organisation, efficacité des recherches, réflexion, enthousiasme : les dés étaient jetés. La réalisation du projet se confirmait quelques mois plus tard avec cette magnifique orchestration des *Lieder*. En réussissant à combiner la sonorité mahlérienne à la tienne, tu créais un original à partir d'un original. Était-ce là une réalisation postmoderne?

Du même acabit, en 1995 cette fois : ta magistrale réorchestration du *Wozzeck* d'Alban Berg, également

12. Ce texte date de 2006 et a été revu en 2015 pour la présente publication. Il s'agit à la base d'une allocution prononcée par Jacques Drouin alors que John Rea recevait le prix Serge-Garant de la Fondation Émile-Nelligan : <www.fondation-nelligan.org/JohnReaBio.html> (consulté le 29 septembre 2015).

commandée par le NEM pour une formation légèrement augmentée à 21 musiciens. Véritable tour de force que de concilier puissance et effectif instrumental réduit. Ton ingéniosité et ton savoir-faire d'«alchimiste sonore» ont su préserver toute la tension dramatique de cette œuvre. Cette version instrumentale «allégée», maintenant éditée chez Universal, a permis à ce chef-d'œuvre d'être présenté à plusieurs occasions auprès d'un auditoire élargi, ici comme ailleurs.

Chacune de tes œuvres, originale ou réorchestrée, est porteuse d'une connaissance, d'une recherche qui propose à l'auditeur un moment d'écoute privilégié: la science transcendée par la poésie, la philosophie, le son. Gammes, modes, arpèges, mouvements «spirali-ques»... Qu'on me permette ce néologisme. Tous me diront que l'adjectif «spirale» serait d'usage, mais je trouve que le mot manque d'éclat: de magique, de fantastique, de ludique, d'onirique. Bref, «spirale» manque de «ique» (c'est son hic). Cher John, cette déviation est due à ma lecture de tes articles publiés dans la revue *Circuit*. Ces moments de lecture, où j'ai sans doute subi ton influence, ont été d'un grand ressourcement.

Parenthèse. Pour préparer ceci, j'avais sur ma table de travail quelques documents saisis sur divers sites, dont une très belle photographie de toi dégageant une grande sérénité, sagesse, du genre «pas de perturbation à l'horizon...». Et je poursuivais la lecture de «Nashville ou Darmstadt: le masque mortuaire de la postmodernité¹³», titre d'une conférence que tu avais prononcée en 1996. J'ai retenu des premières lignes de l'article que tu ne détestais pas chanter pour toi-même

13. *Circuit*, vol. 9 n° 2, 1998, p. 61-73.

(bien entendu) du country western ou entonner le renversement rétrograde d'une série de 12 sons strictement sérielle dans le style d'Ernst Krenek... tel que revu par le philosophe de la musique Carl Dahlhaus, lui-même inspiré par Adorno... et tel que mis en pratique par Brian Ferneyhough... Pas reposante, la formule! Et je regardais à nouveau la photo en me disant: «Il y a quelque chose qui cloche, cet homme n'est pas seul avec lui-même, il est habité par une armée de personnages». Érasme disait: «C'est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fous». Ah! ça m'a réconforté... Fin de la parenthèse.

2001. *J'ignore si j'étais un homme rêvant alors que j'étais un papillon ou si je suis à présent un papillon rêvant que je suis un homme*, pour orchestre de chambre et Disklavier (*obligato*). Cette musique évolue dans un milieu d'apesanteur, tantôt déstabilisée par l'amplification des progressions rythmiques, tantôt entraînée dans une forme de chaos, véritable flux d'arabesques sonores réalisé par une brillante utilisation de la technologie. La magie de cette œuvre est qu'après ses 28 min de durée, on a l'impression que le temps s'est arrêté: notre perception a été trompée, l'alchimiste du temps s'est bien joué de nous.

En contraste avec *Homme papillon*, était composé en 1991 ton quatuor à cordes *Objets perdus*. Ces fragments musicaux nous étonnent par leur force motrice, leur simplicité mélodique, le geste rituel, tout cela présenté avec autant d'intelligence que de raffinement. Également dans cette période était créée *Las Meninas*, inspirée du chef-d'œuvre de Vélasquez. Ces variations transformelles des *Scènes d'enfant* de Schumann nous transportent dans un univers aux discours multiples où il est question de perception, d'images sortant du

cadre, d'images sonores s'associant à 21 personnalités musicales (compositeurs, interprètes, musicologue) circulant tour à tour à travers ces *Scènes*, s'entremêlant dans une parfaite osmose.

Et si on abordait les gens qui te fréquentent, tes étudiants par exemple? Quelle chance pour eux! Ta grande érudition est un immense réservoir dans lequel ils peuvent puiser les réponses à leurs questionnements. Avec le plus grand respect, tu les diriges, les conseilles et les pousses à donner le meilleur d'eux-mêmes. J'ajoute à ce grand dévouement ton implication comme président du jury au Forum des jeunes compositeurs, présenté par le NEM depuis 1991. Tu t'investis toujours avec autant d'écoute, de disponibilité et d'intégrité dans cet événement qui s'adresse aux jeunes créateurs du monde entier. On ne peut passer sous silence ta présence et tes actions dans le milieu musical montréalais, siégeant à de nombreux comités artistiques passés ou présents; tes qualités de conciliateur, ta générosité font de toi un être d'une valeur inestimable.

1.2 Notes de lecture

Pauk: *Such a range, such a grasp of ideas revealing a connectedness, a through-line of knowledge concerning history, human endeavour, philosophy, empathy, perception, intuition. John, your art makes us draw on our sensibilities and attitudes to create imagined realms in our own minds.*

Louie: *John's great intellect, his analytical mind, and his skilful, meticulous compositional craft have given us a treasure trove of compositions that both tickles the mind and satisfies our musical senses. Ah, the delightful results of John's intellectual curiosity!*

Harley: *Yes, John Rea is a composer surrounded by others, by ghosts. Mahler, but Mahler with the shadow of Berio (Sinfonia) perhaps? Webern via Schumann? And so on...*

Gonneville: Je suis sensible à cette soudaine déviation du propos de Jacques, à son entrée inopinée dans la parenthèse, où l'humour particulier de John est évoqué...

Réaction normale de tout admirateur séduit par la lecture de subtils écrits cryptés... Mais, hors parenthèse, je lis aussi l'admiration pour le magicien, et pour l'homme public...

* * *

2.1 Michel Gonneville

Dialogue de l'élève et du maître (7 extraits)

*Double acrostiche avec citations sur/pour John Rea*¹⁴

Mise en scène de la mémoire... Est-ce une bonne façon de décrire la musique de John Rea?

Je crains que ce ne soit pas assez précis... Quel compositeur ne crée pas à partir de « déjà-crédé », de « mémorisé », même s'il ne s'agit pas de citations? *Musik über Musik, immer...*

Sirènes... Illusions... Voilà d'autres avenues...

On ne toucherait pas encore à l'essence du style. Car, si vous y réfléchissez bien, cher jeune collègue, vous et moi agissons tout autant comme des enjôleurs, ou des séducteurs...

14. [Note de Michel Gonneville:] Le premier acrostiche est basé sur une suite de notes inspirée par les fanfares en cycle de quintes entendues dans *Treppenmusik*.

Mimodrame musical? Masque? Tiens : n'est-ce pas là un mot qu'il emploie lui-même?

Heu... Qu'est-ce je viens justement de dire?... Pour un artiste, il s'agit bien, toujours, de *jouer*... [cf.: le *Why don't you try acting?* de Laurence Olivier à Dustin Hoffman.]

La culture de John Rea m'a toujours laissé pantois. Y a-t-il œuvre qu'il n'ait entendue, livre qu'il n'ait lu, film qu'il n'ait...

Ne restez pas là-dessus, je vous en prie. Vous devriez envieux...

Mieux vaut, en effet, ne pas se comparer à tel géant. Je...

Retenez-vous un peu... Vous êtes mal parti...

L'admiration que je lui voue n'...

Et si vous me parliez plutôt de ce que vous écoutez tantôt, sur votre iPod?...

Réverbération d'une musique en escalier, réclamant des temps supplémentaires, avec des objets qui se perdent...

Ah... Vous tenez un filon...

La singularité d'un *blues* orphique chanté par un homme qui se rêve papillon...

John ne dirait pas mieux...

Réalité mouvante d'un médiateur dont les points s'évanouissent¹⁵...

Oh! Là... Là, vous vous surpassez...

15. [Note de Michel Gonneville:] Les œuvres de John Rea auxquelles il est fait allusion sont : *Treppenmusik* (1982), *Over Time* (1987) et *Objets perdus* (1991); *Singulari-T* (2007), *Les blues d'Orphée* (1981) et *Homme Papillon* (2001); *Les raisons des forces mouvantes* (1984), *Médiateur* (1981) et *Vanishing Points* (1983).

Soliloque du pédagogue sollicitant la curiosité de l'apprenant.

Humblement...

Révélation des orteils (!), du pied (!!), de la cheville (!!!), du mollet (ciel!) de cette solution tant recherchée par l'élève, dévoilement fait avec la légèreté et le tact que confère une immense culture.

Naturellement...

Solfège virtuose des concepts, écrans que l'émule est appelé à dissoudre dans le solfège de sa propre musique.

Rigoureusement. Ou bien, rhapsodiquement, c'est selon...

Donc, il est possible d'être tout à la fois un *scholar* et un créateur original...

En fait, on pourrait se demander si l'originalité ne naît pas toujours d'une solide culture...

Solide?...

Ample, je veux dire... Une culture que l'on doit pour tout oublier lorsque l'on « crée »...

Docteur et ignorant... C'est une « louange de l'amnésie », ma foi...

Jolie association! C'est faustien. Ou boulézien¹⁶...

Faudrait-il encore parler de post-modernisme critique?

Oh... Chez certains jeunes compositeurs, plusieurs caractéristiques de cette *attitude* sont devenues des atavismes, comme une *seconde nature*...

Dont ils ne seraient pas conscients?

16. [Note de Michel Gonneville:] Allusion à la phrase « je louerai l'amnésie » tirée d'un article de 1971 de Pierre Boulez.

Hormis chez ceux qui fouillent l'histoire...

Fascinés entre-temps, et toujours, par le mot « critique »?...

Ne serait-il pas temps de voir, sous ce terme-épouvantail, une question de *goût*?...

—

Sibyllin? Crypté?

Rea, front et barbe de doyen, élégance tout italienne, sage raffiné, équilibre de chaleur et d'équanimité, passion contenue: comment voudriez-vous faire autrement?

Familiarité, pourtant, des espaces musicaux qu'il nous propose: cycles de quintes, de quartes, diatonismes, marches harmoniques, narrativité motivique...

Étranges dans l'histoire qu'ils racontent, tout autant que familiers dans leur nature...

Si bellement faits, pourtant, ces espaces et ces histoires...

Ah ça, ça s'appelle de l'Art, mon cher. Mais dites-moi: on vous attend? Sinon, allons souper, si vous voulez.

—

Orléans, France

18 août 2015

2.2 Notes de lecture

Drouin: ...la conjugaison du savoir et de l'imaginaire...

notions quantitatives démesurées pour un maximum d'expressions qualitatives.

Pauk: *In spite of the veil of historical knowledge and memory impacting your creations John, you are singularly identifiable by the strength and ingenuity that you alone possess and express in your art as composer, teacher, activist.*

Louie:

John

Outrageous

Humorous

Nimble-minded

Reflective

Enthrallingly equivocal

Awe-inspiring

Harley: "Sirènes... Illusions... Réverbération d'une musique en escalier..." *Music resonating in a stairway, reverberations of other music floating up through the listening space.* "Naturellement..." *The quotation marks are crucial. John's music is the least "natural" I know; it is always surrounded by contexts, constructed.*

* * *

3.1 James Harley

Identities of a Montreal Composer

Identity isn't given once and for all: it is built up and changes throughout a person's lifetime.

— Amin Maalouf, *In the Name of Identity*¹⁷

I first encountered John and his music in 1983. This was long before I had even been to Montreal, let alone settled there (for a time), and long after John had established himself as a core figure in the Montreal Postmodern scene. (He, of course, grew up in Toronto and studied at Princeton, so he had to earn his Montreal identity.) We met at the International Society for Contemporary Music World Music Days in Aarhus, Denmark. His Treppenmusik was performed, as was my Bells of Light for four choirs.

17. Amin Maalouf ([1998]2001), *In the Name of Identity*, New York, Arcade Publishing, p. 23.

For me, it was my first international event, and as I had moved to London, UK, a year earlier, after graduating from Western Washington University, I had virtually no identity as a Canadian composer. In addition to John, I also met David Jaeger, of CBC Radio, who was at the festival producing programs for the flagship new music show, Two New Hours. And John Miller, Executive Director of the Canadian Music Centre. And Guy Huot, Secretary General of the Canadian Music Council. While for John, already strongly identified as a Montreal composer and a Canadian composer (even while on his way to a sojourn as composer-in-residence in Mannheim, Germany, temporarily taking on a different identity), this international event may have been one of a string of such experiences. For me, this was a formative experience, strongly shaping my emerging identity as a Canadian composer.

During my three years in London, I had many musical experiences and successes, but I never felt identified as a London composer. (I was usually mistaken for an American, a common identity issue for English-speaking Canadians abroad.) Winning the Mendelssohn Scholarship in 1984 (which I qualified for with my British resident status) might have helped in that, but the money enabled me to go to Paris, and I never returned to London. One of the important things that happened while I was in Paris was being selected for the 1986 CBC Young Composers Competition, something I qualified for as a Canadian citizen even though I hadn't lived in Canada since 1977. Because of that, I got to make my first trip to Montreal. I recall seeing John at the CBC concert, held at Salle Claude Champagne (the Chair of the jury was another distinguished, bearded Montreal composer, Jacques Hétu).

A year later, I returned to Montreal, this time from Warsaw, where I was doing post-graduate studies at the Fryderyk Chopin Academy of Music. Les Événements du Neuf performed my ensemble work Tapisse(rêve)rie as part of its 1987 Tribune Nationale des Jeunes Compositeurs. John was one of the founders of this organization. During this visit to Montreal, I had coffee with John to chat about graduate studies at McGill University, where he was at that time Dean of the Faculty of Music. (Witnessing John order his espresso "bien serré" inspired the title of a 1999 work for big band jazz ensemble.) As my Polish Government Scholarship was for one year, 1987-1988, I had to come up with a plan for the future, and coming to Montreal seemed as good an option as any.

So, in August 1988, I arrived at McGill to begin doctoral studies. I worked with John for a few years, then with Bruce Mather when John went on sabbatical. In our meetings, I recall dialectical discussions that I felt underequipped to engage in, but the challenges were provocative, and creatively stimulating. I have memories of a new work of his, Las Meninas for solo piano, that explored musical identities in fascinating, complex ways. While working with John, I wrote an orchestral piece for the McGill Symphony, Windprints. This score also won an award in the inaugural Witold Lutosławski International Composition Competition, and was performed by the Warsaw Philharmonic around the same time as the Montreal premiere. John, who served on the Comité artistique of the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), proposed my name for an SMCQ concert of young composers for the 1991-1992 season, celebrating the 25th anniversary of the organization. Étude pour une fête (Jazz II) was directed by a young conductor,

Véronique Lacroix, with whom I have worked many times subsequently.

I went on to spend eight years in the USA, not really establishing an identity as an American composer. I am happy to be back in Canada, where even if I am no longer able to claim identity as a Montreal composer, I am close enough to visit often. And I still bump into John here and there, and occasionally get to hear his music performed (he is a regular guest of Esprit Orchestra in Toronto). While John has remained a Montreal composer for his career, he has explored a vast range of creative identities in his music and writings. We might even consider his core compositional identity to be that of an explorer, of history, style, and place.

3.2 Notes de lecture

Drouin: *Identity?*

In absolute terms the subject matter of creating, its realization must make it possible to push back the frontiers of cultural knowledge, political or territorial.

This transcendence gives a universal thought.

Gonneville: Je, me, moi... Me, myself and I... Identité/y?... Impossible constance qui la fixerait, mais il devrait quand même y avoir quelque chose de plus que la pure contingence... Construction en parallèle des identités James et John, avec points de jonction conjoncturels où peut se constater tout à coup l'évolution des chantiers personnels...

Remettons le propos en perspective: la différence d'âge empêche une comparaison satisfaisante. Quel est le cœur de l'identité de Harley maintenant? « Il faudrait une recherche musicologique... »

Pauk: *Rea intertwined? ... again.*

Louie: *John Rea: Time Traveller. John has travelled through time to deliver in his compositions the most eloquent discourses on the past. The results of his ruminations are unusual and profound works. An enlightened pathfinder and extraordinary guide!*

* * *

4.1 Alexina Louie

John Rea – An Appreciation (The Tale of Toast and the Metal Coat Hanger)

The tale of the metal coat hanger reveals so much about John. In the early days of our friendship when Alex and I stayed with him in Montreal, each morning he would prepare toast perfectly. What does a coat hanger have to do with toast? John's toaster, a true sign of his ingenuity and creativity, was an ever so carefully bent wire coat hanger that was manipulated in such a way that it rested on its three points at precisely the height over the electronic burner that would result in perfectly crisp toast. Of course, he carefully observed when the bread had to be turned (many times) so the correct amount of toastiness would be reached.

John's attention to toast parallels his attention to detail in his compositions. Each composition is a work of art in which he sets out to solve an intellectual question that he poses. His intellectual curiosity, coupled with an infinite amount of musical skill, resulted in his fascination with creating music inspired by visual horizons and the optical illusions of Escher. He did so brilliantly with unique compositions such as Treppenmusik and Vanishing Points. In his ensuing compositions, he explored and developed these visual phenomena to musically brilliant effect.

His discovery and development of compositional devices, such as steps or strata of sound, along with his unique orchestrations, his morphing of cells of music into a larger structural framework, and his manipulation of time through metric modulation were, and continue to be, so impressive. I had never heard such music during my formative years of study in California—then Alex introduced me to John. Not only are those pieces intellectually rigorous but they are also musically satisfying. Of course, these initial ideas are still integral to his musical language.

John's incisive mind, his intellectual curiosity, deep knowledge of music and literature, coupled by wit, imagination, and an irreverent sense of humour form the core of his being. In addition to these character traits, John's exploring mind, his attention to detail, and his devotion to problem solving have resulted in remarkable music, as well as perfect toast.

4.2 Notes de lecture

Drouin: *Meticulousness—quality of time domestication.*

Gonneville: *Juste! Bien saisi! A well toasted portrait! Avec d'intéressantes considérations techniques, et une incursion dans le nid domestique...*

Remarquables tout particulièrement cette insistance sur le bricoleur (on pourrait dire: le compositeur) perfectionniste, et la mention – en plus effleuré – de l'esprit irrévérencieux qui serait au cœur de son être... Le sage dévoilé...

Harley: *Perfect toast, espresso “bien serré!” Fastidious attention to detail is a cornerstone of composition.*

Pauk: *More examples of cross-disciplinary expertise—some better known to the public than others.*

* * *

5.1 Alex Pauk

John Rea—The Perfect Sounding Board

Since the late 1960s (at the University of Toronto) I've known John Rea to be passionate about music and the quest for knowledge about music, but also profoundly immersed in literature and all other arts, with fragments of a jazz background included. Our friendship solidified with a journey to Orford when Marius Constant conducted his music (Constant later became my mentor) and continued through the time I was in Vancouver during the 1970s. Upon moving back to Ontario, with the vision for starting Esprit Orchestra in my mind, I took a long walk with John, the perfect sounding board, to discuss my ideas and get his opinion. With his encouragement I got the Orchestra off the ground. Secretly, I had decided that he would be the best composer for Esprit's first commission so I found the funds and asked him to write a piece—it turned out to be Vanishing Points, epitomizing his style of the time, with its use of interlocking melodic cells and tempo modulations.

Throughout the 1980s and 1990s I spent many enjoyable occasions with John in Montreal, including summer evenings on the inner balcony of his Laurier Street apartment, me playing folk tunes on accordion and John singing—deep voice—Dark Eyes with the strongest Russian inflections.

Through the years I commissioned more pieces from him—Over Time for the Esprit/smcq joint cross-Canada tour (for the 1988 Winter Olympics Arts Festival), as well as Zefiro Torna and Ikaros Agog... Daidalos on Edge. I also took it upon myself, in the manner of certain conductors throughout history bringing important composers

to the fore, to be a champion of his music—making it a vibrant thread in the fabric of Esprit’s repertoire. I’ve performed most of his works for orchestra or large ensemble (sometimes with up to five repeat performances) including *Treppenmusik*, *Hommage à Vasarely*, *Homme Papillon*, *Litaneia* (for choir and orchestra), *Time and Again*, *Figures Hâtives* (for violin and orchestra), as well as his arrangements of his own *Alma & Oskar* and music by *Vivier* (Pulau Dewata) and *Louie* (O Magnum Mysterium: In Memoriam Glenn Gould).

Why all of this? Because the quality and rigour of John’s compositional technique, with its expressiveness and intellectual integrity, demand that it be held high on concert stages. Furthermore, one can’t find a more loyal friend and colleague, an even-keeled teacher, motivator, influencer and commentator on Canadian culture, with serious purpose yet with an outrageous sense of humour.

5.2 Notes de lectures

Gonneville: Jalons d’une fidélité, d’une amitié... Heureux qui, comme Pauk et Rea, jouissent d’un tel lien! Oui, *happiness is an accordion and a deep voice*... Quelque part entre Montréal et Toronto...

Respect, sûrement réciproque. Admiration de la rigueur, de l’intégrité, de l’art. En résultent des conseils, des commandes, la défense répétée des œuvres... Et là aussi, partage de la familiarité au-delà de l’anecdote...

Harley: *Composers need community: performers, listeners, critics, conversations, inspirations. John has done much to build his own: Esprit, NEM, SMCQ, Les Événements du Neuf, McGill...*

Louie: *I have been witness to the deep and lasting friendship between John and Alex for many decades. The words that immediately spring to mind about their relationship are loyalty, honesty, ongoing support, dependability, and mutual respect. But my dearest recollections of these two always come down to the many times when one of them recalls some unbelievably funny story from their past and they burst out into gales of laughter like two uproarious and unbridled school boys.*

Drouin: *John’s stability is in his eccentricity (folie).*

Like I said about Erasmus: “C’est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fous.”

* * *

Conclusion : quelques pas dans l’escalier de Rea

À la lecture de ces cinq essais et vingt notes de lectures, on remarque que certains traits font retour. En guise de conclusion, soulignons quelques traits particulièrement insistants d’un point de vue statistique :

1) Dans le catalogue de John Rea, des œuvres semblent avoir particulièrement marqué les esprits, dont *Treppenmusik* (mentionnée cinq fois dans ces témoignages), *Homme papillon* et *Vanishing Points* (mentionnées chacune trois fois), *Las Meninas*, *Objets perdus* et *Over Time* (mentionnées chacune deux fois).

2) Dans l’approche compositionnelle de John Rea sont soulignés deux types de jeux : ceux des constructions formelles et ceux des miroitements et relectures de musiques du passé. Michel Gonneville y fait allusion par les contraintes formelles de sa contribution, ainsi que par les clins d’œil aux œuvres de Rea. Jacques

Drouin évoque pour sa part le Rea réorchestrateur de Berg, un aspect très important de sa carrière¹⁸.

3) Tant comme compositeur que comme intellectuel et pédagogue, John Rea fait impression sur ses interlocuteurs par son érudition vaste et profonde. L'élève (imaginaire) du dialogue de Gonville est béat d'admiration. Et l'ancien élève Harley (réel) reconnaît, quant à lui, avoir été à la fois intimidé et stimulé par l'art du dialogue de Rea, lors de ses études doctorales à McGill.

4) Toutefois, cette érudition est régulièrement remise en perspective (non contradictoire) par une sensibilité très concrète aux détails de la vie quotidienne. On notera à cet égard les anecdotes d'Alexina Louie (les *toasts* parfaites) et de James Harley (l'expresso demandé « bien serré »).

5) Ces anecdotes nous renseignent sur le perfectionnisme (le soin) chez John Rea, qui bien sûr se manifeste également dans ses partitions. Tous les participants

s'entendent à ce sujet, et Alexina Louie en fait la démonstration avec exemples à l'appui.

6) John Rea – comme beaucoup de savants, du reste – est animé d'un fort esprit de communauté, lui-même doublé d'un sens de l'engagement. Des pionniers comme Alex Pauk et Alexina Louie (Esprit Orchestra), de même que Jacques Drouin (NEM), en témoignent ici. James Harley évoque l'implication de John Rea à la SMCQ. Drouin mentionne également l'apport de Rea à *Circuit*, dont nous savons qu'il fut considérable.

Ainsi, ces réponses sans questions, par jeux de mémoires croisées et dépliées, nous aurons permis de tenter un portrait-robot, en six traits, de John Rea. Est-ce à dire que cette enquête est résolue, que nous sommes arrivés en haut de l'escalier? Nullement, car si ces réponses ne répondent à aucune question, il n'en demeure pas moins qu'elles en posent plusieurs. Ainsi va l'escalier de Rea¹⁹...

18. [ndlr] Notons au passage que les six œuvres phares du point 1 illustrent bien la dualité de cette approche. Voir aussi, à ce sujet, les articles de Julien Bilodeau et Jimmie LeBlanc dans ce numéro.

19. Allusion à l'escalier de Penrose, cet objet impossible ayant influencé Maurits Cornelis Escher, ayant lui-même influencé Rea, notamment dans son œuvre *Treppmusik*.

John Rea déballe sa bibliothèque

Anne Marie Messier, en collaboration avec Michel Robert

En fait, il existe dans la constitution d'une bibliothèque, un contrepois à l'absence de règle, et c'est la rigueur de son catalogue raisonné. – Walter Benjamin¹

Pro captu lectoris habent sua fata libelli. – Terentianus Maurus

Pro captu bibliothecae habent sua fata lectores. – John Rea²

Le texte inspirant de Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque³ » a été à l'origine de plusieurs déballages de bibliothèques d'artistes et de penseurs. Dans cet esprit, en invitant John Rea à identifier des tendances dans la sienne, nous voulions aussi soulever chez le compositeur le « chaos des souvenirs », comme le dit Benjamin.

D'entrée de jeu, disons que Rea n'est pas un collectionneur au sens strict du terme. La matérialité du livre n'a pas pour lui une importance vitale. Chez lui, les livres sont disséminés dans plusieurs pièces, dans des bibliothèques aux étagères surchargées, souvent aux rangées doubles, dans une organisation assez lâche dans laquelle il navigue néanmoins précisément. Les livres les plus précieux se retrouvent sur un palier de l'escalier menant au sous-sol, où se situe son bureau de travail, pièce dominée par l'ordinateur, où la table de dessinateur utilisée jadis pour le travail de composition est aujourd'hui encombrée de livres, de documents et d'objets.

À la première inspection de l'ensemble, l'absence quasi totale de fiction, sauf pour quelques chefs-d'œuvre avérés, frappe, mais concorde avec sa réaction à notre projet : s'il collectionne quelque chose, c'est de la sagesse des livres dont il est question. On y retrouve donc des livres d'histoire de l'art, de philosophie des sciences, de théorie critique, de sciences sociales, d'anthropologie, de sociologie, d'économie, de philosophie orientale et de musique, bien sûr – bien que plusieurs des livres de musique soient plutôt dans son bureau à l'université.

Pour nous guider dans son univers d'influences, nous avons proposé à John Rea un catalogue raisonné appelant huit listes de livres, et pour lesquelles il était libre du nombre, sauf pour ses préférences. L'objectif de notre projet était

1. Walter Benjamin (2012), « Je déballe ma bibliothèque : un discours sur l'art de la collection », in *N'oublie pas le meilleur*, trad. de l'allemand par Marc de Launay, Paris, L'Herne, p. 74.

2. Titre donné par John Rea aux listes demandées, inédit (26 septembre 2015).

3. Benjamin, *op. cit.*

de lui permettre de suggérer un parcours, un fil conducteur sur son univers intellectuel à partir de lectures marquantes. Ses choix ont ensuite été discutés lors d'une longue rencontre le 27 septembre 2015, autour d'une table, chez lui. Les listes sont présentées telles qu'il les a dressées, avec seulement certaines références d'édition, celles qui comptaient pour lui. Sans prétendre à un portrait intellectuel, nous souhaitons rendre compte du terreau à partir duquel le compositeur échafaude ses cahiers de charge personnels. Ses commentaires sur les livres soulignaient parfois un aspect, parfois la portée globale de l'ouvrage, tissant une trame irrégulière et spontanée de convergences.

Les livres notables de son passé

- Huckleberry Finn*, Mark Twain (1884), 1948 [acquis en 1954, illustré]
Mythology, Thomas Bulfinch (1863), 1960
Writers in Revolt, éd. Terry Southern, 1963
Survival, Margaret Atwood, 1972
Ada, Vladimir Nabokov, 1969
Deschooling Society, Ivan Illich, 1971
Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing, A. S. Neill, 1960 [acquis en 1973]
Music, the Arts and Ideas, Leonard B. Meyer, 1967
The Death of Tragedy, George Steiner, 1961
The Uses of Lateral Thinking, Edward de Bono, 1967 [acquis en 1973]
The Hidden Dimension, Edward T. Hall, 1969 [acquis en 1979]
The Peter Principle, Raymond Hull, 1970

Cette longue liste contient des ouvrages qui se posent en s'opposant. Le fil conducteur en est le décroissement, pris au sens large. À la tradition et à la culture ambiante, ils suggèrent des voies parallèles où trouver un air de libération. Pour la plupart, ils ont été acquis pendant la jeunesse ou les années d'études du compositeur.

Les livres importants présentement

- Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. Homo Sacer III*, 2002, Giorgio Agamben, trad. Daniel Heller-Roazen
Se questo è un uomo, Primo Levi, 1947 [acquis dans les années 1970]
Fearful Symmetry: On William Blake, Northrop Frye, 1947 [acquis dans les années 1970]
Anatomy of Criticism, Northrop Frye, 1957 [acquis en 1973]
The Worldly Philosophers, Robert Heilbroner, 1953 [acquis en 1974]

The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination, Anton Ehrenzweig, 1967

Sexual Personae, Camille Paglia, 1990

Avec cette section, nous sommes au cœur des préoccupations actuelles du compositeur. Du terrible pouvoir de l'art pour décrire l'horreur et par là, de la maîtriser (Levi, Ehrenzweig, Agamben), à l'invocation du passé et des valeurs païennes toujours agissantes sur la beauté et la laideur (Paglia), en passant par la traque de la figure du héros (Frye) ou par les éclairantes analyses sur la poésie et les dessins hallucinés de Blake (Frye). Finalement, et ce sujet mériterait un article en soi, sur la fascination de Rea pour l'économie et son impact sur notre vision du monde (Heilbroner).

Les livres permanents

L'œuvre complète de Tchouang-tseu, trad. Liou Kia-hway, 1969

Philosophes taoïstes, tome II : *Huainan Zi*, Liu An, Pléiade, 2003

Divina commedia, Dante (1317)

Complete Works, William Shakespeare (1598)

Les œuvres complètes, Charles Baudelaire (1821-1867)

Beyond Good and Evil, Nietzsche (1886), trad. W. Kaufmann, 1968

Cette liste est venue aisément à John Rea, comme une évidence, et il n'y revendique aucune originalité personnelle. Ce sont des œuvres très fréquentées, parfois avec une connaissance intime : il a par exemple analysé la structure de la *Divina Commedia* jusque dans le décompte des vers. Toute l'œuvre de Tchouang-tseu, pour lui, ne parle que de musique. Les œuvres complètes de Shakespeare en un seul volume de papier bible le suivent depuis ses 18 ans. Et il revient toujours à Baudelaire, en particulier pour sa modernité.

Les possessions qui appellent sa fierté

A Primer of Modern Musical Tonality, J. H. Cornell, 1876

Spelling Book, Ontario Public School, 1932

Knots [Nœuds], R. D. Laing, 1970

Les métamorphoses, Ovide, dessins de Picasso (1931), c.1971, fac-similé éditions Skira

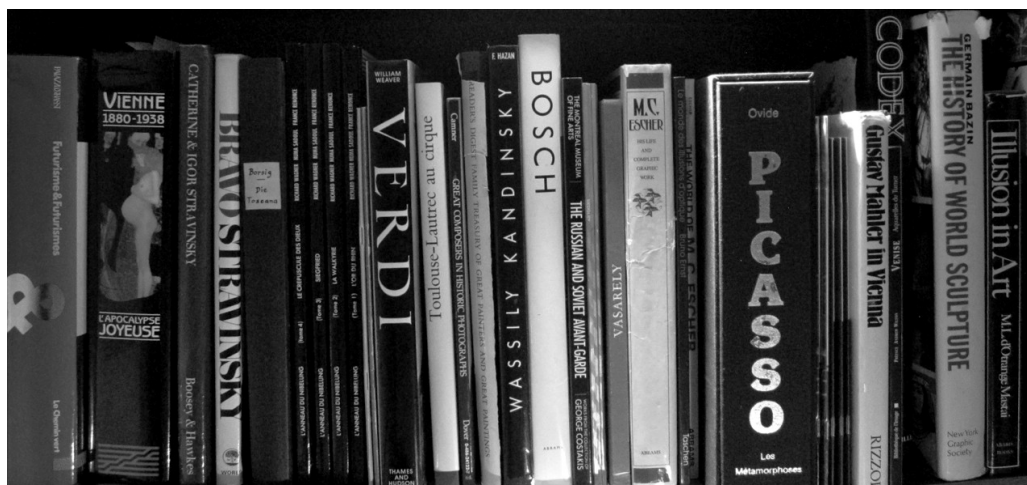
Gödel, Escher and Bach: An Eternal Golden Braid, Douglas Hofstadter, 1979

Glas, Jacques Derrida (1974); trad. en anglais (1981), J. Leavey, Jr., 1986

Dizionario della lingua italiana, Aldo & Grazia Gabrielli, 1993

Histoire de la beauté, Umberto Eco, 2004

Les dessous des chefs-d'œuvre, Rainer et Rose-Marie Hagen, Taschen, 2005



La sculpture: de l'Antiquité au xx^e siècle, Collectif, Taschen, 2006

Histoire de la laideur, Umberto Eco, 2007

Même si nous avons pu constater que John Rea n'a pas le tempérament d'un collectionneur, il peut néanmoins être touché à l'occasion par des éléments de bibliophilie. Pour jouer le jeu du texte de Benjamin à l'origine de nos entretiens, c'est une des catégories sur laquelle il a le plus développé. Ainsi, certains des livres de cette catégorie sont de véritables œuvres d'art – comme les deux livres des Éditions Taschen ou l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide illustrée par Picasso. En plus de la facture léchée de ces livres, il retrouve dans les analyses d'œuvres des Taschen des analogies extrapicturales qu'il renvoie ensuite comme références à des éléments musicaux, au bénéfice de ses élèves. La bibliophilie monte d'un cran avec cette édition en fac-similé des *Métamorphoses* tirée sur papier vergé fin des papeteries de Bellerive, accompagnée de 30 planches remplies, en étui cartonné. Ce cadeau d'un éditeur cultivé de qui Rea était voisin, est fait de folios non reliés en étui rappelant presque un livre d'avant le livre.

Deux des livres de cette liste sont des premières éditions, le livre de théorie musicale de Cornell et le *Knots* de Laing. Ces magnifiques livres sont aussi des éléments fondateurs, le premier pour la tonalité moderne et le second pour l'antipsychiatrie, qui démonte les structures d'engrenage dirigeant les comportements humains. Le livre de Hofstadter est particulièrement signifiant pour Rea par ses liens avec l'esthétique d'Escher, dont la démarche a nourri directement ses propres structures. Pour le Derrida, c'est d'abord le travail de traduction de J. Leavey Jr. qui provoque son admiration, la traduction étant assurément une constante de la réflexion chez le compositeur.

Les deux livres d'Umberto Eco, tout en rejoignant les préoccupations de Rea sur les structures sociales qui sous-tendent les perceptions de beauté et de laideur, ont eu de prime abord une composante plus personnelle : une illustration d'une sculpture provenait d'un musée de Lucera, la ville natale de la mère de Rea, et cette coïncidence a dirigé sa lecture sur sa propre réalité et sur celle de ses parents, sur ses aspirations à la condition de la beauté.

Les deux derniers sont aussi investis d'éléments familiaux. Le *Spelling Book*, une grammaire pour débutants, est un héritage reçu à la mort de son père. Rea eu la surprise de découvrir dans ce livre scolaire de base, une approche incluant l'étymologie des mots, une de ses passions de longue date. Même constat pour ce dictionnaire italien hors norme, car insistant sur l'étymologie des mots et que Rea a tenu à trouver en librairie plutôt qu'en ligne. Il l'a finalement trouvé à Toronto, à 200 mètres de la maison de sa grand-mère.

Cette liste de livres que le compositeur est fier de posséder éclaire la sédimentation de ses intérêts – de la mise en miroir de structures analogues à la traduction comme travail de révélation, en passant par la mémoire des origines.

Les recommandations aux amateurs de musique

Klee et la musique, Centre Georges-Pompidou, 1986

The Composer's Voice, Edward T. Cone, 1974

Style and Idea, Arnold Schoenberg, 1975⁴

Free Composition (Der freie Satz), Heinrich Schenker, 1935; ang., 1979. [vol. 3, après *Harmony et Counterpoint*]⁵

De toute évidence, John Rea s'adresse ici à des amateurs éclairés. D'une part, sa vision large propose des discours sur la musique qui renvoient à d'autres domaines de l'art. Ainsi Klee, un peintre amateur de musique, ou *The Composer's Voice* de Cone⁶ qui établit le compositeur comme poète dramaturge. La proposition de Schenker est surprenante de prime abord car assez pointue, mais elle tient pour tous ceux que le structuralisme allume. Le Schoenberg inspire, pour la beauté d'une introduction pure et dure à la modernité.

Les recommandations aux étudiants en musique

Art and Illusion, Ernst Gombrich, 1960⁷

Charpentés : la géométrie secrète des peintres, Charles Bouleau, 1963

Labyrinths [avec *Ficciones*, 1941], Jorge Luis Borges, 1964 [acquis en 1971]

Rank: Picturing the Social Order 1516-2009, dir. Alistair Robinson, Leeds Arts Gallery UK, 2009⁸

4. Dans son bureau à l'université.

5. *Id.*

6. Edward T. Cone a été un des deux directeurs de thèse de John Rea à Princeton, avec Milton B. Babbitt.

7. Dans son bureau à l'université.

8. *Id.*

9. Livre appartenant à la bibliothèque de l'université.

10. *Id.*

Metaphors of Depth in German Musical Thought, Holly Watkins, 2014⁹

The Oxford Handbook of Topic Theory, dir. Danuta Mirka, 2014¹⁰

Enseigner la musique est une chose difficile et souvent, pour structurer la pensée, Rea fait appel à différentes stratégies pour élargir les horizons de ses élèves. Voici une collection de suggestions pour tenter d'exposer et de clarifier, soit par analogie soit directement. Pour les analogies : *Art and Illusion*, dont les exemples sont en art visuel ; *Charpentiers*, un ouvrage majeur pour des outils puissants d'analyse structurale ; *Labyrinths*, véritable compendium de la postmodernité pour Rea, qui propulse en abîme les choses les plus familières. Les trois derniers ouvrages trouvent habituellement un véritable écho chez les étudiants : *Rank* fait des rapprochements entre la hiérarchie des sociétés et celle des ensembles, par exemple en analysant le rôle de chacun dans un orchestre symphonique. Le livre de Watkins fait la genèse de la manière dont les Allemands, en exploitant la profondeur, ont voulu se positionner supérieurs à toutes les autres communautés. Finalement, le *Oxford Handbook*, un autre livre récent, réussit à concentrer l'attention en mettant en relation histoire de la musique et théorie musicale, à partir de plusieurs perspectives complémentaires.

Les dix livres préférés – au nombre de onze

Mémoires, Berlioz, 1870

L'homme sans qualités, Robert Musil, 1940

The Philosophy of Modern Music, T.W. Adorno, 1973¹¹

S/Z, Roland Barthes, 1970

The Open Society and its Enemies, Karl Popper, vol. I, 1945 et vol. II, 1962

The Structure of Scientific Revolutions, Thomas Kuhn, 1962

Understanding Media, Marshall McLuhan, 1964

Par volonté et par hasard, Pierre Boulez, 1975

The Power of Limits : Proportional Harmonies in Nature, Art & Architecture, György Doczi, 1981

Wagner androgyne, Jean-Jacques Nattiez, 1990

Finnegans Wake, James Joyce, 1939

Sans conteste, cette catégorie a été la pierre angulaire des choix de livres du compositeur. Cependant le chef-d'œuvre de Joyce ne faisait pas partie de la liste originale des dix préférés, et comme il y revenait souvent pendant la discussion, nous avons ensemble jugé préférable de l'adjoindre. Comme on l'a vu plus haut, acquérir de la connaissance, la « collectionner », est une constante du cheminement intellectuel de John Rea. Il s'est même déjà senti

11. Dans son bureau à l'université.

attardé à cet égard, surtout en comparaison avec certains penseurs ou autres artistes qui ont eu accès très tôt dans leur vie au capital culturel.

Son expérience de *Finnegans Wake* est révélatrice : bien que connue, l'œuvre intimidait l'étudiant Rea. C'est donc avec joie qu'il s'est joint à Princeton à un groupe de lecture composé de collègues étudiant en philosophie, en musique, en chimie, en histoire et de spécialistes du grec et du latin. À tour de rôle, chacun lisait une section à voix haute, n'y comprenant souvent pas grand-chose, mais le groupe servait à interpréter, à décoder les jeux de mots et les références, et on peut certes y voir la naissance d'une tendance chère à John Rea.

Pierre Boulez, pour sa part, est un de ceux dont la formation intellectuelle a été acquise très jeune. Dans les entretiens avec Célestin Deliège de *Par volonté et par hasard*, Boulez y affirme qu'à 17 ans, il savait ce qu'il devait savoir et qu'il n'avait d'autre choix que d'aller de l'avant. Cette assurance frondeuse d'un compositeur et penseur très admiré est à mettre en opposition avec la modestie d'Hector Berlioz dans ses *Mémoires*, lus en anglais à la suggestion d'un professeur de Rea, qui disait y trouver tout ce qui peut arriver dans la vie d'un compositeur. Pour Rea, Berlioz est le prototype du compositeur assez lucide pour constater la modernité ambiante autour de lui et qui, incapable d'y accéder, se dépasse et atteint une réalisation idiosyncrasique. L'actualité intemporelle du discours, cette brillante résolution d'un conflit interne, cette détermination à se réaliser ont été un puissant motivateur pour l'étudiant en composition.

Le spectre des intérêts intellectuels de Rea est très large. Nulle surprise à trouver dans sa liste Popper et Kuhn. Ces livres importants pour la théorie de la connaissance ont accompagné Rea depuis ses études doctorales. Il identifie *The Structure of Scientific Revolution* du physicien et philosophe des sciences Thomas Kuhn comme la clé qu'il lui fallait pour décloisonner sa réflexion. La conscience des paradigmes et de leurs ruptures l'a libéré d'assises fixes que l'histoire même de la musique contredisait. Peu après, Rea a pris connaissance du livre de Karl Popper, *The Open Society and its Enemies*. Également philosophe des sciences, Popper portait avec cet ouvrage de sciences sociales une charge explosive contre la pensée totalitaire. Avec le temps cependant, Rea reconnaît que, pour lui, l'interprétation de Popper était erronée. Mais l'élégance du texte, la discipline de la pensée pour critiquer aussi violemment les positions de Platon ou de Hegel forcent toujours son admiration.

Deux des titres de la catégorie font écho à la fascination de Rea pour les structures. *S/Z* de Roland Barthes est une brillante déconstruction de *Sarrasine*, une nouvelle de Balzac, pour en révéler non seulement la structure,

mais aussi pour en signaler les liens philosophiques, psychanalytiques et sémiotiques. D'emblée, la nouvelle avait beaucoup pour plaire à Rea, cette histoire d'un castrat italien d'une époque évanouie. Le résultat spectaculaire de l'essai de Barthes et son originalité maintiennent ce livre dans la liste des préférés. Même constat pour *The Power of Limits* de György Doczi, livre acheté à sa parution en 1981. Ce livre richement illustré analyse les structures des objets de la nature, y recherche une logique et analyse ces mêmes structures dans des œuvres d'art, en particulier dans l'architecture. La puissance des analogies s'étend, pour Rea, aux structures musicales et approfondit la compréhension des œuvres.

C'est l'originalité de l'intuition qui relie le classique de McLuhan au *Wagner androgyne* de Nattiez. Même si aujourd'hui certaines théories de McLuhan trouvent moins d'écho, il n'en demeure pas moins que l'auteur a su le premier diriger la focalisation du débat sur un enjeu qui prendra une place prépondérante dans la société. L'androgynéité de Wagner, comme pressentie et démontrée par Nattiez, est une de ces intuitions surprenantes que l'on envie inéluctablement. La finesse et la profondeur de l'analyse achèvent de faire de l'ouvrage un classique.

Vienne habite les deux derniers ouvrages des préférés. Le tournant du siècle dans la capitale autrichienne est une période féconde, fondatrice, et le rapport intime de John Rea avec les compositeurs de la seconde école de Vienne n'est plus à démontrer. *L'homme sans qualité* de Musil désenchanté la tentation d'idéalisation de la ville. Rea dit que Vienne a éclaté à la manière d'une bombe atomique, que sa radiation nous atteint toujours, pour le meilleur comme pour le pire. Et c'est ce pire que Musil étale au grand jour; qu'on le veuille ou non, la folie régnait à Vienne. L'influence de la musique viennoise est aussi au centre de la philosophie d'Adorno. Livre incontournable aux intuitions fulgurantes, Adorno y met en scène un drame dont les gagnants ne sont pas ceux annoncés par lui. Rea y revient souvent dans son enseignement et dans ses textes, à la fois directement, indirectement, ou parfois très subtilement, à la lisière de l'ironie¹².

Cette dernière liste tisse une trame où figurent plusieurs charnières culturelles, comme dans un passage parisien décrit par Benjamin¹³. Nous voyons défiler dans ce choix d'ouvrages préférés le travail collectif de décodage d'un texte mythique, la polarisation entre l'assurance acquise d'un capital culturel et la lucidité de l'incomplétude, la critique de la pensée unique, l'appropriation de l'analyse structurale cristallisant les analogies cachées, la saisie de l'outillage d'intuitions originales et, enfin, la figuration du tournant de la modernité.

12. Voir les deux entretiens avec Friedrich Larven Niemantz dans ce numéro.

13. Walter Benjamin (2009), *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf.

Le livre important absent de sa bibliothèque

Passagenwerk [Arcades Project], Walter Benjamin, Harvard, 2002

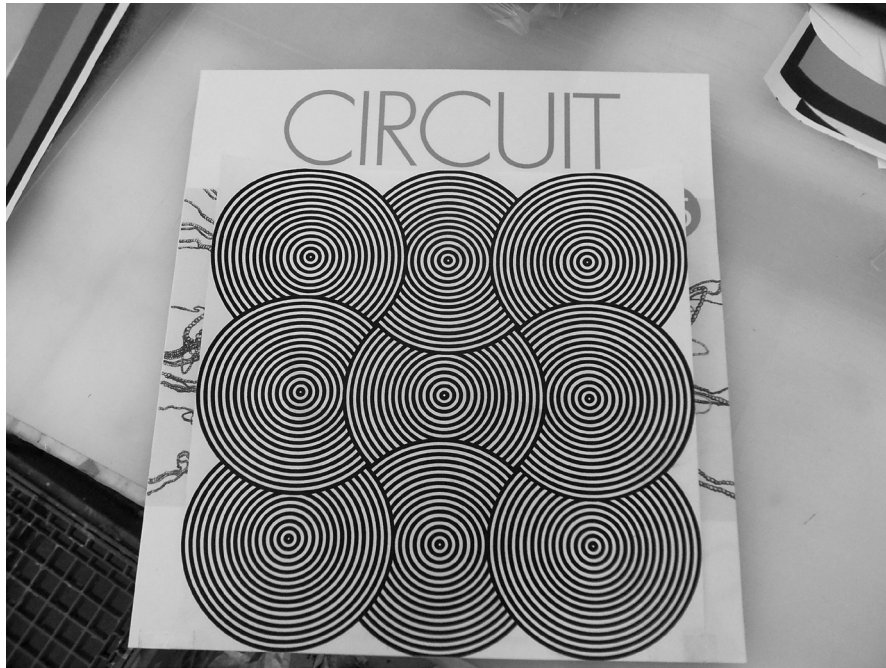
Ici, c'est l'étonnement partagé sur cette absence : Rea a tenu ce livre dans ses mains à plusieurs reprises dans différentes librairies, sans jamais se le procurer. Ce livre phare, entre autres sur la citation en art, a longtemps appelé le compositeur qui a fait de cette idée de citation une compagne de plus de 30 ans. Pouvons-nous parler ici d'acte manqué ?

Les marques d'un parcours balisé

En proposant des catégories de livres en guise de catalogue raisonné, nous invitons John Rea à dessiner un parcours sur son terrain intellectuel. Nous en retenons surtout des intersections entre différentes approches d'appréhension de la réalité, entre par exemple les structures, leurs comparaisons et leurs traductions ; entre Barthes, Doczi et Levi. Nous y constatons aussi une perspective ouverte, atemporelle, mais non anhistorique, bien au contraire : de l'ancrage dans la mythologie aux perceptions archaïques de la beauté, aux chocs de la modernité – comme chez Bulfinch, Paglia ou Baudelaire. Cette posture nous montre un artiste s'inscrivant dans une universalité où la curiosité ordonne le monde en analogies éclairantes qui montent et descendent, comme dans une gravure d'Escher.



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.



Nicholas Voekoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extracts), 2015-2016.

Gradus ad Infernum (troisième partie) : entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, « penseur de la musique » et auteur de *Musical Compositions of the Century*

JOHN REA

(traduit de l'anglais par Béatrice Rea)

La troisième et dernière entrevue, qui remonte à l'automne 1996, figure ci-dessous.

John Rea : Je suis très heureux que nous ayons enfin l'occasion aujourd'hui de discuter non seulement de vos compositions, surtout vos œuvres pour orchestre, mais aussi de vos projets futurs. Si vous êtes d'accord, nous parlerons des connaissances que votre père [Alwa] vous a transmises alors que vous étiez adolescent [à Vienne], et de vos études musicales et philosophiques aux États-Unis avec votre « second » père, [Theodore Wiesengrund] Adorno.

Pouvons-nous commencer par le commencement, par les leçons de composition paternelles qu'un étudiant de Brahms en fin de carrière vous avait données ?

Ferdinand Larven Niemantz : Si seulement je pouvais...

J. R. : (...?) Je repensais à une histoire que vous m'aviez déjà racontée, que votre père vous avait racontée. À 27 ans, Brahms s'installe secrètement à Heidelberg même s'il annonce à ses amis qu'il déménage à Winterthur [Suisse, en 1860], ce qu'il a fini par faire éventuellement.

F. L. N. : Ce n'est pas vers ces sujets que mon esprit se tourne, John, mais plutôt vers le sentiment d'avoir été agressé. Vers mon incapacité à le maîtriser depuis l'entretien d'hier.

J. R. : Oh non ! Mais je... suis sincèrement désolé si mes questions vous ont paru déplacées, mais je vous assure...

F. L. N. : Non, non. Pas vous, John. Non. Ces policiers... qui nous ont rendu visite hier soir ont fait de moi – la victime d'une agression – un être honteux, coupable et blessé à nouveau par les actions délébiles des autres, une technique alternative à valeur appliquée que je n'avais absolument pas prévue. Je vais très certainement examiner cette question de plus près. Sachez que le fracas du congrès [de la Société des technologies alternatives à valeur appliquée (STAVA)] n'était *pas* un cas de combustion politique spontanée...

J. R. : Peut-être pourrions-nous retourner à... Je suis soulagé d'entendre cela, Ferdinand. Enfin, je suis désolé d'apprendre que vous vous sentez si...

Bon, retournons donc à cette histoire de Heidelberg et à comment, grâce à cela, des concepts nouveaux et

importants concernant la texture, l'harmonie et l'espace des voix vous ont été transmis. Tel que je le comprends, votre père vous a curieusement parlé de Stravinsky dans ce contexte. C'est bien cela ?

F. L. N. : Oui, Stravinsky a aussi été victime d'une agression. Absolument, je m'en souviens : la police lui a aussi rendu visite, à Boston rien de moins, à cause de son arrangement [1941] symphonique politiquement piquant du *The Star-Spangled Banner*. J'avais alors 19 ans, et il avait dirigé l'Orchestre symphonique de Boston le 13 janvier 1944¹. Le jour suivant, alors qu'il lui restait encore deux concerts à donner, des détectives lui ont remis une ordonnance de cesser et de s'abstenir d'interpréter son adaptation de l'hymne.

Oh... Mais ne serait-ce pas le jour de votre naissance ?

Je peux très bien m'imaginer comment il s'est senti. En temps de guerre. Comme vous allez bientôt pouvoir l'apprécier, l'interprétation incendiaire de l'hymne national américain de Jimi [Hendrix] en 1969 est digne d'une mention spéciale dans mon nouveau livre, accompagnée d'une analyse exceptionnelle des couleurs décroisées et séditieuses de la guitare électrique. Ah, le temps de guerre.

J. R. : Merci beaucoup, Ferdinand... de vous rappeler mon anniversaire. Mais je faisais plutôt référence aux leçons à l'Hôtel Excelsior où votre père Alwa vous avait parlé d'une visite secrète à un laboratoire universitaire qu'un Brahms curieux mais troublé avait effectuée, et comment cet événement avait influencé sa musique ainsi que la vôtre ?

1. *Boston Symphony Orchestra*, Centennial Program 2000-2001, p. 29 ; voir aussi Eric Walter White (1979), *Stravinsky, the Composer and his Works*, University of California Press, p. 547.

F. L. N. : Alwa, mon père – oui, bien sûr, merci – m'a raconté deux moments critiques dans la vie de Brahms, deux moments très progressistes, si je puis m'exprimer ainsi. Je crois que ces deux événements doivent être davantage célébrés sans réserve par les musicologues.

Sachez que Brahms est le premier à avoir fait un enregistrement sonore d'une pièce de musique de concert lors des sessions que la compagnie d'Alwa [sic] Edison avait organisées au Grand Hôtel de Vienne en 1889². Pour la plupart des commentateurs, cet événement semble excentrique, pour ne pas dire inhabituel, pour la *persona* que nous supposons être Brahms : ce compositeur *tief und dunkel*, une image déformée et perpétrée par tant d'historiens de la musique peu judicieux. En vérité, il chérissait *Höhen und Licht*.

Et c'est durant le deuxième événement, qui s'est en fait déroulé avant [la session d'enregistrement], qu'il a révélé son intérêt secret pour la nature du *Klang* et pour la reproduction sonore comme telle. Lors de la création en 1885 de sa dernière symphonie dirigée par [Hans von] Bülow à Meiningen, et pour laquelle mon jeune père s'était spécialement déplacé, le bruit a couru que quelques-uns des matériaux thématiques de l'œuvre tiraient leur source d'un incident impliquant l'ouïe de Brahms et d'une désorientation passagère dans ses oreilles subie 25 ans plus tôt lors d'une visite furtive d'un laboratoire de [Hermann von] Helmholtz à l'Université de Heidelberg, mon *alma mater*.

J. R. : Cela aurait eu lieu à l'été 1860 ?

2. Voir Jonathan Berger et Charles Nichols (1994), « Brahms at the Piano : An Analysis of Data from the Brahms Cylinder », *Leonardo Music Journal*, vol. 4, p. 23-30.

F. L. N. : Oui, parce qu'au début du printemps de la même année, Brahms avait vu son *Manifesto* contre les « modernistes » [Liszt, Wagner, *et al.*] tourner au désastre. [Mon père] Alwa avait affirmé que Brahms, humilié, afin de reconstituer ses réserves psychiques, s'était tourné vers la science – comme nous devons tous le faire un jour ou l'autre – pour trouver des réponses factuelles et indéniables, ainsi que les dernières découvertes.

Si ma mémoire est bonne, votre thèse de doctorat aborde des questions similaires concernant la faction lisztienne de ce débat important dans l'histoire de la composition³.

J. R. : En effet, ce sujet est discuté dans une partie de ma thèse, merci. Mais vous disiez...

F. L. N. : Père a conjecturé que la rencontre avec Helmholtz n'a pas seulement confirmé le pouvoir extraordinaire du *Farbklänge* [« couleur des tons »], terme que Brahms a offert à Helmholtz qui a ensuite opté pour *Klangfarben* [« ton des couleurs, timbre »], mais a aussi fourni une explication plus plausible au soi-disant délai dans la composition de sa première symphonie. Bien sûr, le vieil homme et le jeune adulte s'étaient largement inspirés du *Zur Farbenlehre* [Théorie des couleurs, 1810] de Goethe, qui en réalité n'était pas du tout une théorie; aucune trace d'*experimenta crucis* [« expériences cruciales »].

Un an auparavant [1859], Helmholtz avait conçu le prototype d'un appareil qu'il avait appelé le *Resonator*

3. [ndlr] John Rea (1978), *Franz Liszt's "New Path of Composition": The Sonata in B Minor as Paradigm*, thèse de doctorat, Université de Princeton.

[« résonateur »]. C'était un dispositif ingénieux fait à partir de sphères en verre soufflé de tailles différentes. Ressemblant à une sorte de boule de Noël sur le côté, il avait une ouverture de chaque côté et la plus petite des deux était destinée au *meatus acusticus externus*, le conduit auditif de l'oreille externe. Grâce à cet outil, Helmholtz a établi les parties constituantes des sons complexes qui pénétraient par l'ouverture la plus grande, puisque la physique du globe intensifiait les fréquences de résonance: il avait découvert les « harmonies de la nature » enfermées au sein des choses vibrantes. Lorsque Brahms a porté les résonateurs à ses oreilles, il n'a pas seulement été stupéfait et désorienté (comme me l'a raconté Père en 1937), mais il a aussi demandé à Helmholtz pourquoi toutes les *Farbklänge* semblaient émaner d'un seul H (*si* bécarre dans le système franco-italien). Le vieux Helmholtz a répondu: « *H von H* », faisant référence aux harmoniques provenant du ton H. C'était aussi évidemment une projection de son propre nom sur le mélange sonore dont le démasquage avait été rendu possible grâce à son *Resonator*, sur lequel il revendiquait alors des droits de propriété intellectuelle. Brahms lui a été éternellement reconnaissant, mais incapable de procurer immédiatement à ses réserves psychiques les bienfaits de cet élan. Je pense que vous voyez, John, comment la composition de ses symphonies s'est vue toujours reportée: cela avait très peu à voir avec le spectre de Beethoven et tout à voir avec le spectre de Helmholtz. Il lui a fallu des années pour atteindre l'hommage audacieux dans sa Quatrième.

J. R. : Une histoire remarquable, Ferdinand. Je suis heureux d'entendre tous ses détails.

FIGURE 1 Dérivation de Niemantz père de l'accord du *Sacre du printemps* de Stravinsky.



F. L. N. : Un instant, je vous prie. Vous devez observer par vous-même l'éblouissante preuve de l'hommage établie par Père (*de la poche de son veston, il sort une feuille de papier à musique vierge sur laquelle il griffonne rapidement*).

Ici [sur la deuxième portée], le thème du premier mouvement de Brahms, et juste au-dessus la façon dont Schoenberg l'a manipulé lors de ces années californiennes passées... à se pencher sur ses *Lumpenhörerinnen* [« étudiants universitaires grossiers »]. Je n'arrive pas à imaginer qu'ils aient compris quoi que ce soit à son *alphabetische Analyse*, que votre professeur à Princeton, [Milton] Babbitt, appelait dans les années 1960 « analyse des classes de tons par intervalle ». Et ensuite ici [sur les troisième et quatrième portées], vous pouvez constater l'étonnante manière dont Père resitue le thème.

Mère et moi avons trouvé cette esquisse – le résultat d'une écoute intérieure authentique et profonde – parmi ses affaires personnelles, que nous avons rapidement assemblées à l'[Hôtel] Excelsior avant notre départ précipité pour l'Amérique [en 1938].

Les portées étaient inscrites au dos d'une enveloppe datée de l'été 1913 et pliée méticuleusement en deux sur la barre à la fin de la quatrième mesure. Nous étions à deux doigts de la rater. Mère savait que Père résidait à Paris ce printemps-là.

Je pense que vous pouvez juger comment Père en est venu à représenter exactement les mêmes contours que Schoenberg – mais plusieurs années auparavant, puisque Alwa avait déjà reconnu leur connexion spéciale avec Helmholtz. De gauche à droite, huit tons descendants commencent avec le *Höhepunkt H* [si bécarré], compris comme la 16^e harmonique, et donc on entend la 13^e suivie de la 11^e, 9^e, 7^e, 6^e, 5^e et finalement de la 4^e harmonique. À droite, la série de six tons ascendants commençant sur la 11^e harmonique [mi bécarré] suppose un fondamental une octave plus bas que le premier : un *soggetto cavato* audacieux sans précédent, « *H von H* ».

J. R. : Je suis sans mot, Ferdinand ! Qu'arrive-t-il sur les troisième et quatrième portées ?

F. L. N. : Père transpose plus bas les huit premiers tons par une quinte augmentée et le deuxième groupe de six, par une quinte diminuée... en inversion!

*O diabolus missus est in stagnum ignis*⁴...

Je lis sur votre visage que vous comprenez maintenant l'anxiété terrible qu'il a ressentie lors de cette découverte. Je présume qu'il a noté de mémoire le contenu de la quatrième portée, tout de suite après la première très animée au Théâtre des Champs-Élysées. Ensuite il a souffert d'un horrible sentiment de trahison et de violation. Quatorze points miraculeux de *Höhen und Licht* tordus dans l'obscurité sulfureuse...

En effet, son oreille interne avait compris correctement la marche harmonique: le degré napolitain en *fa* bémol descend vers la tonique provisoire en *mi* bémol. Cependant, dans le système germanique qu'il aurait employé, *Fes* [*fa* bémol] puis *Es* [*mi* bémol] résonnent comme – maintenant, écoutez-moi bien dire cela vite – *Fes Es* – «fesses». J'ai tendance à penser que cette intuition prodigieuse lui a rappelé les quatre cents «coups» de sa jeunesse, comme je vous l'ai mentionné l'autre jour, ou la *Lurline* et son masque de Cric-Crac.

Dès 1944, quand j'ai finalement trouvé le courage de partager l'intuition de Père avec quelqu'un d'autre, j'ai choisi d'instinct «Père» Wiesengrund. Il est alors devenu livide en repensant aussi à la débâcle autour de l'hymne national plus tôt cette année-là à Boston. D'abord, parce qu'il n'avait pas livré lui-même ce stupéfiant diagnostic et sa dérivation. Et parce qu'il était toujours très offusqué malgré le passage de 30 années

4. Niemantz paraphrase le verset 9 du chapitre 20 de l'*Apocalypse de Jean*: «*et diabolus qui seducebat eos missus est in stagnum ignis et sulphuris ubi...*» («Et le diable, leur séducteur, fut jeté dans l'étang de feu et de soufre...»).

et insistait encore et encore: «Pour avoir gain de cause, les Slaves poussent toujours à l'extrême.»

Je n'ai aucun doute que le *chassé harmonique* de Stravinsky trouve sa source dans ses années callipyges passées... *pod Chinchilla*⁵. Selon moi, et selon mon vrai père [Alwa], ce raisonnement explique bien le *pli selon pli* illustré par cette enveloppe vide à la raie si parfaite.

J. R. : Oh, seigneur...

F. L. N. : ...oui, et c'est une *musica ficta* effrayante comme je n'en ai jamais entendue.

J. R. : (...)

F. L. N. : (...)

J. R. : Je me demandais si nous pouvions aborder vos propres compositions pour orchestre (il nous reste si peu de temps pour tant de sujets) et comment la façon spectrale de penser et d'entendre a habité votre conception du son orchestral.

F. L. N. : Mais Beethoven ne m'a pas influencé! Le *Geistertrio*, nonobstant⁶...

J. R. : Oui, je sais, bien sûr. Mais je... je pensais à Helmholtz et au...

F. L. N. : ...M. Resonator n'avait rien à y voir non plus! C'était plutôt les enseignements hôteliers de Père concernant les sons à hauteur fixe de Webern et leur naïf espacement des voix qui m'ont dirigé vers les quatre cavaliers.

5. «Sous le Chinchilla», en russe. Surnom donné à Diaghilev... mais jamais prononcé devant lui.

6. Trio pour violon, violoncelle et piano, op. 70, n° 1, connu sous le nom de *Trio des esprits* (1807-1808).

J. R. : ...les « quatre cavaliers »... ?

F. L. N. : ...de l'Apocalypse, dans le Livre de la révélation. C'était la guerre. À ce moment pour moi, chronologiquement jeune mais spirituellement mûr, ils représentaient les quatre éléments les plus singuliers avec lesquels un compositeur modèle des patrons : forme, texture, harmonie et rhétorique. De plus, comme le prônait Père, ils pouvaient tous être harnachés par une traction unifiée, *Steigerung* [« rehaussement, accroissement »]. Il m'a dit que le paradigme mis au monde par Webern et localisé principalement dans son quatuor à cordes américain [op. 28, une commande d'Elizabeth Sprague Coolidge, 1936-1938], pouvait être projeté au sein de tapisseries orchestrales lumineuses – lorsque bien manié.

J. R. : Pourquoi ce quatuor en particulier ?

F. L. N. : Même durant ces brèves années, l'amitié de Père pour le jeune Webern lui était devenue très chère. Il l'appelait tendrement « Junior » ou *Lehrling* [« apprenti »], et le taquinait avec le sobriquet *Anton, von Weberinnen* [« Anton, issu de tisserandes »]. Bien que son enseignement ait été de force coupé court, les propos de Père sur Brahms et l'« harmonie de la nature » ont laissé leur empreinte. Il m'a fallu beaucoup de temps – compte tenu de tous nos déplacements transatlantiques et puis transcontinentaux, et de notre installation définitive dans un coin plutôt nouveau du Nouveau Monde – avant de pouvoir revisiter mes projets orchestraux. Ce que j'ai alors fait avec enthousiasme.

Webern avait montré à Père, plutôt à contrecœur de ce que j'ai compris, les 15 premières mesures environ du premier mouvement de son quatuor, à quoi Père avait

répondu impatientement : « Vieille géométrie ! ? » Webern avait répliqué : « Nouvelle guématrie – *Zwölftontechnik*, Bach ! »

J. R. : Qu'est-ce que cela voulait dire ? L'autre jour, vous l'avez mentionné en parlant du nouveau livre.

F. L. N. : Un autre cas plus informel, mais non moins symbolique, d'*alphabetische Analyse*.

J. R. : Eh bien, nous savons que l'opus 28 représente une neuvième tentative avec la nouvelle technique et que, pour ce quatuor de neuf minutes, la série débute avec le tétracorde B.A.C.H., bien que personne ne puisse vraiment l'entendre lorsqu'il est joué.

F. L. N. : Père percevait l'espacement des voix et les registres de Webern comme rien de plus qu'une superstition numérologique, tandis que « Junior » croyait qu'il avait proposé une « harmonie de la nature » – à quoi Père s'opposait : « Non, Bach n'est rien de plus qu'une force de la nature. »

J. R. : Désolé, Ferdinand, mais je ne vous suis pas. Les « quatre cavaliers » et le modèle fourni par Webern ? Qu'est-ce que je ne vois pas ? Je veux dire, qu'est-ce que je ne comprends pas ?

F. L. N. : (*il reprend le papier à musique et écrit*) Voici les sons à hauteur fixe [voir figure 2].

J. R. : Wow, là je comprends mieux. Merci. Je vois aussi le H grave.

F. L. N. : Grâce à l'analyse de Père, ce balayage de sons sous-développé m'a incité à créer mon propre arc-en-ciel, sonore en tous points, avec tous les 12 tons et une vraie « harmonie de la nature » basée sur H. Ensuite, je

FIGURE 2 Analyse de Ferdinand Larven Niemantz du début de l'opus 28 de Webern.

B. ~ 2
A. ~ 1
C. ~ 3
H. ~ 8
14

l'ai placé dans une nouvelle composition pour grand orchestre intitulée *Les quatre cavaliers*, puisqu'elle faisait aussi référence aux quatre octaves où le H résonnerait au maximum avec tous ses gamins. Ce titre me semblait aussi approprié puisque, peu de temps après notre arrivée à Los Angeles, alors partiellement rurale, j'avais découvert le Club 4-H, une association nationale pour les jeunes impliqués dans le travail agricole, promouvant les valeurs de tête [*head*], de cœur [*heart*], des mains [*hands*] et de la santé [*health*].

Les harmoniques 2, 4, 8 et 16, en plus de leur fratrie multicolore : 15 hauteurs simultanées et le son orchestral – tel que je l'imaginai – jaillissant vers l'avant pour une durée totale de 15 minutes. Lumineux et riches, diaphanes et lancinants, chatoyants et frémissants, iridescents et paroxysmaux. L'harmonie et la forme, la texture et la rhétorique, comme autant d'âmes sœurs unies par une étreinte tendue mais aimante, mutuellement réursive... non, mutuellement recombinate...

J. R. : (...!?)

F. L. N. : Père [Alwa] aurait été très fier de moi – je me répète ces mots encore aujourd'hui. D'un autre côté, «Père» [Adorno] fronçait tout simplement les sourcils lors de nos leçons. «Tu as détissé l'arc-en-ciel», mar-

monnait-il en déformant le vers de Keats, qu'il venait de découvrir?

J. R. : Vous sentiez-vous blessé par l'attitu... Je veux dire, par l'aveuglement peu réceptif d'Adorno?

F. L. N. : Par sa surdité, à vrai dire. Si j'avais connu cette référence poétique à l'époque, j'aurais répliqué avec les vers situés trois lignes plus haut : «La philosophie rognera les ailes d'un ange.»

J. R. : C'est si triste de penser que votre pièce *Les quatre cavaliers* n'a jamais été jouée, compte tenu notamment du désastre qui a ensuite frappé vos partitions et effets personnels. Vous m'avez déjà raconté que malgré cette maladie courante dont souffrent tous les jeunes compositeurs – l'envie de performance, comme vous l'avez appelée avec humour –, certaines portions de votre œuvre ont en fait survécu, continuent d'être écoutées, et que tandis...

F. L. N. : ...oui, au sein de ce fastidieux projet dodécaphonique de Mann, *Faustus*. Et le fait que ces jeunes ne puissent pas voir leur musique orchestrale innovatrice

7. John Keats, *Lamia*, 2^e partie (1820), lignes 237-238, «Unweave a rainbow, as it erewhile made / The tender-person'd *Lamia* melt into a shade».

sur scène définit bien ce qu'on appelle « musique canadienne ». Nous travaillons là-dessus, n'est-ce pas ?

Wiesengrund était devenu obsédé par une panoplie de projets – surtout son traité – et irascible au point de subir des poussées d'urticaire répétées, quelque chose d'inouï dans le Los Angeles d'aujourd'hui. Selon moi, il revivait alors une version mise à jour de la querelle des Anciens et des Modernes, opposant maintenant les Horizontaux aux Verticaux. Afin de me réconforter un peu, étant donné sa réaction « paternelle » injustifiée et méprisante envers mes *Quatre cavaliers* desquels il s'était peu à peu détaché, il m'avait dit que bientôt il insisterait auprès de Mann pour que « Larvenkühn » compose une *Apocalypse*...

(pause) ...il n'avait même pas remarqué l'incroyable lapsus avec mon nom... *Schade*.

Et donc, à la fin du roman, ces « glissandos sauvages » – le « rire infernal » –, le « barbarisme » entendus dans l'*ekphrasis* verbeuse de Mann dans le *Lamentatio Doctoris Fausti*, expressément là où tous les instruments d'orchestre se retirent en ne laissant qu'un *sol* aigu au violoncelle, le dernier mot, le son défaillant, qui s'éteint sur un point d'orgue pianissimo. Puis plus rien – le silence, la nuit⁸ ». Grâce à sa mémoire photographique, Adorno recopie tous ces sons innovateurs de divers passages de ma partition, particulièrement à la toute fin où j'ai manié la 11^e harmonique sur un *sol* aigu. J'ai fait cela avant tout parce que d'ordinaire un violoncelle solo joue faux dans ce registre (*avec un sourire diabolique*),

8. Niemantz a prononcé ces mots en allemand (« ...*das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwendende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht* », Thomas Mann [1947], *Doktor Faustus*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, p. 745).

ce qui nous rapproche bien plus de l'« harmonie de la nature », et ensuite parce que dans le quatuor à cordes de Webern le très aigu *Gis gießt* [« *sol* dièse s'écoule »], ce que j'ai refusé de faire. Ce n'est qu'à la fin de mon œuvre que la 16^e harmonique descend lentement le long de l'arc-en-ciel afin que le temps s'arrête à la 11^e harmonique, à la onzième heure. Puisque les hostilités faisaient encore rage en 1945, c'était mon hommage optimiste et symbolique à l'Armistice de 1919.

J. R. : (...)

F. L. N. : (...)

J. R. : Dans vos propos d'aujourd'hui, je remarque que vous n'avez utilisé les mots « timbre » et « spectre » que très très peu de fois. Par contre, vous semblez beaucoup aimer le terme « arc-en-ciel ». Pourquoi ?

F. L. N. : La couleur est une condition de lumière blanche. Les artistes plasticiens le comprennent. Il en va de même pour la musique : le ton est une condition de son, c'est-à-dire, de bruit. Les compositeurs peinent à le saisir. À mon avis, le timbre évoque quelque chose de similaire à l'étourdissement par percussion, comme pour abattre des animaux. *Parce que c'est timbré, n'est-ce pas ?*

Mes explorations compositionnelles durant les années 1940 se sont portées sur le retissage et non sur le détissage de l'« harmonie de la nature ». Je préférerais les effets évanescents d'orchestration produits par une familiarité avec la teinte, un terme qui resplendit de sens pour les chimistes et les chromatographes, mais reste mystérieusement opaque pour les compositeurs et les théoriciens de la musique. La vérité, oui, se rapproche bien plus de la chimie que de la géométrie. (La

colorimétrie en musique est un sujet bien trop complexe pour l'aborder à cet instant, John. Je ne souhaite certainement pas vous surmener, car vous me semblez fatigué.)

Tout comme avec la sensation visuelle de la teinte – le degré auquel un stimulus peut être étiqueté comme similaire à (ou différent) des stimuli qu'on appelle les quatre teintes uniques plus deux (le rouge, le vert, le bleu, le jaune, en plus de l'orange et du violet) – j'ai calculé dans ma musique les distances entre les six *Farbklängen* de base : tuyaux, anches, frites (cui-vrées), métaux, bois et membranes (incluant le boyau, aujourd'hui en plastique, et le métal pour les cordophones). Le timbre est primitif, vous pouvez l'entendre. Le reste n'est que bruit.

Dans cette optique, les timbres incomparables de la guitare électrique (mon analyse [de l'hymne de Jimi Hendrix] vous surprendra sincèrement, John) peuvent transcender tous les sons de l'étendue cosmique, à savoir le bruit. Tous les sons connus à ce jour – un vrai «orchestre d'orchestres» – transmettant avec leur...

J. R. : ...merci, Ferdinand, merci! Avant que nous adressions les raisons qui vous ont poussé à changer de carrière, à entamer des études littéraires, je suis très curieux de savoir ce que vous pensez de la propre réorientation de carrière de Stravinsky après la [Seconde] Guerre, le tournant historique, de la perspective de...

F. L. N. : ...d'une technologie alternative à valeur appliquée combinée à la démence et à une quantité non négligeable de charcutage électoral routinier à l'Américaine!

Ce sage [Thomas] von Hartmann et moi nous disputions violemment avec [Robert] Craft – alors un

membre jeunot et trop enthousiaste de notre groupe – un peu comme moi-même, d'ailleurs. Nous avons le même âge, vous savez. (J'avoue que notre chère Société a assurément connu son lot de fanatiques *kräftige* [«effrontés, forts»]...)

Rob [Craft] présumait simplement qu'il serait capable de produire une *experimentum crucis*. Son défi, nous l'avons tous constaté, était de recourir à... une... «pierre philosophale», qui pour lui incarnait le dodécaphonisme, surtout dans son *genus contrapuntisticum*. Sautant de joie comme un enfant, il se réjouissait à la pensée révolutionnaire de pouvoir *convertir un Moderne en un Ancien*.

En y repensant, c'était quasiment un cas de maltraitance de personne âgée.

Personne ne devrait écrire de la musique après l'âge de 70 ans. Écrire des livres, peut-être, oui, mais pas de la musique. C'est une autre raison pour laquelle la musicologie devrait passer à autre chose et explorer la musique populaire en plus de détails, puisque c'est là que les artistes meurent prématurément – comme ils le faisaient autrefois dans le passé glorieux de la musique, à la grande joie et pour le bénéfice historiographique des jeunes chercheurs en musique. Pensez à Purcell, Pergolèse, Mozart, Schubert, Bellini, Lekeu, [Lili] Boulanger, Vivier...

(*il rit*) Il faudra attendre un autre siècle avant qu'on déchiffre la *Magna Carter*⁹.

J. R. : (...!?)

9. Niemantz fait ici référence à Elliot Carter (1908-2012), qui avait alors 88 ans.

F. L. N. : Le contrepoint est bien plus simple que l'harmonie, car elle est le contrepoint multiplié par quatre, sept ou dix. C'est pourquoi l'harmonie n'est plus enseignée correctement dans les écoles. Et quand elle est enseignée, ce n'est qu'à des fins reliées à son rôle de soutien dans le dévoilement de mélodies embarrassantes. En frappant à la porte d'un compositeur, l'harmonie supplie : «Auriez-vous l'obligeance de me laisser rentrer?» Alors que le contrepoint fait irruption chez les théoriciens, les musicologues et les étudiants sans défense : «Apprenez vos règles, et que ça saute!»

Deux séances par semaine avec Père à l' [Hôtel] Excelsior m'ont appris d'autres leçons vitales. Avant de prendre l'ascenseur pour monter, je devais traverser le lobby majestueux où un orchestre de salon interprétait les airs populaires de l'époque, incluant des arrangements inventifs des classiques. J'ai appris que les instruments monodiques (sauf le piano) chantent des refrains terrestres régis par des règles... comme s'ils rôdaient tous au rez-de-chaussée. Mais les teintes musicales liées, celles que les compositeurs imaginent et construisent pour leurs tableaux sonores, eh bien, elles se trouvent uniquement aux étages supérieurs. Certains sont inoccupés, d'autres densément peuplés. Si vous voulez véritablement composer, espérez que votre hôtel soit un gratte-ciel – pour que vous puissiez vous aussi étriller un arc-en-ciel!

J. R. : Ah? Alors... Pouvons-nous parler brièvement de la catastrophe concernant...?

F. L. N. : ...concernant la publication de la *Philosophie der neuen Musik* de Wiesengrund?

J. R. : Non, non. Le feu de brousse – votre maison de banlieue, les pertes calamiteuses...

F. L. N. : Précisément! Je me retrouvais au centre-ville [de Los Angeles] pour mon habituelle leçon de 12 heures chez «Père» [Adorno]. Nos séances débutaient toujours alors qu'il était au téléphone et que moi j'attendais. Souvent, je feuilletais les quotidiens et les magazines éparpillés sur un lutrin du vieux continent. C'était en 1947 – comment pourrais-je l'oublier? Les Américains s'étaient encore convulsivement embarqués dans une campagne électorale présidentielle.

Lorsque son appel s'est terminé, Wiesengrund s'est approché du lutrin : «T'en penses quoi?» J'ai présumé qu'il croyait que j'étais en train d'admirer l'objet, mais spontanément j'ai montré du doigt une photo de [Thomas E.] Dewey [gouverneur de l'État de New York] sur un magazine. En 1948, il était encore une fois le candidat républicain favori désigné pour affronter le président sortant [Harry S.] Truman. J'ai murmuré : «Cette moustache ne vous rappelle-t-elle pas...?» Avant que je puisse terminer ma phrase, le visage d'Adorno est devenu livide. Il a chuchoté de façon audible et brusque : «*Das stimmt! Am rechten Platz der rechte Mann treu und brav : Schönberg*» [«Exactement! Au bon endroit, la bonne personne, loyale et brave: Schoenberg»]. Il voulait que j'entende son jeu de mot d'inversion interlinguistique sur le nom de Truman.

Quelques jours plus tard, il avait pondu un texte sur Stravinsky. Combiné à son essai antérieur sur le «*true man*» : un nouveau volume en dissonance dialectique était prêt à paraître. Durant cette même leçon, la modeste demeure que Mère et moi considérons comme notre chez-soi a été réduite en cendres. C'était tellement typique de ces feux de broussailles frénétiques qui, dans une périphérie autrefois éloignée, étaient déclenchés par des éclairs, sans pluie – ni arc-

en-ciel. Il ne me restait plus que mes notes de cours griffonnées ce jour-là – des annotations à propos du prochain projet de Wiesengrund, en collaboration avec [Hanns] Eisler : un livre sur la composition de musique de film. Mère est décédée peu de temps après.

Par la suite, chaque fois que j'essayais de lire la *Philosophie*, je devais la redéposer sur-le-champ. Nuit et jour, j'avais des visions hantées d'une campagne politique unilatérale, où « Père » en était le gérant. Puis, dans des cauchemars de célébrations postélectorales, je repérais un « père » angélique jubilant à propos de sa capacité de prédire des résultats en criant : « Tout comme le mercier, le fils du vendeur de chaussures triomphera¹⁰ ! »

J'ai compris à ce moment-là que les choses devaient changer. Il était temps pour moi de me consacrer à nouveau, au propre comme au figuré, à cet ancien concept d'*aristos* et d'en prendre la responsabilité.

J. R. : Ces événements vous ont poussé à voyager, et finalement vous vous êtes installé dans la région de San Francisco pour étudier à Stanford. Le début des années 1950 a donc été décisif ?

F. L. N. : Voyager a changé ma vie, oui. J'avais toujours cru qu'en comparaison avec la vitalité inhérente aux arts, la réalité paraissait dérisoire – puisqu'elle ne peut satisfaire de façon convaincante les exigences rigoureuses de la littérature, de l'art et surtout pas de la musique. Alors pour la première fois depuis 1938, je suis retourné en Europe pour en avoir le cœur net. C'est là-bas que j'ai commencé à saisir à quel point la réalité surpasse en fait les timides tentatives de la dompter.

10. Harry Truman possédait un magasin de vêtements pour hommes, et le père de Schoenberg était vendeur de chaussures.

J'ai réalisé, mais bien plus tard, que la plupart des compositeurs composent en suivant le cours de leur ignorance, alors que moi j'avais acquis une profonde maturité très tôt et que mes plus belles réalisations – bien que détruites – avaient déjà été accomplies. Assez tôt dans ma vie, certainement vers la fin de mes études musicales, j'ai compris que... je ne suis personne. Et si je devais devenir quelqu'un, il faudrait que je sois un *point de vue*, ou un *point d'ouïe*.

J'avais besoin de voyager, car je cherchais à être ébahi. Oui, l'affaire Stravinsky-Craft m'a paru comme la goutte faisant déborder le vase. Et, oui, je n'étais plus intéressé aux miroirs usagés appartenant autrefois à Narcisse. Je voulais quelque chose de bien plus réfléchi. Mon nouveau livre, vous verrez, fournit un indice sur mon état de conscience d'alors.

J. R. : (...!?)

F. L. N. : En 1953, par exemple – un peu comme Nietzsche dont la rencontre foudroyante avec [l'opéra] *Carmen* a changé sa vie –, j'ai découvert purement par accident pendant un voyage en Italie la composition vocale exceptionnelle *In un vecchio palco della Scala*¹¹ dans un spectacle de variétés à Milan. Vous connaissez peut-être la version enregistrée il n'y a pas très longtemps par [Luciano] Pavarotti et Henry Mancini¹².

La connaissez-vous ? Peu importe, vous la trouverez dans ma Catégorie 6) Show-business et démocratisation. Une révélation ! Parce qu'ici, la réalité et l'art se

11. Écrite par Pietro Garinei, Sandro Giovannini et Gorni Kramer. Une version interprétée par le Quartetto Cetra en 1953 est disponible ici : <www.youtube.com/watch?v=oFQkTcfsVuo> (consulté le 28 décembre 2015).

12. *Mamma* (1984), Decca 411 959-2.

confondent véritablement : tous harnachés par une traction unifiée. L'air microcosmique avait duré à peine cinq minutes et s'était déroulé dramaturgiquement « dans une vieille loge du Teatro alla Scala ». Les « spectateurs » y commentent, c'est-à-dire, y chantent somptueusement l'histoire de la forme opératique, de l'édifice même, des nouvelles expressions musicales, des nouvelles expériences (dont la nourriture), et même des Américains à Paris (avec un ingénieur *clin d'oreille* à Gershwin). Je n'avais jamais rien entendu de tel auparavant.

Voyager me semblait alors tellement plus évident. Je suis allé partout.

J. R. : (...!?)

F. L. N. : L'impression que ces forces ont alors produite sur moi est peut-être difficile à concevoir pour vous. C'était, je l'admets, il y a très longtemps. Vous étiez encore enfant, John.

Prenons par exemple un voyage que j'ai fait au printemps passé, que j'adore refaire de temps à autre. Du nord de la Finlande – où je vais pour contempler les arcs-en-ciel nocturnes : l'*aurora borealis*, ce phénomène lumineux que j'avais espéré pouvoir insérer un jour dans une musique orchestrale ou au moins de chambre (vous et moi savons désormais que cela me sera impossible) – je me rends en Allemagne de l'Ouest pour visiter de bons amis près de Witten. Encore cette année, j'avais accepté une invitation à un concert, selon leur cordialité habituelle, dans le cadre de leur festival de nouvelle musique très animé.

J. R. : Je ne crois pas connaître de festival à Witten.

F. L. N. : *Wittener Tage für neue Kammermusik*. Il existe depuis près de 25 ans maintenant dans sa forme

actuelle, mais ses origines datent de 1936. Père [Alwa] en parlait à l'occasion. Eh bien, il faut remonter aux « versets sataniques » de Beethoven pour que l'histoire de la musi...

J. R. : ...pa- pardonnez-moi, Ferdinand ! Désolé de vous interrompre, mais... « Versets sa-ta-niques » ?

F. L. N. : Oui. Mais je plaisante, John. Je sais très bien que vous détestez voyager.

Opus 120 pour piano : l'ensemble des 33 transsubstantiations d'une *Walzer von Diabelli*, un effort sans précédent où Beethoven envoie ses auditeurs au paradis... et cette valse pitoyable quoique agréable, *ainsi que* son soi-disant compositeur, en enfer.

Comme je le disais : il faut remonter à cet acte résolu d'incinération satanique, à ces 33 spécimens granuleux vortigineux [*sic*], pour que l'histoire de la musique soit submergée par une autre œuvre d'art aspirant à la même condition de musique extatique... telle qu'imaginée par *der Spagnol* [« l'Espagnol », un des premiers surnoms de Beethoven]. Ayant une durée similaire aux *Variationen*, la création d'une œuvre [*Vortex Temporum*] de [Gérard] Grisey a eu sur moi un effet brûlant. Qui plus est, c'était un Canadien qui dirigeait les six musiciens allemands¹³ !

Poussière cosmique...

J. R. : (...!?)

F. L. N. : *Fin de siècle*...

J. R. : (...!?)

13. La première de *Vortex Temporum* s'est déroulée le 26 avril 1996 à Witten (Allemagne) sous la direction du chef d'orchestre canadien d'origine trinitadienne, Kwamé Ryan, dirigeant l'Ensemble Recherche (Freiburg im Breisgau).

F. L. N. : *L'estocade... le coup de grâce... l'étourdissement par per...*

J. R. : (...!?)

F. L. N. : *L'arpège-en-ciel de Ravel... pollué...*

J. R. : (...!?)

F. L. N. : Une apologie du nihilisme considérée comme...

John. Je suis désolé. Je me rends compte que vous ignorez cette œuvre, qui m'a laissé – après les semaines passées dans l'harmonieux Cercle Arctique – un arrière-goût flambant...

(en aparté)

this rough magic...

some infernal music...

and deeper than did ever plummet sound

I'll drown my book¹⁴...

J. R. : (...)

F. L. N. : (...)

J. R. : Nul besoin de vous excuser, Ferdinand. Je connais quelques-unes des œuvres de Grisey et je l'ai rencontré lorsqu'il est venu à Montréal à la fin des années 1970. Un type très sympathique. J'ai écouté la plupart de ses œuvres spect-... ah,... la plupart de ses compositions depuis. La dernière que j'ai entendue c'était *Talea*, il y a quelques années.

F. L. N. : Même si j'en suis à l'étape des épreuves en placards, mon éditeur ne m'autorisera pas à ajouter des corrections supplémentaires au livre...

14. Pour des raisons obscures, Niemantz cite la réplique de Prospero dans le dernier acte de *The Tempest* de Shakespeare (lignes 50, 52 et 56-57). À la ligne 52, il remplace les mots «*heavenly music*» par «*infernal music*».

Hmm... Un «type très sympathique», vous dites?

Trop tard pour insérer un paragraphe en *Kleintrombe* [«tourbillon de poussière», «*dust devil*» en anglais] à son sujet dans ma Catégorie 9) Calamité, catastrophe et cataclysme.

J. R. : Ah, ahem, je vois qu'il est l'heure de terminer notre entretien si vous ne voulez pas rater votre avion ce soir.

Je vous remercie du fond du cœur, Ferdinand, d'avoir discuté avec moi ces derniers jours. Je veux vous remercier tout particulièrement pour votre franchise, pour la générosité avec laquelle vous m'avez accordé votre temps étant donné les exigences du congrès et d'ailleurs, et pour votre panoplie de sujets si variés.

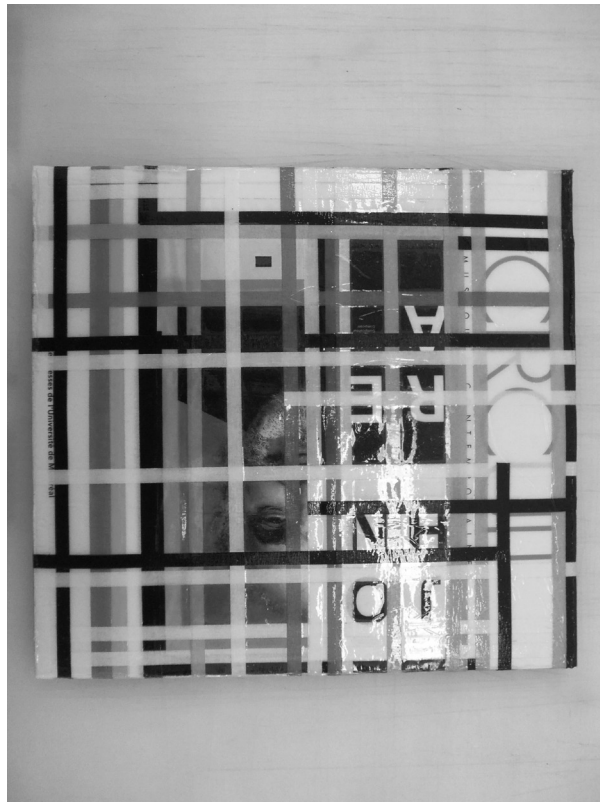
Certes, nous ne sommes pas allés dans une taverne, comme on avait l'habitude de le faire à Princeton.

F. L. N. : *(il soupire profondément)*

J. R. : Je sais que cela va vous paraître étrange comme demande, mais seriez-vous ouvert à la possibilité de m'accorder une autre entrevue, disons, prochainement? Je sais que votre horaire de voyage et d'enseignement est très chargé. Mais je voyage moi-même un peu plus maintenant, de mon plein gré, et j'aimerais bien avoir l'occasion de vous rencontrer, disons, à Los Angeles. Où que vous soyez en fait.

F. L. N. : *Sehr gerne!*

Niemantz a accordé à John Rea deux autres entrevues dix ans plus tard, en 2006, quelques jours avant son 81^e anniversaire.



Nicholas Voelikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extraits), 2015-2016.

Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe) de John Rea : le masque moderne de la postmodernité

Julien Bilodeau

Il y a des mots ou des expressions qui, lorsqu'ils sont prononcés, n'arrivent qu'à produire méfiance et malentendu : ils sont génétiquement équivoques. Instables et fuyants, la « Vérité » leur est étrangère, même s'il est certainement vrai de dire à leur sujet qu'ils ne cessent jamais d'agencer. Ils sont ce par quoi la pensée se déplace et produit des idées. Ils sont ce qui n'a pas à être mû par quoi que ce soit d'autre qu'eux-mêmes : gravitationnels, magnétiques, ils sont « forces fortes et faibles » dans un champ donné.

Telle est l'intertextualité.

Or, pour parvenir à réaliser un court essai sur l'œuvre de John Rea *Alma & Oskar*, nous ne pouvons nous soustraire aux exigences de ce concept, il nous faut tenter une capture. Nous allons donc tendre un piège et appâter l'équivoque de notre sujet de manière méthodique en lui posant simplement deux questions : qui es-tu, *que nous veux-tu*¹ ? En déterminant ainsi les niveaux neutre et esthésique² de notre « proie », un filet s'abattra peut-être sur elle de sorte qu'il sera possible de nous en approcher.

En 1994, la société d'État Radio-Canada commande au compositeur John Rea une œuvre originale pour voix et piano qui sera imposée à tous les candidats de son 28^e concours national pour jeunes interprètes. Les contraintes de la commande sont les suivantes : l'œuvre doit pouvoir être transposée de sorte qu'elle puisse être interprétée dans les quatre registres principaux de la voix, le choix du texte ne doit pas favoriser l'un ou l'autre des groupes linguistiques des participants et l'œuvre doit avoir une durée d'environ dix minutes.

En 1988, aux éditions Laffont, la journaliste (autrefois ministre) française Françoise Giroud fait paraître un ouvrage intitulé *Alma Mahler ou L'art d'être aimée* qui propose une interprétation biographique de la vie d'Alma

1. Voir Rea, 1997.

2. Référence à la tripartition sémiologique de Jean-Jacques Nattiez. Voir Nattiez, 1975, chap. IV.

Schindler-Mahler-Werfel. En prenant soin de décrire la Vienne de la fin du XIX^e siècle – et jusqu’à la Première Guerre mondiale – où les plus grandes figures occidentales de l’art (Klimt, Schoenberg, Schnitzler, Zweig...), de la science (Freud, Einstein, Gödel, le cercle de Vienne...) et de la philosophie (Wittgenstein, Carnap et le *positivisme logique*...) convergent, Giroud trace les circonstances sociohistoriques qui voient naître une *femme du monde* dont la culture, le talent et le goût pour l’art sont exceptionnels. Cette mise en contexte permet à Giroud de mettre en relation la libéralité de la pensée de l’époque et l’extraordinaire épanouissement qu’incarne Alma du point de vue de la condition de la femme. En faisant référence à la monumentale biographie d’Henry-Louis de La Grange sur Gustav Mahler, aux écrits d’Alma, *Mein Leben*, de même qu’à sa correspondance, à l’autobiographie d’Oskar Kokoschka et aux biographies dédiées à Franz Werfel et Walter Gropius, Giroud compose un récit sur l’extraordinaire et pour le moins atypique vie personnelle, sentimentale et affective d’Alma. C’est en 1994 que John Rea prend connaissance de l’ouvrage de Giroud et qu’il porte un intérêt particulier à son huitième chapitre, qui raconte la relation passionnée et tumultueuse entre Alma Schindler-Mahler et Oskar Kokoschka.

Gustav Mahler décède le 11 mai 1911, quelques jours seulement après un retour précipité de New York, que sa condition physique lui avait imposé : pour plus d’un, Mahler est alors rentré chez lui pour mourir. Le mariage entre Gustav et Alma ne fut pas que pur bonheur : outre le deuil qu’ils eurent à vivre lors du décès de leur fille aînée Maria (1907), les obligations matrimoniales qui ont été établies par Gustav forcent Alma à le servir dans l’accomplissement de son génie musical. Progressivement, cette abnégation imposée ne sied pas à l’esprit libre et créatif d’Alma, qui était bonne pianiste tout en démontrant du talent et de l’intérêt pour la composition musicale. Bien que toujours fidèle aux responsabilités sociales qu’implique son mariage, elle s’engage dans une relation extraconjugale avec l’architecte et fondateur du Bauhaus Walter Gropius (1910). Lorsque Gustav réalise que son égocentrisme provoque la fragmentation de son univers familial, il fera amende honorable à Alma, notamment en s’impliquant dans la publication de quelques-uns de ses lieder. La dernière période (1910-1911) qui marque la relation entre Gustav et Alma est stable, elle s’incarne dans un respect et une affection mutuels, mais elle n’est plus le foyer d’aucune passion.

Veuve, Alma ne renoue pas aussitôt avec son amant de jadis, Gropius. Après une retraite sociale de circonstance à la suite du deuil de son mari, elle s’engage dans l’effervescence de la vie sociale viennoise, précédée de la meilleure des réputations qui puisse être. C’est une véritable renaissance pour

Alma, alors âgée de 32 ans, et c'est dans ce contexte qu'elle fait la rencontre du peintre Oskar Kokoschka, qui lui n'est âgé que de 25 ans.

C'est l'histoire de cette relation passionnelle (1912-1914), telle que racontée par Françoise Giroud, qui servira d'argument au projet de composition d'*Alma & Oskar*. Rea y voit tous les éléments d'un mélodrame qu'il lui faudra néanmoins condenser³ : une femme mûre au charisme sûr, indépendante de corps et d'esprit ; un jeune homme fougueux et passionné, à l'aube de l'éclosion de son génie créateur, habité par une énergie à la fois débordante et dévorante ; une Vienne au zénith de son développement culturel, mais aussi le lieu du foyer politique annonciateur des événements tragiques de la Première Guerre mondiale. Personnages, intrigue et décor, tout est en place pour mettre en musique un drame.

Les textes qui composent *Alma & Oskar* proviennent tous de la biographie de Françoise Giroud mais ne sont pas nécessairement de sa main : l'auteure cite volontiers des extraits du journal intime d'Alma ou de la correspondance que leur relation a alimentée. En étudiant le livret et sa mise en musique, on constate que l'œuvre peut être le témoignage ou d'Alma ou d'Oskar. En d'autres termes, il peut être chanté ou récité soit par une voix d'homme, soit par une voix de femme sans que la cohérence dramaturgique n'en souffre. Dans l'exemple qui suit, extrait de la première scène du mélodrame, nous constatons que le compositeur a intégré à une citation du journal intime d'Alma tous les éléments qui permettent une transposition du sujet parlant (cf. éléments entre parenthèses) :

Mais je (elle) savais(t) maintenant que je (elle) ne chanterais(t) plus que dans la mort.

Alors, je (elle) ne serai(t) plus l'esclave d'aucun homme

Car je (elle) ne viserai(t) que mon (son) propre bien-être et la réalisation de moi (soi)-même⁴.

Dans la deuxième scène, cette « flexibilité alternative » de la dramaturgie est d'autant plus spectaculaire que les versions d'Alma et d'Oskar concernant leur première rencontre ne correspondent pas.

Conséquemment, la deuxième scène d'*Alma & Oskar* est le théâtre de l'une des deux versions de l'histoire selon la voix qui l'interprétera. Dans le contexte du concours qui a vu naître la création de l'œuvre, les deux versions ont été interprétées successivement à plusieurs reprises de sorte que le public a pu prendre connaissance des deux points de vue. Lorsque Rea orchestre l'œuvre à la demande d'Esprit Orchestra 18 mois plus tard (1995), il produira deux partitions qui réunissent sur scène un baryton et une soprano ou un ténor et

3. « Mais je me conduis aussi comme un cinéaste, puisque je dois comprimer en huit minutes l'expérience vécue, réelle et imaginée, de deux êtres passionnés, expérience qui s'est étalée sur trois années très turbulentes » (Rea, 1998, p. 68).

4. Rea, *Alma & Oskar*, première scène, mes. 1-5.

FIGURE 1 John Rea, *Alma & Oskar*, deuxième scène, mes. 77-99.

Version d'Alma ; première rencontre	Version de Kokoschka ; première rencontre
Il portait un costume élimé, des chaussures trouées, il a sorti pour tousser un mouchoir taché de sang.	Suivant les recommandations de mon ami Adolf Loos qui avait pour modèle le gentleman anglais, moi j'étais élégant.
Il a apporté du papier au grain rugueux pour faire de moi un dessin.	Lorsqu'elle me proposa de la peindre chez elle, je fus à la fois heureux et accablé.
...j'ai posé un moment puis me suis remise au piano...	...après le déjeuner Alma m'emmena d'autorité dans une pièce contiguë où se trouvait un piano, et là elle chanta, pour moi seul, me dit-elle, « La mort d'Isolde ».
Et soudain, il m'a étreinte passionnément. Je suis restée de marbre et me suis aussitôt dégagee.	...je n'avais encore jamais peint de femmes semblant éprouver un coup de foudre pour moi, et d'autre part j'éprouvai une certaine crainte : comment pouvait-on atteindre le bonheur alors qu'un autre venait tout juste de mourir?
Je n'aspirais qu'à la paix et à la méditation...	Elle était jeune, émouvante dans son deuil, elle était belle et tellement solitaire...

une mezzo-soprano. Ces versions, en réunissant les deux protagonistes sur scène, exposent simultanément tous les points de vue de la trame narrative.

Le texte d'*Alma & Oskar* déploie deux types de discours : le direct et l'indirect. Le discours indirect a une fonction narrative, c'est-à-dire que c'est lui qui fait progresser le drame et qui le situe dans une unité de temps et de lieu synthétique cohérente. Dans *Alma & Oskar*, ce type de discours est exclusivement déclamé et l'interprète choisit la traduction qui correspond à sa langue maternelle de sorte que sa prononciation ne souffre d'aucun handicap. Le discours direct a quant à lui pour fonction d'exprimer les états d'âme des protagonistes du drame : il s'agira soit d'extraits de lettres d'Oskar à Alma (scène 2, par exemple) ou d'extraits du journal intime d'Alma. Ce type de discours est chanté en allemand, c'est-à-dire dans sa langue d'origine.

Ce faisant, la deuxième contrainte imposée par la commande du concours est respectée : tous les candidats doivent chanter dans une langue leur étant étrangère (l'allemand, discours direct), alors que les passages déclamés sont, grâce aux traductions, interprétés dans la langue maternelle de l'interprète (anglais ou français, discours indirect).

La chronologie des éléments de la trame narrative dans *Alma & Oskar* s'effectue à deux niveaux et nous constatons qu'elle ne correspond pas de manière stricte au critère de la succession logique du temps. Le premier niveau se situe dans le texte lui-même. Pour mesurer les intentions du compositeur et les libertés que celui-ci a prises, la figure 2 propose une comparaison entre les événements de l'histoire rapportée par Françoise Giroud dans un ordre chronologique et l'endroit qu'ils occupent dans l'œuvre de Rea.

FIGURE 2 John Rea, *Alma & Oskar*, ordre chronologique et narratif.

Années	Chronologie des événements de la trame narrative	Correspondance dans l'œuvre de Rea (sections/mesures)
1912	Première rencontre d'Alma et d'Oskar par l'intermédiaire de Carl Moll Celui-ci fut l'élève du père d'Alma puis épouse la mère d'Alma lorsqu'elle est veuve; Oskar a fait un portrait de Moll	E (mes. 73-101)
	Correspondance épistolaire suivant la première rencontre	F (mes. 102-153)
	Alma en voyage à Paris	
	Alma et Oskar en voyage en Italie (Naples)	
	Alma et Anna en voyage en Hollande	
	Alma et Oskar en voyage à Munich	
	Alma et Oskar en voyage en Suisse (Mürren)	
	Alma est enceinte de Kokoshka; elle décide d'avorter (Oskar ignore tout)	
Alma va en cure à Franzenbad		
1913	Printemps: Gropius reconnaît Alma sur une toile d'Oskar	
	Août: Alma et Oskar à Dolomites	
	Alma écrit à Oskar: «Je t'épouserai lorsque tu auras réalisé un chef-d'œuvre»	G (mes. 154-160)
1914	Alma en voyage à Paris	
	Kokoshka réalise «Die Windsbraut»/Emménagement d'Alma et d'Oskar à Semmering; Alma est de nouveau enceinte	H (mes. 161-180)
	Scène conjugale autour du masque de mortuaire de Mahler	I (mes. 181-187)
	Alma se fait avorter	J (mes. 188-193)
	17 mai 1914, Alma écrit dans son journal: «So, auch das wäre vorüber...»	K (mes. 194-199)
	28 juin 1914: assassinat de l'archiduc Ferdinand	C (mes. 31-59)
	28 juillet 1914, déclaration de la guerre préventive par l'Autriche contre la Serbie; Alma écrit: «Er hat mein Leben erfüllt und zerstört...»	
	4 août 1914, Alma apprend que la guerre est déclarée, elle écrit: «Ich bilde mir manchmal ein...»	D (mes. 60-72)
	Quelques jours après son 35^e anniversaire (Alma est née le 31 août), Alma écrit: «Ich möchte von Oskar loskommen...»	B (mes. 7-30)
À la suite dans son journal, Alma écrit: «Mais je savais maintenant que je ne chanterais plus que dans la mort...»	A (mes. 1-6)	

5. Appelée également *anticipation*, la prolepse dite *temporelle* est une anticipation narrative qui vient rompre le parallélisme entre l'ordre du récit et celui des événements qui constituent l'histoire.

L'analyse de la figure 2 illustre bien la figure de style qui, dès le début de l'œuvre (section A, mes. 1-6), est employée. Rea utilise la prolepse temporelle⁵ alors qu'Alma, convaincue que sa relation avec Oskar est terminée, écrit : « Mais je savais maintenant que je ne chanterais plus que dans la mort... ». C'est la finalité des amours d'Alma et d'Oskar qui est révélée et l'intérêt dramatique consiste désormais à exposer les circonstances qui ont mené à cette sorte de fatalité. Les sept sections des scènes 2 et 3 (de E à K dans la figure 2), qui peuvent être considérées comme une longue analepse, c'est-à-dire un retour en arrière, exposent avec une chronologie rigoureuse les événements qui ont eu lieu et qui ont mené à la rupture finale dévoilée dans la première scène (sections A à D).

À une autre échelle, la première scène opère aussi une déstructuration chronologique en disposant ses quatre sections dans un ordre qui n'est pas exactement chronologique : les sections A et B sont à rebours et correspondent aux deux derniers événements de la véritable « histoire » (figure 2). Puis, à la mes. 60, il est écrit : « *Peu de temps avant...* ». S'en suivent les sections C et D qui, bien qu'étant dans le bon ordre, sont historiquement antérieures aux sections A et B. Or voilà que l'agencement de ces techniques narratives au niveau local nous dévoile la rigueur de la pensée formelle globale du compositeur : la forme de la scène 1 est une mise en abyme de la forme de l'œuvre.

FIGURE 3 John Rea, *Alma & Oskar*, mise en abîme de la forme de l'œuvre dans la scène 1.

Scène 1	Œuvre
Section A-B (mes. 1-30) <i>Prolepse à rebours</i>	Scène 1 (sections A à D) <i>Prolepse à rebours</i>
Section C-D (mes. 31-72) <i>Analepse chronologique</i>	Scène 2-3 (sections E à K) <i>Analepse chronologique</i>

L'œuvre se termine sur cette réflexion d'Alma : « *So, auch das wäre vorüber. Etwas, das ich [sie] für dauernd hielt* » (« Ainsi, cela aussi est terminé. Quelque chose que je[elle] croyais[t] pouvoir durer »). Mise en contexte dans la vie d'Alma, cette réflexion suit l'avortement qu'elle vient de subir et exprime le désenchantement qu'elle éprouve quant à sa relation avec Oskar. C'est le véritable début de la fin. En disposant cette réflexion à la toute fin de son œuvre, Rea transpose sa portée signifiante au-delà de son rapport factuel et lui confère la fonction conclusive de l'ensemble narratif de l'œuvre.

Alma & Oskar, du strict point de vue musical, est, à une exception près⁶, entièrement composée de citations et de pastiches d'œuvres du répertoire

6. Le « thème » musical d'Oskar, intitulé « A la moda die Winsbraut » en référence au chef-d'œuvre qu'Oskar réalise pour Alma, est une composition originale de John Rea qui rappelle fortement les idiomes de la musique impressionniste française.

classique, romantique, expressionniste et atonal qui évoquent, d'une manière ou d'une autre, Vienne. En ce sens, l'une des fonctions de l'emploi de la citation et du pastiche consiste ici à cartographier le territoire de l'œuvre, c'est-à-dire à mettre en relief et à évoquer « la toile de fond », la géographie au sein de laquelle se déroule le drame. La figure 4 qui suit décline la liste des citations par ordre d'apparition dans *Alma & Oskar* ainsi que le lien qu'elles entretiennent avec la ville de Vienne.

Si la détermination du contexte original de composition des citations et des pastiches propose une situation géographique à l'œuvre, l'analyse iconographique fournit quant à elle une dimension sociale et culturelle qui s'ajoute au contexte de la dramaturgie d'*Alma & Oskar*. En rassemblant sur un même plan tous les auteurs originaux des citations, l'occasion se présente

FIGURE 4 John Rea, *Alma & Oskar*, œuvres citées et relations avec la ville de Vienne.

Œuvres citées	Relation avec Vienne
Mahler, Gustav, <i>Kindertotenlieder</i> V, « In diesern Wetter », 1904	Composé à la demande d'Arnold Schoenberg et d'Alexander Zemlinsky pour la <i>Vereinigung Schaffender Tonkünstler</i> de Vienne; créé à Vienne le 29 janvier 1905 sous la baguette du compositeur
Schumann, Robert, <i>Dichterliebe</i> I, « In wunderschönen Monat Mai », 1840	En 1838, Schumann consent à la demande de Friedrich Wieck et s'installe à Vienne; mais cet exil forcé l'éloignant de Clara provoquera la requête au tribunal qui autorisera leur mariage sans le consentement de Friedrich. <i>Dichterliebe</i> est une des premières œuvres de cette nouvelle période dans la vie de Schumann
Wagner, Richard, <i>Tristan und Isolde</i> , 1859	Entre 1861 et 1864, Richard Wagner est à Vienne où, entre autres choses, il prépare la création de son opéra <i>Tristan et Isolde</i> . Ses difficultés financières rendront cette création impossible et Wagner quitte alors Vienne pour Stuttgart, puis Munich. C'est là qu'aura finalement lieu la création de son opéra, en 1865
Berg, Alban, <i>Drei Stücke für Orchester</i> , op. 6, « Marsch », 1914	Composées entre 1914 et 1915 à Vienne et dédiées à Arnold Schoenberg à l'occasion de son quarantième anniversaire
Beethoven, Ludwig, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> n° 5, op. 102, 1815	Composée à Vienne en 1815
Schoenberg, Arnold, <i>Kammersymphonie</i> , op. 9, 1906	Composée à Vienne en 1906 et créé le 8 février 1907 à Vienne par le quatuor Rosé et des membres de l'Orchestre de l'opéra de Vienne
Berg, Alban, <i>Wozzeck</i> , op. 7, acte III, scène 4, 1922	Après avoir assisté à la première de la mise en scène théâtrale du <i>Wozzeck</i> de Georg Buchner à Vienne, Berg y compose son opéra entre 1914 et 1922
Schoenberg, Arnold, <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> VI, op. 19, 1911	Composées à Vienne après la mort de Gustav Mahler
Strauss, Richard, <i>Ariadne auf Naxos</i> , « Vorspiel », 1912	La seconde version de l'opéra, dont le livret a été écrit par l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal, a été créée à Vienne en 1916. L'action du prologue que Rea cite se déroule dans un théâtre viennois au XVIII ^e siècle
Mahler, Gustav, <i>Das Lied von der Erde</i> , 1908-1909	Composé à Vienne entre 1908 et 1909
Mahler, Alma, « Ich wandle unter Blumen », 1910	Composé entre 1900 et 1901 à Vienne et publié en 1910 par Gustav Mahler aux éditions Universal de Vienne

La figure 6 expose toutes les rencontres que le texte et la musique produisent et détaille leur signification en fonction de la typologie qui vient d’être définie. Pour saisir cette importante partie de l’analyse, il est fortement suggéré de pouvoir consulter la partition.

FIGURE 6 John Rea, *Alma & Oskar*, significations émanant des rapports entre le texte et la musique.

Mes.	Texte	Musique	Signification
1-9	<i>Mais je(elle) savais(t) maintenant que je(elle) ne chanterais(t) plus que dans la mort. Alors, je(elle) ne serai(t) plus l'esclave d'aucun homme car je(elle) ne viserais(t) que mon(son) propre bien-être et la réalisation de moi(soi)-même.</i>	Mahler <i>Kindertotenlieder V</i> , « In diesern Wetter » (1904)	Texte : évocation directe de l'échec de la relation entre Alma et Oskar ; évocation indirecte de l'avortement d'Alma (selon Giroud). Musique : évocation indirecte du souvenir de la mort de Maria, fille d'Alma et de Gustav et qui souligne le contexte original du texte selon Giroud.
10-15	<i>Ich möchte von Oskar loskommen. Er paßt nicht mehr in mein Leben.</i> (« Je voudrais me libérer d'Oskar. Il ne cadre plus avec ma vie. »)	Rea Pastiche conjuguant <i>Dichterliebe I</i> (1840) et du <i>Kindertotenlieder V</i> (1904)	Texte : évocation directe des intentions d'Alma. Musique : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.
16-21	<i>Er nimmt mir meine Antriebskraft. Wir müssen Schluß machen.</i> (« Il me fait perdre mon énergie. Il faut que nous en finissions. »)	Mahler <i>Kindertotenlieder V</i> , « In diesern Wetter » (1904)	Texte : évocation directe des sentiments d'Alma pour Oskar. Musique : évocation indirecte des sentiments qu'Alma a eus envers Gustav et que cette situation n'est pas nouvelle pour Alma ; l'histoire se répète.
22-36	<i>Aber er gefällt mir immer noch so sehr—zu sehr! Er hat mein Leben erfüllt und zerstört, zur gleichen Zeit.</i> (« Mais il me plaît toujours tellement – trop encore ! Il a rempli ma vie, il l'a détruite – les deux en même temps. »)	Rea Pastiche de <i>Dichterliebe I</i> (1840)	Texte : évocation directe des sentiments confus d'Alma pour Oskar. Musique : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.
37-41	<i>Ich weiß nicht, wohin ich gehen soll.</i> (« Je ne sais pas en quoi je me suis trompée. »)	Mahler <i>Kindertotenlieder V</i> , « In diesem Wetter » (1904)	Texte : évocation directe de la réflexion d'Alma. Musique : évocation indirecte de la réflexion qu'a eue Alma lors de sa relation avec Gustav.
41-49	<i>Warum, oh, warum habe ich die ruhige Menge gegen einen feurigen Hochofen eingetauscht?</i> (« Pourquoi, oh ! pourquoi ai-je quitté la quiétude de la foule pour une fournaise ardente ? »)	Rea Pastiche de <i>Dichterliebe I</i> (1840)	Texte : évocation directe du questionnement d'Alma. Musique : prémonition/souvenir des amours entre Alma et Oskar.
50-56	<i>Aber liebe ich diesen Mann noch? Oder hasse ich ihn schon?</i> (« Est-ce que j'aime toujours cet homme ? Ou est-ce que je le déteste déjà ? »)	Wagner <i>Tristan und Isolde</i> (1857-1959 ; créé en 1865)	Texte et musique : évocation directe du questionnement d'Alma qui est le même que celui d'Isolde dans l'opéra de Wagner. Musique : souvenir/prémonition de la première rencontre entre Alma et Oskar.
57-59	<i>Warum bin ich so beunruhigt?</i> (« Pourquoi suis-je aussi troublée ? »)	Mahler <i>Kindertotenlieder V</i> , « In diesern Wetter » (1904)	Texte : évocation directe de la réflexion d'Alma Musique : évocation indirecte de la réflexion qu'a eue Alma lors de sa relation avec Gustav.
60-65	peu de temps avant... quand l'archiduc et son épouse ont été assassinés... la guerre est déclarée, j'ai écrit dans mon journal.	Rea Transition (cluster)	Texte et musique : évocation directe de la Première Guerre mondiale ; figuralisme.

Mes.	Texte	Musique	Signification
66-72	<i>Ich bilde mir manchmal ein, daß ich diesen ganzen Umbruch verursacht habe...</i> (« Je m'imagine parfois que c'est moi qui ai déclenché tous ces événements... »)	Berg <i>Marsch</i> , op. 6 (1914)	Texte : évocation indirecte de la culpabilité d'Alma envers Oskar. Texte et musique : évocation directe de la Première Guerre mondiale.
73-86	Les versions que Kokoschka et moi donnons de notre première rencontre...	Beethoven <i>Sonate pour piano et violoncelle n° 5</i> , op. 102 (1815)	Texte : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar. Musique : évocation directe du contexte de la première rencontre entre Alma et Oscar à <i>Adagio con molto sentimento d'affetto e del biedermeieriano</i> (dans le style « salon bourgeois, du salon viennois »).
87-91	...elle chanta « La mort d'Isolde »	Rea Pastiche de <i>Tristan und Isolde</i> (1857-1859)	Texte et musique : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar.
91-92	Et soudain	Schoenberg <i>Kammersymphonie</i> , op. 9 (1906)	Texte et musique : interruption brusque, annonce de l'étreinte passionnée. Musique : prémonition de la réalisation de <i>Die Windsbraut</i> qui, comme pour la <i>Kammersymphonie</i> , est une œuvre « expressionniste » majeure.
92-102	il m'a étreinte passionnément...	Beethoven <i>Sonate pour piano et violoncelle n° 5</i> , op.102 (1815)	Texte : évocation directe de la première rencontre entre Alma et Oscar. Musique : évocation directe <i>du contexte</i> de la première rencontre entre Alma et Oscar.
102-112	<i>...so bringen Sie mir ein wirkliches Opfer und werden Sie meine Frau, im Geheimen, solange ich arm bin... Sie sollen mich bewahren, bis ich wirklich Ihnen der sein kann,</i> (« Faites-moi le sacrifice de devenir ma femme : en secret tant que je serai pauvre...Vous veillerez sur moi jusqu'à ce que je sois vraiment... »)	Schumann <i>Dichterliebe I</i> , citation et pastiche de « Im wunderschönen Monat Mai » (1840)	Texte et musique : évocation directe du désir d'Oskar. Musique : évocation directe du romantisme d'Oskar; Évocation indirecte à la demande de la main de Clara Wieck par Schumann auprès de Fredrich Wieck.
113-115	<i>der Sie nicht herunterzerrt, sondern Sie erhebt.</i> (« ...celui qui ne vous abaissera pas mais vous élèvera. »)	Rea Pastiche impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »	Texte et musique : Prémonition du chef-d'œuvre <i>Die Windsbraut</i> qui, de fait, élève (<i>erhebt</i>) Alma dans les nuages!
115-124	<i>Sie gestern so baten, glaubte ich und Sie, als ich noch niemandem glaubte außer...</i> (« Depuis qu'hier vous m'avez supplié de manière si touchante, je crois en vous comme je n'ai encore cru en personne en dehors de... »)	Berg <i>Wozzeck</i> , acte 3, scène 3 (1914-1922)	Texte : évocation directe des sentiments d'Oskar. Musique : évocation directe d'un parallèle « psychologique/ affectif » entre Kokoschka et Wozzeck ; Évocation indirecte du caractère infidèle d'Alma par celui de Maria ; Évocation indirecte du caractère jaloux d'Oskar par celui de Wozzeck ; Prémonition de leur rupture.
125-126	<i>mir...</i> (« moi-même... »)	Schoenberg Op. 19, n° 6 (1911)	Musique : commentaire du compositeur indiquant que le grand artiste dans la vie d'Alma n'est pas Kokoschka mais bien Mahler.

Mes.	Texte	Musique	Signification
127-142	<i>Ich warne Dich also jetzt, Dich zu entschließen, ob Du von mir willst oder in mich. Ich hätte dich merkwürdig stark geliebt. Ich muß Dich bald zur Frau haben,</i> (« Je t'avertis : tu dois décider si tu veux de moi ou non. Je t'aurais aimé de façon incroyablement forte...Tu dois devenir ma femme sans tarder davantage, »)	Rea Pastiche impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »	Texte et musique : évocation directe des sentiments d'Oskar pour Alma.
143	<i>sonst geht meine große Begabung elend zugrunde.</i> (« ou bien mon grand talent va disparaître misérablement. »)	Rea Transition	Texte : commentaire du compositeur par rapport aux contraintes de la commande ; évocation indirecte à l'argument du prologue d' <i>Ariadne auf Naxos</i> .
144-153	<i>Du mußt mir in der Nacht wie ein Zaubertrank, Zaubertrank neu beleben...</i> (« Tu dois me faire revivre la nuit comme une potion magique... »)	R. Strauss <i>Ariadne auf Naxos</i> , Prologue (1911-12)	Texte : évocation directe de la détresse d'Oskar. Texte et musique : évocation indirecte des « supplications » de la <i>Prima donna</i> et du ténor auprès du compositeur pour que leurs airs soient sauvés de l'opéra malgré les contraintes de la production.
154-160	<i>Oskar, je t'épouserai quand tu auras produit un chef-d'œuvre.</i> <i>Alma, crois moi. Tu es la Femme et je suis l'Artiste...</i>	R. Strauss <i>Ariadne auf Naxos</i> , Prologue (1911-12)	Musique : commentaire du compositeur indiquant qu'Oskar ne pourra jamais créer un aussi grand chef-d'œuvre que Mahler puisque, comme le suggère l'extrait du prologue de Strauss ici cité, la musique est le plus grand de tous les arts (<i>Und darum ist Musik die heilige unter den Künsten!</i>) Texte : évocation indirecte et souvenir de la relation entre Alma et Mahler : celui-ci lui avait dit exactement la même chose.
161-180	Encore une fois, je suis (Alma est) enceinte, mais cette fois heureuse de l'être... Kokoschka (moi), fou de joie, y voit (j'y vois) la promesse de notre prochain mariage... Soudain, au cœur de ce bonheur domestique, un paquet arrive par la poste : c'est le masque mortuaire de Mahler.	Rea Pastiche impressionniste « <i>alla moda die Windsbraut</i> »	Texte et musique : évocation directe des événements entre Alma et Oskar lorsqu'ils emménagent à Semmering.
181-184	Alors Kokoschka se met (je me met) à hurler. À hurler qu'il (que je) ne veut rien, dans la maison, qui évoque en permanence mon passé (le passé d'Alma).	Schoenberg Op. 19, n° 6 (1911)	Texte : évocation directe des événements à Semmering. Musique : évocation directe de la mort de Mahler.
185-187	Imperturbable, je (elle) place le masque en bonne place. Il s'insurge (Moi, je m'insurge). Je (Elle) persiste. Il (Je) dit des choses horribles. J'en (Elle en) dit d'autres...	Mahler <i>Das Lied von der Erde</i> , « Der Abschied » (1908-1909)	Texte : évocation directe des événements à Semmering. Musique : prémonition de la fin de la relation entre Alma et Oskar (« Der Abschied » se traduit par « L'Adieu »). Musique : prémonition de l'avortement d'Alma. Musique : évocation directe de la fin de l'œuvre.
187-193	Quelques jours après, j'(Alma) entre en clinique pour... De ces événements, Kokoschka (je) sort(s) meurtri de toutes les manières. Et moi (elle)?	Mahler <i>Das Lied von der Erde</i> , « Der Abschied » (1908-1909)	Texte et musique : évocation directe des événements à Semmering et de la rupture entre Alma et Oskar.
194-199	<i>So, auch das wäre vorüber. Etwas, das ich für dauern hielt.</i> (« Ainsi, cela aussi est terminé. Quelque chose que je [elle] croyais[t] pouvoir durer. »)	Alma Mahler <i>Ich wandle unter Blumen</i> (1910)	Texte : évocation directe des sentiments d'Alma. Musique : évocation indirecte et prémonitoire à la faillite de la carrière de compositeur d'Alma malgré ses intentions et ses désirs.

7. Fondée en 1960 à Paris par de jeunes auteurs réunis autour de Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers, *Tel Quel* était une revue de littérature d'avant-garde.

8. *S/Z* est un ouvrage de Barthes où celui-ci se propose non pas de lever le voile sur le sens du texte *Sarrasine* de Balzac, mais plutôt de dévoiler tous les sens qui y sont potentiellement actifs. À terme, «Balzac l'auteur» s'efface complètement de son œuvre au profit de la signifiante comme phénomène de production du sens.

9. Ligeti, 2001, p. 89.

L'analyse que nous venons de présenter expose un ensemble de signes à partir duquel il peut paraître aisé de fournir une signification. Mais depuis la revue *Tel quel*⁷, Kristeva et surtout Barthes, la «signification» est pour le moins suspecte. L'intertextualité, comme concept d'analyse, confère aux éléments qui forment, engendrent et structurent une œuvre une autonomie sémantique toute nouvelle, isolée de son contexte ou, pour mieux dire, qui s'arrache à son contexte momentanément pour l'élargir. Barthes nomme ces éléments «intertextes». Il s'agit donc d'un mouvement double: d'une part, l'œuvre est comme trouée par des points de fuite qui orientent l'analyse vers l'extérieur; mais du même coup et d'autre part, l'extériorité ainsi engendrée appartient *de facto* et de manière intrinsèque à l'œuvre: son champ sémantique est en expansion.

Même si la pratique intertextuelle domine le texte d'*Alma & Oskar*, notre analyse ne répudie pas toute forme d'intention à son auteur, sans quoi l'exercice ne devient qu'un pastiche de *S/Z*⁸, tout à fait arbitraire. Il n'y a, de fait, aucune «loi» qui obligerait une œuvre intertextuelle de par ses techniques à être analysée selon la théorie intertextuelle de Barthes. La pratique intertextuelle, même si elle s'y incline fortement, ne requiert pas nécessairement une analyse intertextuelle du type barthien et il appert que le défi herméneutique posé par l'objet de notre étude recherche, en fin de compte, à déterminer davantage les intentions de l'auteur que le potentiel intertextuel de son œuvre.

Mais nous sommes conscient, d'autre part, qu'une analyse se positionnant en fonction d'un axe logico-temporel peut difficilement prétendre fonder la véracité d'un discours. La note rétrospective et autobiographique que rédige Ligeti dans la réédition de son analyse de la première structure de Boulez, est, à ce sujet, fort éclairante: «Même si l'analyse qui suit a une apparence d'objectivité, on ne peut la comprendre véritablement qu'en prenant en considération les aspects subjectifs de la situation et de l'environnement dans lesquels je l'ai écrite⁹.»

L'apparence d'objectivité tient au «mirage structuraliste» (suggéré par l'œuvre de Boulez et appuyé par l'analyse de Ligeti) qui rejette la possibilité d'une production sémantique si elle a dépassé le territoire strict du texte. Or, un recul de près de trente-sept ans permet à Ligeti de constater que son travail n'est pas purement isolé *dans* l'œuvre analysée et que plusieurs considérations extérieures (ses origines, son âge, les œuvres qu'il connaissait à l'époque... tout ce qui lui était connu et inconnu en quelque sorte), ce que l'on nomme en fait les agents des «relations intertextuelles», sont à prendre en compte. En somme, Ligeti réalise que son analyse est l'*un* des devenirs possible et

circonstanciel de la Structure Ia de Boulez, qu'elle est l'invention d'un trajet entre un producteur, un récepteur et un texte.

Ainsi, nous posons le défi herméneutique de cet essai précisément entre la théorie structuraliste, c'est-à-dire l'exercice de la fondation d'un discours objectif dans un axe logico-temporel, et la théorie intertextuelle de Barthes (ou poststructuraliste), qui parcourt « en tout sens » les réseaux au sein desquels l'œuvre peut prendre racine. C'est le sous-titre de l'œuvre, « mélodrame d'outre-tombe » qui, en tant qu'intertexte¹⁰, nous permettra de « sortir » de l'œuvre elle-même. Mais cette sortie n'a pas strictement pour fonction de produire du sens : par elle, au contraire, nous cherchons à déterminer quelles sont, dans une certaine mesure, les intentions de l'auteur.

Le substantif *mélodrame* fait l'objet d'interprétations multiples qui ont engendré, depuis son apparition, nombre de connotations disparates et qui sont encore aujourd'hui fort répandues. S'agit-il d'un procédé technique, d'une esthétique, d'un genre dramatique ou musical ? Le recours classique à l'explication étymologique n'est pas sans ajouter à la confusion : *mélôs* (musique) et *drama* (drame, théâtre) évoquent l'ensemble des formes du drame en musique, suggérant un ambitus allant du simple lied au grandiloquent drame wagnérien. L'analyse du *mélodrame* et de son évolution comme forme, par rapport à *Alma & Oskar*, est une étude *hors texte* qui est destinée à résonner avec le réseau textuel et qui est ici motivée par la relation transtextuelle entre le *texte* de Rea et son sous-titre.

Ainsi, nous pouvons dire du mélodrame qu'il apparaît dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et plusieurs commentateurs¹¹ s'entendent pour attribuer au *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et Horace Coignet l'origine première de cette forme. Dès son origine, le mélodrame est empreint d'un renoncement du chant au profit de la parole et du geste. Non pas que la musique ne soit pas assez expressive, mais au contraire parce qu'elle le serait beaucoup trop, empêchant de la sorte un niveau de signification détaillée que seule la déclamation semble pouvoir garantir. En somme, il s'agit, pour reprendre l'expression de Rousseau, de « partager l'attention » de sorte qu'elle demeure soutenue dans un équilibre entre la signification et l'expressivité purement musicale (au-delà des mots). Le flot narratif unique et caractéristique du mélodrame est, le plus souvent, le résultat d'un discours monologué ou, pour mieux dire, d'un dialogue avec soi-même qui est de plus en plus privilégié notamment parce qu'il correspond, d'une manière plus directe et plus efficace, au concept du *pathétique* dix-huitiémiste : « Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche et qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors

10. Dans son essai *Palimpsestes* (1982), Genette parle quant à lui de « paratexte » comme étant l'entourage variable d'un texte : titre, sous-titre, intertitre ; préface, postface, avertissement, avant-propos ; notes marginales, infrapaginales, terminales, etc. Le paratexte de Genette est l'un des cinq types des relations transtextuelles dont la fonction opératoire est à la base de sa définition d'analyse intertextuelle.

11. Voir Waeber, 2005 ; Bellen, 1927 ; Veen, 1955.

12. Jaucourt, 1751, p. 169.

de soi-même, tout ce qui captive son entendement et subjugué sa volonté, voilà le *pathétique*¹² ».

En mettant l'accent sur le monologue, le mélodrame concentre le plus souvent son attention dans un moment d'arrêt et de crise qui intensifie la réflexion d'un personnage : c'est la représentation d'un personnage aux prises avec lui-même. Sa brièveté caractéristique répond aux principes structurels qu'exige une telle insistance. La courbe dramatique classique qui tend à préparer et à produire un « climax » ne fait plus office de modèle formel central puisque le mélodrame met en scène un état de tension existentielle, c'est-à-dire dont les causes factuelles ne sont pas représentées. C'est en ce sens que Diderot parle d'une « dramatisation de l'attente ». Dans son *Discours de la poésie dramatique* (1758), Diderot précise aussi que l'appréciation d'une telle forme dépend de la connaissance qu'a le spectateur des circonstances qui ont mené à l'état de tension vécu par le personnage :

Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets ? Parce qu'ils m'instruisent des desseins secrets d'un personnage [...]. [S]i l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages : mais l'intérêt redoublera pour le spectateur, s'il est assez instruit¹³.

13. Diderot, cité in Waeber, 2005.

Ainsi, il s'agit pour le spectateur de *tout connaître, tout savoir, tout prévoir*, de sorte qu'il puisse *vivre* le pathos du personnage et prendre toute la mesure de ses réflexions avec le maximum d'intensité. Dans la très grande majorité des cas, le personnage du mélodrame est donc une figure mythologique ou historique dont les origines et le destin sont socialement connus et reconnus (ex. : Médée, Ariane, Pygmalion, Cléopâtre, Sophonisbe, Jésus, Jeanne d'Arc, etc.).

Alma Schindler-Mahler-Werfel et Oskar Kokoschka ne sont pas *a priori*, à Montréal en 1995, des figures « universelles » pour le public du concours des interprètes de Radio-Canada. Si on peut le supposer mélomane, rien ne garantit qu'il est au fait de leur « histoire » et sans doute ne pourrions-nous pas le lui reprocher. Or, dans ce contexte, comment répondre aux critères du discours mélodramatique que définit Diderot ? Rea y répond de deux manières ou, pour mieux dire, offre une alternative. Voyons d'abord la citation de Roland Barthes qu'il met en tête de l'œuvre :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture [...]. [S]uccédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire

où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculé¹⁴.

Dans son nouveau contexte, cette proposition emblématique de l'intertextualité agit certainement comme un indicateur des intentions de l'auteur (Rea), de sa poétique: le *texte*, c'est-à-dire la musique et le texte d'*Alma & Oskar*, est un tissu de citations dont ne se dégage pas « un sens unique ». Le scripteur, c'est-à-dire Rea, l'interprète ou le public, *est* cet immense dictionnaire qui fait de l'œuvre « un tissu de signes » à « dimensions multiples » où « se contestent des écritures variées ». Il semble plutôt impossible dans ces circonstances que le spectateur puisse, ne sachant rien et ne pouvant rien prévoir, vivre l'expérience dramatique classique du mélodrame tel que l'a défini Diderot. Ainsi, dans le cadre formel qui traditionnellement consacre la dramatisation de l'attente, laquelle est d'autant plus appuyée lorsque les protagonistes du drame s'expriment par delà la mort, dans un lieu « hors vie et hors temps¹⁵ », d'outre-tombe, Rea propose au contraire une dramatisation de la perte du sens ou de sa prolifération infinie. Alma et Oskar ne sont dès lors plus que les prétextes figurants du drame que vit le scripteur, à savoir celui de la production de sens. Telle est la première posture sous-entendue par Rea à travers Barthes.

Or, si la perception – cet acte dynamique – est *synthétique*, l'analyse quant à elle est *analytique*, figée dans le temps¹⁶. Ainsi, après avoir écouté et analysé l'œuvre en détail, consulté et mis en contexte les textes originaux (tant musicaux que littéraires) qui y sont cités, la proposition de Barthes semble prendre une allure illusoire, voire simpliste. Car qu'advient-il lorsque le spectateur « sait tout, connaît tout, peut tout prévoir », comme cela est désormais le cas pour nous? Assurément, l'expérience qu'il fait de l'œuvre est radicalement différente et le lieu du drame qui se joue entre eux retrouve son espace d'origine, celui-là même que définit Diderot. Dans ce contexte, la fonction de la citation et du pastiche est inversée: d'exogène, elle devient le vecteur d'une relation strictement endogène qui, pour Diderot toujours, permettra au spectateur de « s'instruire sur les desseins secrets du personnage ». Et c'est la composition elle-même, c'est-à-dire le résultat matériel de l'acte volontaire de l'auteur, qui rend cette fonction possible: l'auteur, bien que caché derrière les masques de l'intertextualité, est ressuscité! Une résurrection équivoque néanmoins, car elle ne dévoile que peu de chose sur ses intentions.

S/Z de Roland Barthes se proposait non pas de lever le voile sur le sens d'un texte, mais plutôt de démêler la toile, d'en mettre à plat les différents fils pour produire le jeu de la signifiante. Rea, dans sa note de programme¹⁷, utilise plutôt les termes « toile de fond sur laquelle se déroule le mélodrame ».

14. Barthes (« La mort de l'auteur », 1968), cité in Rea (1994), en-tête de la partition d'*Alma & Oskar*.

15. Rea, 1998, p. 67.

16. Nattiez, 1975, p. 73.

17. Voir la partition.

Si l'analyse permet de détricoter les mailles de cette toile de fond, ce ne peut être, eut égard à l'œuvre et à ses prétentions dramatiques, que pour dévoiler ce que le spectateur aurait déjà dû savoir s'il avait été « convenablement » instruit. Ainsi, l'auteur d'*Alma & Oskar* imposerait l'exigence d'une certaine érudition à son spectateur et c'est là la condition pour que son intention se dévoile. Dans ce contexte, la pratique intertextuelle, au lieu de confondre le sens, s'intègre à la mécanique mélodramatique pour lui donner une profondeur.

En se positionnant selon la perspective de la tradition classique du mélodrame, les citations, les pastiches et les indications tropiques¹⁸ de la partition d'*Alma & Oskar* apparaissent donc plutôt comme les éléments d'un langage muet tenant exactement le même rôle que, par exemple, l'usage intégré au genre du mélodrame des gestes de l'*eloquentia corporis*¹⁹ et abandonné définitivement depuis le *Pierrot lunaire* de Schoenberg. De par sa nature extramusicale, ce langage (les gestes d'une part et, par analogie, les « citations-pastiches-indication tropiques » d'autre part en tant qu'agents intertextuels), se meut dans l'équivoque d'un rapport soit synchronique (avec) soit diachronique (à travers) au texte et/ou à la musique qui l'accompagne, multipliant *de facto* les niveaux de compréhension du drame. Ainsi, le mélodrame fonctionne comme un pendule à oscillations multiples entre les différents langages pour que, malgré l'hétérogénéité des moyens d'expression qui sont utilisés, l'équilibre demeure. Cela est très différent de la vision dramatique fusionnelle wagnérienne et c'est cette même « hétérogénéité » que répudiait Wagner. Or, cet équilibre est fragile : de même que l'écoute simple et sans support visuel du *Pygmalion* de Rousseau fait disparaître toute la signification symbolique de Galathée (qui, il faut le voir, d'une statue de marbre s'incarne en femme vivante), l'« ignorance » de la citation de l'opus 19 de Schoenberg lorsque Kokoschka dit « *mir* » réduit l'accord de la mes. 125 à une simple articulation sonore dont la signifiante, pour paraphraser Riffaterre²⁰, est le résultat d'une interprétation purement contingente de l'auditeur.

L'hypothèse selon laquelle la citation, le pastiche et l'indication tropique sont les éléments d'un langage qui remplacent le langage scénique traditionnel (la gestique d'une part mais aussi la scénographie, si l'on consent à l'idée que Vienne *apparaît* comme toile de fond par le choix des citations et pastiches utilisés) correspond en fait à l'idée d'une transfiguration de l'intériorisation du drame, le faisant passer d'une dimension sensible telle qu'elle s'incarne par le visuel, à une dimension abstraite que peut seule produire la musique. Le mélodrame, tel que le conçoit et le présente Rea, reconquiert la troisième dimension qui avait été définitivement écartée par Schoenberg et son *Pierrot lunaire* en réaction notamment au *Gesamtkunstwerk* wagnérien

18. Les « indications tropiques » d'une partition sont celles qui utilisent le langage littéraire et qui réfèrent explicitement à quelque chose d'extérieur à l'œuvre. Par exemple : « Omaggio a Luigi », à la mes. 73.

19. Voir les didascalies, au langage pantonimique, au tableau vivant, à l'art de l'attitude et jusqu'au mélodrame sans parole : les mimodrames.

20. Voir Riffaterre, 1983.

où la teneur tautologique engendrée par « toute cette agitation gestuelle du comédien²¹ » semble avoir atteint un sommet inégalé. Ainsi, aux moyens d'expression que sont la déclamation parlée et la musique, Rea y ajoute l'*intertexte*, catégorie plus abstraite encore, qui évite la redondance du visuel sur le sonore. Mais par là même, rappelons-le, il suppose de nouvelles conditions au niveau esthétique, c'est-à-dire une culture et une érudition sur mesure sans lesquelles le sens, la signification et l'intention de l'auteur se dissipent.

21. Nietzsche, 2005, p. 24.

Le paradoxe postmoderne

Le triumvirat « citation-pastiche-indication tropique », ce que l'on a aussi nommé l'*intertexte*, participe à la mise en scène non pas tant d'un sens unique (Diderot) ou encore d'une polysémie immanente (Barthes), mais bien plutôt à celle de la dynamique du sens caché. Cette interprétation permet de mettre en perspective la poétique reanienne selon deux concepts : la modernité à travers le « darwinisme des formes musicales » et la postmodernité.

Déjà chez Humperdinck (*Die KönigsKinder*, 1897), puis chez Schoenberg (*Pierrot lunaire*, 1912), le caractère emphatique, celui de la saturation de l'expression pourtant inhérent à la définition même du mélodrame ou, dans tous les cas, à ses origines, fait l'objet d'une suspicion grandissante, à tel point que le genre est volontiers considéré comme mineur, vulgaire, voire outrancier. C'est la déclamation du texte qui porte en elle les gènes d'une emphase expressive démesurée simplement parce que son style et son effet, contrairement à ceux de la musique, sont directs. En inventant la technique vocale de la *Sprechstimme*, Humperdinck et, de manière plus exemplaire encore, Schoenberg réduisent la séparation entre texte et musique du mélodrame original (cf. Rousseau) de sorte que l'emphase expressive du texte est tempérée par une nouvelle forme « d'organicité » entre les éléments. Car c'est bien de cela dont il s'agit : le *parlé-chanté* est un entredeux qui n'est ni tout à fait déclamation, ni tout à fait musique. Or c'est précisément ce nouvel espace flou qui dissout l'emphase textuelle et engendre une « homogénéisation restreinte » des éléments du genre. Boulez poussera cette logique à l'extrême en proposant un enregistrement du *Pierrot lunaire*²² entièrement chanté, détruisant du même coup ce nouvel espace ambigu que devaient nécessairement se partager la musique et le texte dans l'esprit mélodramatique schoenbergien.

22. Voir Schoenberg, 1978.

La *Sprechstimme*, que l'on croyait être l'artifice d'un paradoxe et d'une indécision, est tout au contraire – comme le démontre la curieuse initiative de Boulez – l'agent de la renaissance du genre mélodramatique. En adoptant cette vision « darwinienne » du mélodrame, c'est-à-dire en supposant que le genre est sujet à une évolution suivant, essentiellement, l'axe logico-temporel,

celui qui voudrait aujourd'hui entreprendre de composer un mélodrame se doit, en tout état de cause, de l'orienter en fonction des nouveaux problèmes qu'il pose. Or, le problème posé par Schoenberg, c'est qu'il (Schoenberg) émergera, tel un spectre, de toute composition lui succédant, si toutefois elle fait l'usage du parlé-chanté: la force dénotative est trop grande. Et d'autre part, il est impensable de revenir en arrière. Stravinsky choisira dans son *Perséphone: ballet-pantomime coordonné avec un texte parlé et chanté* une solution diamétralement opposée à celle de Schoenberg en reprenant le geste et en magnifiant à l'extrême les différences entre la musique et le texte de Gide.

Rea s'insère lui aussi dans cette agogique darwinienne des formes musicales et son mélodrame y fait écho. L'intertexte, comme élément de dissémination (semer, distancer, cacher) du sens, provoque à sa manière une tempérance de l'emphase expressive engoncée dans la pratique répudiable du genre. Ce « quelque chose qui nous échappe » qui émerge de la relation entre le texte et l'intertexte musical, ce renvoi vers l'extérieur du « drame qui se déroule » confère au niveau esthétique une forme d'incertitude, une déconcentration de l'expressivité explicitement déclamée, engendrant une tension autre, contrebalançant instantanément celle que le texte, déclamé et/ou chanté, déploie avec trop d'emphase. Comme une *terce opposition*, l'intertexte remet en question le sens direct du texte en renvoyant la perception à des causes extérieures, à la fois hors du drame mais néanmoins reliées à lui, de sorte qu'elle demeure sous l'emprise d'une dubitation continuelle. Tel est l'effet que produit le sens caché de l'*intertexte*. Ainsi, il semble que le mélodrame reanien « implose » parce que c'est en son sein même que se produit/poursuit l'effondrement des systèmes de codification mélodramatique développés depuis la fin du XVIII^e siècle; en renouvelant les pratiques significatives propres au langage dramatique en fonction de son histoire, c'est-à-dire selon son axe logico-temporel et dans ce que nous nommons « le darwinisme des formes musicales », Rea est un moderne qui s'inscrit dans l'évolution du genre avec les moyens techniques de la postmodernité: son mélodrame se rapproche de ce que Peter Brooks (1976) appelle le « drame du signe ».

Mais Rea est aussi postmoderne!

Dans sa conférence « Darmstadt ou Nashville: le masque mortuaire de la modernité », la posture esthétique de l'auteur s'incarne par un choix d'ordre « stratégique » qui doit être interprété non pas comme historique ou historiciste, mais comme ponctuellement fonctionnel. Déjà dans « Postmodernité "que me veux-tu" » (1997), Rea proposait un reversement des pratiques modernes et postmodernes, situant celles-ci avant celles-là, les qualifiant

même de « pré-modernes ». Les critères de cette fonctionnalité demeurent obscurs, mais nous savons qu'ils pourraient déterminer l'essence des intentions du niveau poétique : pourquoi une stratégie plutôt qu'une autre, qu'est-ce qui la rend fonctionnelle à un moment donné... ? Tel serait le type de question lui étant adressé. Pour distinguer trois stratégies, Rea utilise une métonymie extraordinairement complexe : le masque.

La première stratégie consiste à détruire, à « fracasser » le masque. C'est la stratégie du moderne qui fait table rase et qui, sur les ruines et sans rien récupérer – ou presque – des objets mis à sac, construit un nouveau masque avec de nouveaux matériaux. Le « masque Jolivet », par exemple, que l'on peut aussi associer au groupe des six, a été fracassé par le jeune Boulez ; Schoenberg subit le même sort lorsqu'il est déclaré « mort » dans le « Relevé d'apprenti ». Le fracas du masque ne dévoile pas tant le visage de celui qui le portait qu'il fait la démonstration de son caractère artificiel et factice. De fait, c'est cette démonstration et la force avec laquelle elle est menée qui déterminent à la fois l'éclatement d'un masque et la création d'un autre. Ainsi, d'une modernité à une autre, tout porte à croire qu'il ne pourrait s'agir que d'un seul et même masque, tout blanc et d'expression neutre, qui ne fait que changer de tête et de corps.

Puis il y a la stratégie de l'idolâtrie, qui consiste à faire du masque une icône et à la vénérer. Ce serait une forme de postmodernisme de deuxième ordre qui procède par accumulation de différents traits iconiques et se constitue dans l'impossible cohérence d'une pluralité patiemment cultivée. En juxtaposant les icônes, le postmoderne façonne et construit un masque qui, l'espère-t-il, exprimera la synthèse de son panthéon. C'est un masque qui n'est pas « porté » mais plutôt regardé, accroché au mur d'un salon entre une bibliothèque de livres épars et une causeuse pour discuter ; l'œuvre, c'est le masque que l'on expose d'abord pour soi, et qui est regardée comme un miroir ; l'iconolâtrie a fusionné des figures autres en un objet où rien d'autre que soi-même n'est en définitive idolâtré : c'est, dans tous les cas, l'image que renvoie le masque. À titre d'exemple, les milieux qui gravitent autour de la Darmstadt et du Nashville d'aujourd'hui, les musiques qui sont sous leur influence, et « qui sont composées selon le *modus operandi* de ces écoles de compositions respectives. Ils révèlent le masque mortuaire de la postmodernité²³ ».

23. Rea, 1998, p. 63.

La troisième stratégie, de loin la plus subtile, consiste à *porter des masques*. C'est, selon Rea, « la quintessence de la postmodernité » qu'il baptise l'*iconophragie*. On porte le masque pour différentes raisons : le masque de l'auteur, chez Michel Foucault, fait exister une idée sans préjugé ; il permet que la perception du discoureur ne fasse pas la loi au discours lui-même. Ce n'est

24. Conversation privée avec John Rea.

25. Foucault, 2001, p. 784.

26. Rea, 1998, p. 62.

pas ici la mort de l'auteur au sens de Barthes, c'est le simulacre volontaire de son absence. « Qu'importe qui parle » dit Beckett! C'est à l'œuvre de parler, à elle de se délier de la figure d'autorité de l'auteur, véritable servitude de l'identité, qui fait la loi à la lecture. Mais si Rea revendique aussi, dans *Alma & Oskar* notamment, un statut « effacé²⁴ », sa position demande à être explicitée, car contrairement à Foucault dans le « Philosophe masqué²⁵ », il signe son œuvre et lui adjoint même une note de programme. Ici, le port du masque s'inscrit plutôt dans la tradition de la représentation consentante, voire concertée, rituelle et cérémoniale que l'on observe tant dans le théâtre grec que dans les sociétés traditionnelles africaines et américaines, et jusque dans l'origine des pratiques théâtrales d'Orient. Il s'agit en somme du jeu de la représentation, d'une croyance ponctuelle et fonctionnelle, dont la règle simple est la participation volontaire et réciproque : on se prête au jeu de la représentation pour que le *représenté* prenne une forme tangible et palpable par nos sens. « Le postmoderne traite du sacré²⁶ », dit Rea, c'est-à-dire qu'il opère une séparation entre la réalité des choses du monde et celles qui lui sont extérieures, intangibles et extraordinaires. Le masque, lorsqu'il est mis en scène dans un cadre rituel, c'est-à-dire dans la représentation d'une série d'actions sonores organisées dans le temps, devient ce par quoi peut être représenté cet intangible et cet extraordinaire. L'iconophéragie, dans ce contexte, se présente comme une technique poétique, exactement comme l'intertexte, parce qu'elle élargit le territoire de l'œuvre, la déterritorialise et représente non plus les intentions de son auteur, mais plutôt « ce qui vient d'ailleurs » et qui donne ce singulier sentiment d'être.

Rea compare le fondement de sa démarche à celle de Walter Benjamin dans son ouvrage inachevé *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939), où des centaines de citations édifient et relient les murs d'une grande construction jusqu'à ce que le moindre élément dévoile à chaque instant le cristal de l'événement total. Lorsque ce dessein se réalise, l'auteur disparaît complètement. De même que l'ouvrage de Benjamin se présente comme une « philosophie matérielle » du XIX^e siècle, *Alma & Oskar* apparaît comme une « musique matérielle » de la Vienne au tournant du siècle où, en se « perdant » dans sa concrétude et ses particularités, son secret ne passe plus par la théorie, c'est-à-dire par la voix explicite de l'auteur, mais simplement dans les choses elles-mêmes. *Alma & Oskar* se présente comme un masque-mosaïque porté par son auteur dont nous pouvons toutefois percevoir la présence : c'est un maquillage multicolore sur la peau d'un visage qui ne cache pas tout à fait son identité.

En somme, Rea propose une vision renouvelée du postmodernisme en embrassant son paradoxe. Il y voit un équilibre fragile qui possède toutes les ressources de ses intentions. Il le matérialise dans un acte de création positif (figure moderne) qui souligne néanmoins de front les enjeux postmodernes de son époque. Plus encore, c'est le visage même de l'auteur, à travers ses intentions, qui constitue la matière du masque par un jeu incessant de représentations. Mais que représente-t-il au juste ? L'amour, le mépris, la compassion, l'héroïsme, la colère, la peur, le dégoût, l'émerveillement, la sérénité²⁷ : tels sont les états affectifs inhérents à la représentation du mélodrame *Alma & Oskar*. Leur mise en scène accomplit la représentation des motivations profondes du comportement humain, la vision archétypale d'un certain modèle humain :

D'une simple mascarade au masque, d'un personnage à une personne, à un nom, à un individu, de celui-ci à un être d'une valeur métaphysique et morale, d'une conscience morale à un être sacré, de celui-ci à une forme fondamentale de la pensée et de l'action, le parcours est accompli²⁸.

27. Cf. les neuf sentiments fondamentaux du *kathakali*.

28. Mauss, 1938, en ligne, p. 28.

BIBLIOGRAPHIE

- ASLAN, Odette et BABLET, Denis (dir.) (1985), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, Éditions du centre national de recherche scientifique.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1974), « Théorie du texte », <http://asl.univ-montp3.fr/e41slm/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf> (consulté le 5 février 2016).
- BELLEN, Eise Carel van (1927), *Les origines du mélodrame*, Utrecht, Kemink.
- BENJAMIN, Walter ([1939]2006), *Paris, capitale du XX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf. Disponible en ligne : <<http://classiques.uqac.ca>> (consulté le 25 décembre 2015).
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel (2001), « Le philosophe masqué », in *Dits et écrits*, vol. 2 : 1976-1988, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIROUD, Françoise (1985), *Alma Mahler ou l'art d'être aimée*, Paris, Laffont.
- JAUCOURT, Louis de (1751), « Le pathétique », in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{ère} édition, tome 12, p. 169-170, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.11:234:0.encyclopedie0513>> (consulté le 5 février 2016).
- KOKOSCHKA, Oskar (1986), *Ma vie*, trad. de l'allemand par Michel Demet, Paris, PUF.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LA GRANGE, Henry-Louis (2007), *Gustav Mahler*, version abrégée de l'ouvrage publié antérieurement 1979-1984 en 3 vol., Paris, Fayard.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1975), *La voie des masques*, Genève, Art Albert Skira.

- LIGETI, György (2001), « Décision et automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez, note rétrospective et autobiographique », in *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, p. 89-126.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- MAHLER, Alma (1985), *Ma vie*, trad. de l'allemand par Gilberte Marchegay, Paris, Hachette.
- MAUSS, Marcel (1938), « Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi" », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 68, Londres (Huxley Memorial Lecture). Disponible en ligne : <<http://classiques.uqac.ca>> (consulté le 28 décembre 2015).
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975), *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- NIEMANTZ, Ferdinand Larven (1999), « L'artiste et ses masques... », in *Présence de la musique québécoise : vingt-deux portraits instantanés*, [Montréal?], [s.n.].
- NIETSCHE, Friedrich (2005), *Le cas Wagner*, Paris, Garnier-Flammarion.
- « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », <<http://oulipo.net/oulipiens/O>> (consulté le 27 décembre 2015).
- RABAU, Sophie (dir.) (2002), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion.
- REA, John (1997), « Postmodernité "que me veux-tu" », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 8, n° 1, p. 55-70.
- REA, John (1998), « Nashville ou Darmstadt: le masque mortuaire de la modernité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, p. 61-74.
- RIFFATERRE, Michel (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- VEEN, Jan van der (1955), *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme : ses aspects historiques et stylistique*, Lahaye, Martinus Nijhoff.
- WAEBER, Jacqueline (2005), *En musique dans le texte : le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren.

PARTITIONS ET DOCUMENTS AUDIOVISUELS

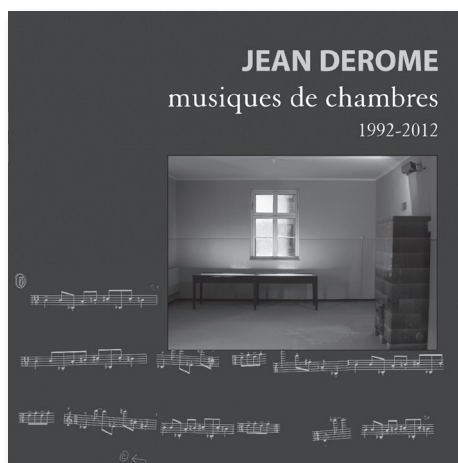
- REA, John (1994), *Alma & Oskar: mélodrame d'outre-tombe*, [Montréal?], CMC.
- SCHOENBERG, Arnold (1978), *Pierrot lunaire*, Yvonne Minton, soprano, Pierre Boulez, chef d'orchestre, CBC Masterworks - 76720.

Nouveautés en bref

Cléo Palacio-Quintin

**PRIX
OPUS**
Lauréat
An 19 - 14/15

DISQUE DE L'ANNÉE
MUSIQUES ACTUELLE,
ÉLECTROACOUSTIQUE



Jean Derome

Musiques de chambres 1992-2012

Ambiances magnétiques / AM 219 CD / 2014

Très réputé pour ses grands talents d'improvisateur, nous oublions parfois à quel point Jean Derome¹, multi-instrumentiste souffleur et manipulateur d'objets sonores, est aussi et surtout un compositeur prolifique. Ayant reçu en 2013 la prestigieuse Bourse de carrière décernée par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), l'incommensurable musicien en a profité pour revisiter son œuvre afin d'offrir au public une rétrospective de ses 45 années de métier. Une multitude de concerts présentent les musiques éclectiques

du créateur pendant la saison artistique 2015-2016 dans le cadre de l'Année Jean Derome, événement lancé lors de l'ouverture du 31^e Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV)² en mai 2015 avec la création de *Résistances* (œuvre pour 20 musiciens conçue autour du thème de l'électricité). Ce disque de *Musiques de chambres*, enregistré en 2014, est une belle réalisation de cette rétrospective, puisqu'il présente chronologiquement dix ans de créations à travers sept œuvres commandées dans différents contextes (d'où le « chambres » au pluriel). Les commanditaires et lieux de création en disent déjà beaucoup sur la richesse hétéroclite de l'œuvre de Derome.

Pour célébrer l'ouverture du Musée d'art contemporain de Montréal en 1992, le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) et la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) créaient *Cinq études pour Figures* (1992). Ces cinq « Jeux » – « d'épreuves », « d'orgues », « d'enfant », « de miroirs », « d'un piston » – pour saxophone soprano, trompette, piano, contrebasse, batterie et marimba illustrent à merveille l'univers musical inventif et ludique du compositeur. *Les cheminées* (1997), œuvre en quatre mouvements composée pour l'Ensemble Alizé (huit flûtes) avait quant à elle été créée aux Foufounes électriques dans une production de Codes d'accès en 1997, accompagnée alors d'une bande vidéo de Boris Firquet. En 2000, Innovations en concert commande une pièce solo pour le clarinetteste

torontois Bob Stevenson. Les musiciens souhaitant jouer ensemble lors du concert de création, la pièce devient finalement un duo avec Derome au saxophone et à la flûte basse. Ici interprétée avec Lori Freedman aux clarinettes, la pièce *Les jumeaux* (2000) consiste – à peu de choses près – en une seule grande ligne mélodique jouée à l'unisson par les deux instrumentistes. Le fondu des timbres et la précision rythmique implacable des interprètes créent des textures colorées réjouissantes en parfaite symbiose et la mélodie fringante du 2^e mouvement est enrichie de quelques envolées solistes. *Saint Irascible et le papillon* (2003) est, comme le sous-titre l'indique, un *Portrait de Norman Bethune en 5 tableaux (et un rappel)* composé à la requête de Bradyworks pour André Leroux au saxophone ténor et Philip Hornsey aux percussions. Malgré certains mouvements aux titres sombres (« Irascible », « Mort en sursis », « Saint Martyr »), la musique de Derome demeure toujours pleine de vivacité dans ce savant mélange de saxophone – parfois un peu jazzé – et de percussions ensoleillées. Lori Freedman réapparaît, toujours aussi convaincante, dans un solo pour clarinette basse qu'elle a commandé en 2005 : *Oiseau-lyre (flanqué d'une colonnade)*. Le disque se termine avec le quatuor de saxophone Quasar, dans une œuvre de 2012 créée aux Rencontres de musiques spontanées de Rimouski. Le titre (*Rouge*), et surtout le sous-titre du 3^e mouvement « Carré (rouge) », nous laissent deviner que Derome a été inspiré des événements du « printemps érable » qui ont secoué le Québec cette année-là.

Avec ce disque, Jean Derome nous permet de découvrir ou redécouvrir ses *Musiques de chambres*, toujours actuelles et ancrées dans une pratique artistique vivante et tentaculaire. Les œuvres, aux titres évocateurs et aux formes en plusieurs courts mouvements (toutes les pièces comportent de trois à six mouvements de durées de une à quatre minutes, à l'exception des *Jumeaux* qui compte deux mouvements d'environ huit minutes

chacun), incarnent toujours un esprit vif et souriant, tout comme leur compositeur. Les interprétations éloquentes des solistes et ensembles ainsi que la prise de son irréprochable permettent à ces musiques de communiquer sans équivoque leur précieuse « joie de vivre », trait marquant du compositeur et de son œuvre. Il ne nous reste qu'à souhaiter que Jean Derome continue de créer pendant encore 45 ans !

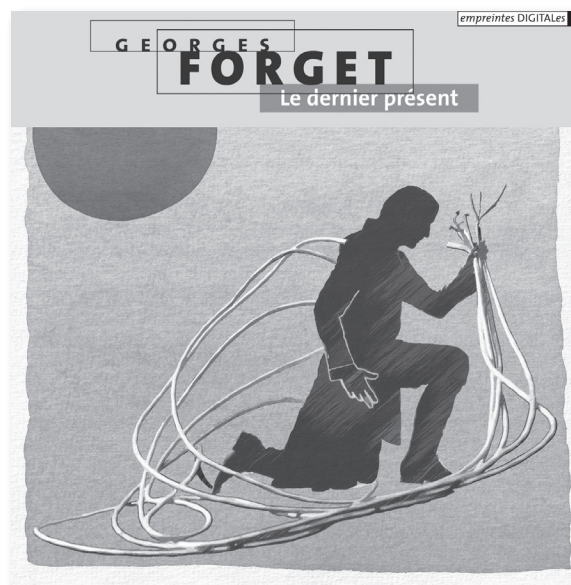
Georges Forget

Le dernier présent

empreintes DIGITales / IMED 15133 / 2015

Établi à Montréal depuis 2001, le compositeur d'origine française signe ici sa première monographie en regroupant des œuvres électroacoustiques composées entre 2007 et 2010, dont une a été revisitée en 2014 à l'occasion de cette parution sur disque.

La musique de Georges Forget³ est intensément poétique et nous emmène naviguer sur les eaux troubles de l'âme humaine. Toujours en suspension,



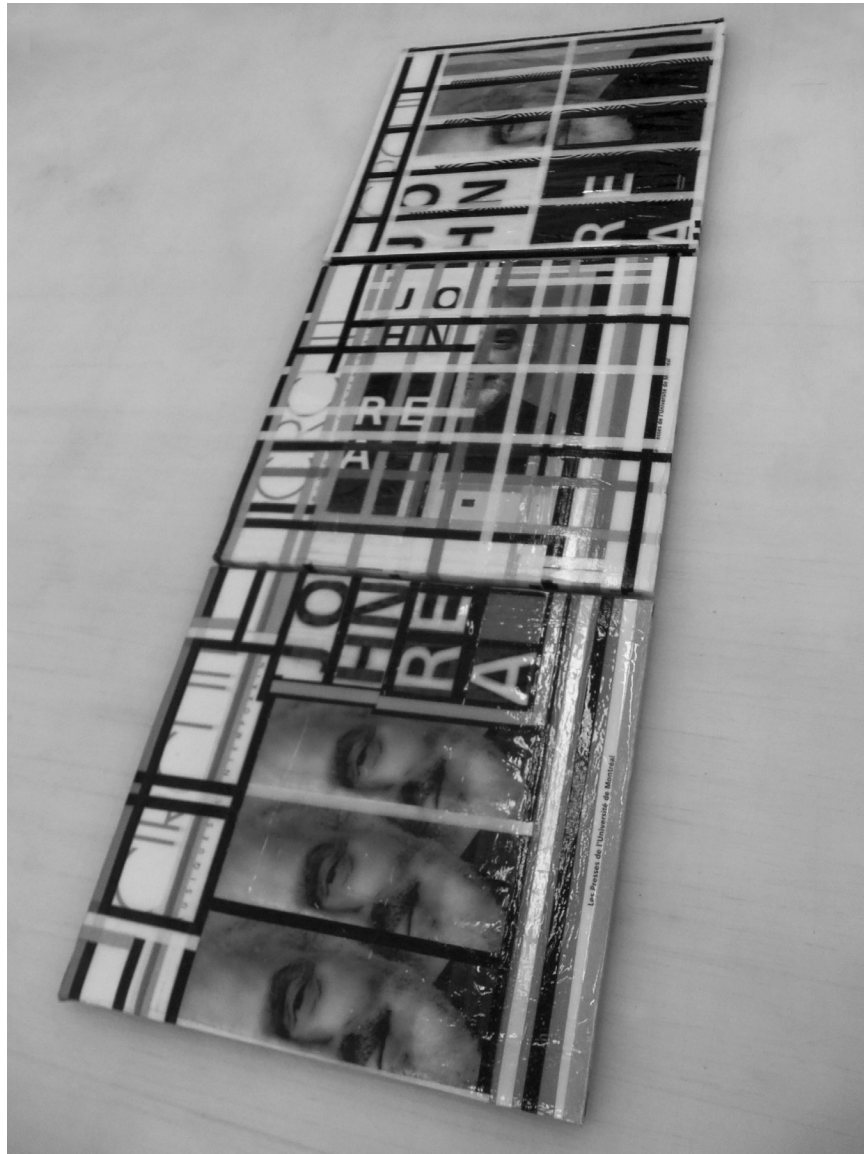
nous sentons le souffle et le cœur qui bat dans cette musique qui respire amplement, mais qui malgré cela, nous coupe le souffle par son intensité. Bien qu'elle soit empreinte de mélancolie et de fatalisme, voire parfois inspirée de thématiques sinistres (nuit, guerres, solitude), ce qui fascine le plus dans cette musique, c'est que l'auditeur se trouve toujours immergé dans des sonorités grandioses et lumineuses, plongé dans un état d'apesanteur à la fois déstabilisant et apaisant.

À travers six titres, Forget nous transporte de la noirceur resplendissante de la ville qui s'endort (*Urban Adagio*, 2010) au chant d'une enfant sur la plage et jusqu'en haute mer (*L'appel*, 2008), en passant par *Une île* (2009) aussi mystérieuse qu'une femme... Nous ne sommes pas étonnés que la majorité des notes du livret soient des textes poétiques ayant manifestement inspiré les compositions, comme cet extrait de *Problèmes posés* de Wahed Gotref qui correspond si bien à l'esprit de l'œuvre *Métal en bouche* (2008) :

Sans nous dérober à la vie, nous sommes-nous néanmoins jamais laissés entièrement aller à son onde, lâchés et souples, impassibles à demain? Pour nous qui n'avons jamais su rêver qu'au passé, demain fut toujours une menace. Et pendant ce temps, nous n'aurons fait que dérober aux choses un peu de leur éclat⁴.

Dans *Orages d'acier* (2007), la forme est complexifiée par des juxtapositions de moments d'intensité violente et de moments que le compositeur qualifie de « longs espaces de vide », quoiqu'ils sont profondément habités et vivants. Sublimant ainsi, en musique, la violence et l'angoisse de la guerre, l'œuvre se termine sur un chant militaire parfaitement intégré. Charles Baudelaire embarque aussi dans cette odysée musicale en étant cité dans le livret. L'œuvre révisée du programme, *Seul et septembre* (2008, rév. 2014), est accompagnée d'une citation de *L'invitation au voyage* de Charles Baudelaire, dont certains mots, à eux seuls, résumant à merveille l'impression générale que nous laisse l'écoute de ce disque : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, | Luxe, calme et volupté⁵. »

1. Sur Jean Derome et l'Année Jean Derome, voir : <www.jeanderome.com> (consulté le 28 décembre 2015).
2. À propos du FIMAV, voir : <<http://fimav.qc.ca>> (consulté le 28 décembre 2015).
3. Voir : <www.electrocd.com/fr/bio/forget_ge> (consulté le 28 décembre 2015).
4. Note tirée du livret du disque.
5. *Idem*.



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.

Les illustrations

Nicholas Voeikoff-Erens

Au début des années 1970, Nicholas Voeikoff-Erens choisit de se rendre là où la peinture moderne est née, l'Europe, où les écoles d'art, post-1968, se sont radicalement métamorphosées. Il y étudie l'histoire, les matrices culturelles qui ont façonné le xx^e siècle, la philosophie, la littérature, l'art. Il n'a pas peint à ses débuts, ayant plutôt concentré son énergie à apprendre à regarder et à voir différemment, ainsi qu'à remettre en question les habitudes et les conventions. Ainsi, il recherche des façons d'expérimenter la couleur, la texture et l'image sans pour autant imposer comme sujet ses propres intentions. Pour lui, le regard que l'on pose sur une peinture dépend entièrement du regard de celui ou celle qui observe. Libre à chacun de choisir ce qu'il y voit, ce qu'il veut y voir et comment poser son regard.

Voeikoff-Erens utilise comme médium les journaux urbains. Au lieu du cadre traditionnel du canevas, ces journaux – qui ont toujours occupé une place importante dans l'iconographie moderne, du cubisme à On Kawara – sont utilisés pour créer la structure de ses peintures. Plus exactement, ils y deviennent le sujet *et* la matière sur lesquels Voeikoff-Erens peint ses œuvres. Le papier journal étant un médium extrêmement difficile à travailler, il lui aura fallu plusieurs années d'expérimentation pour arriver à éliminer les surfaces de soutien et obtenir des résultats satisfaisants. L'œuvre prend son sens à travers ce qui arrive au papier et ce qu'il en reste une fois qu'elle est terminée. Un œuvre qui n'est pas un journal, mais qui l'incarne.

<www.artstudionick.com>

Note sur les illustrations de ce numéro

CIRCUIT – Rea-fied

Le processus de création des illustrations de ce numéro implique du ruban adhésif et du gel acrylique utilisés pour envelopper et réifier un numéro de *Circuit* qui sera par la suite joué, manipulé et accompagné d'un sourire. Les photos présentent le processus de « Rea-fication ».

Nicholas Voeikoff-Erens (trad. Solenn Hellégouarch)

Les auteurs

Julien Bilodeau

Julien Bilodeau est lauréat de deux premiers prix avec grande distinction du Conservatoire de musique de Montréal dans les disciplines de la composition et de l'analyse musicale (classe de Serge Provost). Il se perfectionne ensuite en Europe (Ircam, ccmix et Ensemble Modern Akademie). Ses œuvres, dont le style et l'esthétique sont très ouverts et variés, ont été jouées à travers le monde par des ensembles de premier plan (Ensemble Modern, L'itinéraire, Orchestre des Amériques de New York, Orchestre Métropolitain du Grand Montréal, Nouvel Ensemble Moderne). En 2011, maestro Kent Nagano lui fait la commande d'une œuvre pour la soirée inaugurale de la Maison symphonique de Montréal avec l'Orchestre symphonique de Montréal. En 2010, il fonde et coédite avec Michel Gonneville et Patrick Saint-Denis le site Internet *Cette ville étrange* qui se consacre à la publication de chroniques sur la création musicale montréalaise.

Jonathan Goldman

Musicologue et rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, il a fait des études de premier cycle en philosophie et en mathématiques à l'Université McGill, pour obtenir ensuite une maîtrise puis un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal, en 2006, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. D'abord professeur adjoint d'histoire de la musique à l'Université de Victoria (Colombie-Britannique), il est professeur agrégé de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 2013. Son

ouvrage *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions* est paru aux Cambridge University Press en 2011 et lui a mérité un prix Opus dans la catégorie « Livre de l'année ». Jonathan Goldman est également rédacteur de la rubrique Musique du *Routledge Encyclopedia of Modernism*.

Solenn Hellégouarch

Détentrice d'une licence en musique de l'Université Rennes 2 (France, 2007), Solenn Hellégouarch poursuit ses études au Québec où elle obtient une maîtrise en musicologie en 2010, puis un doctorat en 2015. Sa thèse intitulée « Une méthode dangereuse : comprendre le processus créateur en musique de film, le cas de Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore » a été dirigée par Michel Duchesneau et Serge Cardinal. Membre du laboratoire de recherche-crédation « La création sonore » (Université de Montréal) et de son Comité scientifique, son intérêt pour les rapports de la musique et de l'image l'a amenée à donner plusieurs conférences au Canada, aux États-Unis et en France. Solenn Hellégouarch est également directrice administrative et secrétaire de rédaction de *Circuit, musiques contemporaines*, ainsi que coordonnatrice éditoriale de la *Revue musicale OICRM*.

Jimmie LeBlanc

Jimmie LeBlanc détient un doctorat en composition de l'École de musique Schulich de l'Université McGill. On compte au nombre des interprètes de sa musique l'Ensemble Contrechamps,

Esprit Orchestra, le Quatuor Bozzini et la Camerata Aberta. En 2008, il a participé au Forum du Nouvel Ensemble Moderne, à Lyon, où il a également effectué une résidence au GRAME. Jimmie LeBlanc s'est mérité un troisième prix au Lutosławski Award 2008, ainsi que le Prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre 2009 pour son œuvre *L'Espace intérieur du monde*. Il est l'auteur de *Luigi Nono et les chemins de l'écoute* (L'Harmattan, 2010), de « Xenakis' Aesthetics: The Paradoxes of a Formalist Intuition » (*Xenakis Matters*, Pendragon Press, 2012) et de deux contributions à l'ouvrage *La création musicale au Québec* (PUM, 2014): « Denys Bouliane, Maître de jeu » et « Serge Provost: une approche spectrale de la transtextualité ».

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon et Gérard Pesson. Il a reçu le prix Opus « Compositeur de l'année » (2014), l'Opus « Article de l'année » (2015), le prix d'Europe de composition (2009), ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde, par plusieurs solistes, ensembles et orchestres renommés. Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il a été le directeur administratif et secrétaire de rédaction. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et travaille actuellement à un projet de

recherche-création portant sur la poésie de Philippe Beck à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, avec le soutien du FRQSC.

Anne Marie Messier

Anne Marie Messier a œuvré dans le milieu musical montréalais comme gestionnaire et communicatrice. Après des études en musicologie à l'Université Laval et à l'Université de Montréal, elle a organisé en 1981 le congrès international de la IASPM. Directrice générale de la SMCQ de 1986 à 1997, elle a été en 1986 une des fondatrices de l'Association des organismes musicaux du Québec, devenue sous sa présidence le Conseil québécois de la musique (CQM) où elle est demeur e présidente pendant près de sept ans. Elle a administré les Studios Piccolo, le plus important studio d'enregistrement à Montréal de 1997 à 2006. En 2006, elle a coréalisé et coproduit pour la SMCQ le DVD pédagogique *Composer?! 12 portraits de compositeurs canadiens*. Depuis 2009, elle est directrice générale du Centre de santé des femmes de Montréal et demeure impliquée dans le milieu musical par des articles, des participations à des jurys et par une fréquentation assidue des concerts. Anne Marie Messier est membre du Conseil d'administration de *Circuit* depuis 2014.

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 média-tiques. Depuis 1999, elle développe ses hyper-flûtes. Branch es 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  uvres 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 Fiol tr niq et Beta Lyr . 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.

John Rea

Ayant remporté de nombreuses récompenses prestigieuses durant sa carrière et très sollicité par divers organismes, John Rea voit ses œuvres jouées au Canada, aux  tats-Unis et en Europe. Il illustre des genres très variés : musique de chambre instrumentale, th tre musical, musique électroacoustique, musique de scène, œuvres pour grand ensemble et œuvres vocales. Sa r orchestration en 1995 pour 21 musiciens de l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg a été présentée à travers le monde dans plus d'une douzaine de nouvelles productions.  galement professeur de composition, de théorie et d'orchestration à l'Université McGill depuis 1973, doyen de la Faculté de musique entre 1986 et 1991

(l'actuelle  cole de musique Schulich), il a cofondé deux sociétés de musique à Montréal (Les événements du neuf ; Traditions musicales du monde) et a travaillé presque 25 ans au sein de la SMCQ. Pour la saison musicale 2015-2016, la SMCQ lui consacre sa Série hommage (<www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2015>).

Michel Robert

Amateur de musique contemporaine de longue date, Michel Robert est professeur de philosophie au Collège du Vieux-Montréal depuis 33 ans. De 1983 à 1985, il avait déjà collaboré avec Anne Marie Messier sur des travaux pour une théorie critique de la musique populaire. Ses intérêts en philosophie se tournent surtout vers l'esthétique et, dans cette foulée, il a participé à quelques reprises à des tables rondes sur le concept du beau en musique.

Résumés/Abstracts

John Rea

**Gradus ad Infernum (deuxième partie),
entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz,
« penseur de la musique » et auteur de
Musical Compositions of the Century**

Ce deuxième de trois entretiens réalisés en 1996 – le premier volet étant paru dans le vol. 9, n° 2 (1998) de *Circuit* – relate des péripéties tendues à la suite du discours liminaire donné par feu F. L. Niemantz lors d'un congrès international à Montréal. Des extraits de son dernier livre du moment sont présentés, et Niemantz réfléchit à des sujets variés tels que la culture populaire, la liberté, les journalistes-compositeurs du XIX^e siècle, les structures mémorielles, l'identité artistique et les mélodies surabondantes. Il tire également au clair le raisonnement erroné de son maître et guide, Theodor W. Adorno.

Mots clés: *aristos*, liberté, musique populaire, post-moderne, révolution.

**Gradus ad Infernum (Part Two), Interview
with Ferdinand Larven Niemantz, “Thinker in
Music” and Author of Musical Compositions
of the Century**

The second part of a three-part interview from 1996—the first part appears in Circuit, vol. 9, n° 2 (1998)—concerns tense events subsequent to a keynote speech delivered by the late F. L. Niemantz during an international conference in Montreal. Portions of his then new book are presented, and he reflects upon diverse topics

such as popular culture, liberty, composer-journalists of the 19th century, memory structures, artistic identity, and superabundant melodies. Niemantz also elucidates upon the erroneous reasoning of his teacher and guide, Theodor W. Adorno.

Keywords: aristos, liberty, popular music, postmodern, revolution.

Jimmie LeBlanc

**Le postmodernisme est un humanisme :
structuralisme et dialogique dans
Homme papillon (2001) et Icare en émoi...
Dédale à cran (2012) de John Rea**

Homme papillon (2001) et *Icare en émoi* (2012) représentent deux œuvres d'envergure dans le parcours de John Rea, compositeur que l'on associe volontiers au postmodernisme musical. En prenant pour toile de fond certains éléments clés de l'histoire du structuralisme, nous explorerons l'hypothèse selon laquelle les thèmes réaniés de l'*humain* et du *géométrique* se rejoignent au carrefour de deux idées fondatrices de la postmodernité: la « mort du sujet », à mettre en lien avec le formalisme qui sous-tend ici l'aspect *géométrique*, et la « mort de l'auteur », fondement paradoxal de la dialogique qui *réhumanise* la relation avec le lecteur – et par extension, l'auditeur – dès la fin des années 1960. Ainsi s'esquisseront les lignes d'une sorte d'*humanisme postmoderne* qui, sans sortir intact de la redéfinition radicale du sujet qui bouleverse la seconde

moitié du xx^e siècle, n'en demeure pas moins soucieux de remettre l'humain au cœur de ses préoccupations.

Mots clés: dialogique, œuvres pour orchestre, post-modernisme, John Rea, structuralisme.

Postmodernism is a Humanism: Structuralism and Dialogic in John Rea's Man/Butterfly (2001) and Ikaros Agog... Daidalos on Edge (2012)

In this essay, using John Rea's major works Man/Butterfly (2001) and Ikaros Agog (2012) as focal points, we will explore the hypothesis that, in Rea's music, the human and geometric manners meet at the crossroads of two founding themes of postmodernity: the "Death of the subject," to be linked with the formalism that underlies the geometric aspect, and the "Death of the author," a paradoxical ground to the dialogic that re-humanizes the relationship with the reader—and by extension, the listener—since the late 1960s. Doing so, we will sketch the lines of a postmodern humanism that, while being irremediably altered by the radical redefinition of the subject along the second half of 20th century, namely through French structuralism, is still placing the human at the heart of its concerns.

Keywords: dialogic, orchestral works, postmodernism, John Rea, structuralism.

Maxime McKinley

Réponses sans questions : portrait-robot de John Rea (enquête)

Cette enquête sur le compositeur, intellectuel et pédagogue John Rea, féru de paradoxes, procède par réponses sans questions. À l'instar de plusieurs de ses œuvres, c'est plutôt par jeux de souvenirs que l'enquête est menée, en vue d'un portrait-robot. Ainsi, dans un premier temps, cinq personnes liées à John Rea (amis, anciens élèves, collaborateurs, collègues et/ou interprètes) ont été sollicitées pour rédiger librement, sous l'impulsion d'un souvenir leur ayant été

mentionné, un bref essai sur l'enquête. Il s'agit de Jacques Drouin, Michel Gonnevillle, James Harley, Alexina Louie et Alex Pauk. Dans un deuxième temps, chaque participant a été invité à lire chacun des autres témoignages et les commenter par de brèves notes de lecture. Enfin, en guise de conclusion, nous avons dégagé quelques traits qui, dans ces jeux de mémoires croisées et dépliées, font particulièrement retour. Or, comme dans un escalier de Penrose, ces éléments de réponses, bien que ne répondant à aucune question, en posent plusieurs.

Mots clés: Jacques Drouin, Michel Gonnevillle, Alexina Louie, Alex Pauk, John Rea.

Answers without Questions: John Rea, a Composite Sketch (Investigation)

This investigation about the composer, intellectual and professor John Rea, a man who likes paradoxes, will proceed by answers without questions. Like many of his works, it is rather by memory games that the investigation is conducted, toward a "composite sketch." Thus, initially, five persons linked to John Rea (friends, former students, collaborators, colleagues and/or performers) were asked to write freely, based on the impulse of a memory mentioned to them, a brief essay on the individual under investigation. They are Jacques Drouin, Michel Gonnevillle, James Harley, Alexina Louie and Alex Pauk. Secondly, the participants were asked to read each other's essays and write comments. To conclude, we identified some aspects that intersected and unfolded in these memory games, and frequently reappeared. But, like Penrose stairs, these responses, while not answering, raise many questions.

Keywords: Jacques Drouin, Michel Gonnevillle, Alexina Louie, Alex Pauk, John Rea.

Anne Marie Messier, en collaboration
avec Michel Robert

John Rea déballe sa bibliothèque

Le compositeur John Rea est un intellectuel qui puise ses influences et sa pensée dans plusieurs champs de connaissance. Nous l'avons invité à dresser des listes de livres selon quelques critères choisis : son passé d'étudiant, ses préoccupations actuelles, les livres qui l'accompagnent depuis longtemps, ses livres précieux, ses recommandations aux amateurs de musique, aux étudiants en musique, ses livres préférés. Chaque catégorie est ensuite discutée pour en saisir les aspects importants pour lui. Il en ressort un parcours intellectuel peu banal marqué par la curiosité de comprendre le monde et d'en tirer des analogies pour son propre travail.

Mots clés : analogies, auteurs, connaissance, John Rea, structures.

John Rea Unpacks his Library

The composer John Rea is an intellectual who draws his influences and his thought from several fields of knowledge. We invited him to draw up lists of books according to selected criteria: his student days, his current concerns, the books he has kept for decades, his most precious titles, his recommendations to music lovers and music students, his favorite books. Each category is then discussed in order to understand the aspects that are most important to him. What emerges is an unusual intellectual journey marked by a curiosity to understand the world that draws analogies from his own compositions.

Keywords: analogies, authors, knowledge, John Rea, structures.

John Rea

Gradus ad Infernum (troisième partie), entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, « penseur de la musique » et auteur de Musical Compositions of the Century

Dans ce troisième et dernier volet d'une entrevue accordée à John Rea en 1996 par ce « penseur de la musique », Niemantz révèle des rencontres – tant réelles qu'apparentes – jusqu'ici inconnues entre Helmholtz et Brahms, Brahms et Stravinsky, Mann et Niemantz par le biais d'Adorno, et entre Niemantz et Gérard Grisey. Niemantz se prononce également sur une théorie de la couleur instrumentale.

Mots clés : Adorno, Brahms, Helmholtz, Mann, Stravinsky.

Gradus ad Infernum (Part Three), Interview with Ferdinand Larven Niemantz, “Thinker in Music” and Author of Musical Compositions of the Century

In this third and final part of an interview given to John Rea in 1996 by this “thinker in music,” Niemantz reveals hitherto unknown encounters—both real and apparent—between Helmholtz and Brahms, between Brahms and Stravinsky, between Mann and Niemantz by way of Adorno, and between Niemantz and Gérard Grisey. Niemantz also expresses his thoughts on a theory of instrumental colour.

Keywords: Adorno, Brahms, Helmholtz, Mann, Stravinsky.

Julien Bilodeau

Alma & Oskar (mélodrame d'outre-tombe) de John Rea : le masque moderne de la postmodernité

Composée en 1994 pour le Concours national des jeunes interprètes de Radio-Canada, *Alma & Oskar* (mélodrame d'outre-tombe) de John Rea s'inscrit néanmoins dans un spectre beaucoup plus large et profond

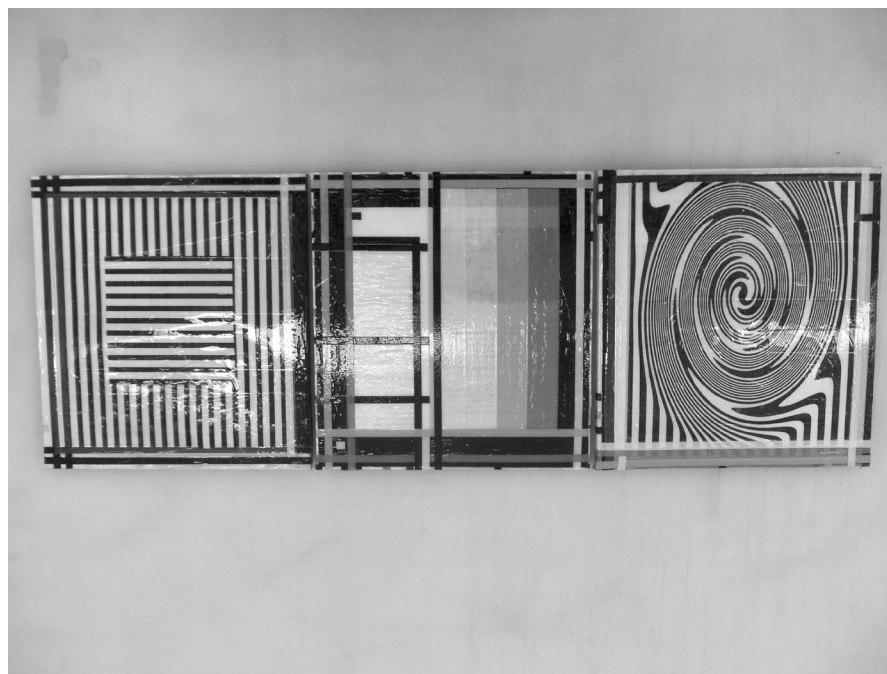
que la simple épreuve technique d'un concours. Au cœur d'une réflexion sur la postmodernité, le compositeur réalise une œuvre qui semble parfaitement épouser le genre : citations et pastiches jusqu'à ce que toutes les forces tranquilles de l'intertextualité se réveillent. Toutefois, en inscrivant l'œuvre dans la riche tradition du mélodrame, Rea réalise aussi un acte de création positif qui le place dans le sillon d'une modernité retrouvée. L'analyse musicale qui est ici présentée se transforme progressivement en un essai qui dévoile les masques de l'œuvre et de son auteur.

Mots clés : *Alma & Oskar*, intertextualité, mélodrame, postmodernité, John Rea.

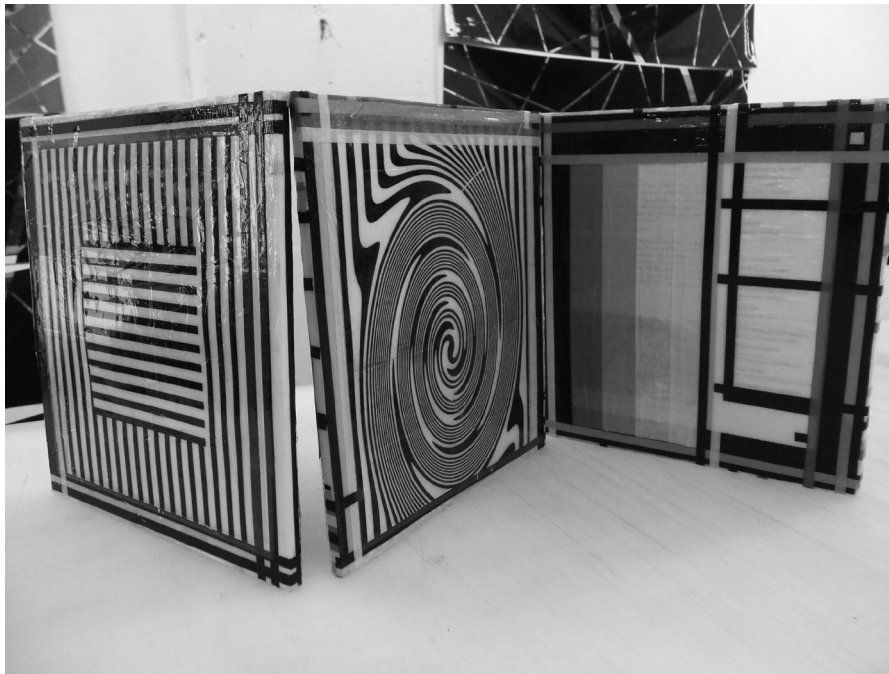
John Rea's Alma & Oskar (Melodrama from beyond the Grave): *The Modern Mask of Postmodernity*

Composed in 1994 for the CBC National Radio Competition for Young Performers, John Rea's Alma & Oskar (Melodrama from beyond the Grave) goes far beyond a mere competition piece. At the heart of a reflection on postmodernity, the composer creates a work that seems to fit perfectly into the genre, including quotations and pastiches, until all the latent power of intertextuality is awakened. While drawing on the rich tradition of melodrama, Rea also produces a highly original creation that hovers in the wake of a recovered modernity. The musical analysis presented here gradually becomes an essay that reveals the masks of the work and its author.

Keywords: *Alma & Oskar*, intertextuality, melodrama, postmodernism, John Rea.



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.



Nicholas Voekoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extracts), 2015-2016.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

La revue CIRCUIT, créée 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, son premier rédacteur en chef, 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. 25, 1-2-3 (2015) vol. 26, 1-2-3 (2016)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

Chèque ci-joint Mandat postal

Visa Mastercard

N°

Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	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) Québécoise
- vol. 9, n° 1 (1998) L'air du temps
- vol. 9, n° 2 (1998) Carte blanche à Bouliane 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 automatisée? 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

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

LE VIVIER

CARREFOUR DES
MUSIQUES NOUVELLES

SAISON 2015-2016

CARREFOUR DES MUSIQUES NOUVELLES



INSTRUMENTS OF HAPPINESS:
100 GUITARES
BRADYWORKS
26 MARS 2016 à 20H



JEUX DE PISTES
SÉRIE HOMMAGE À JOHN REA &
ANNÉE JEAN DEROME
PRODUCTIONS SUPERMUSIQUE
8 AVRIL 2016 à 20H



LUMENS
VIDEO PHASE
6 MAI 2016 à 20H



25e ANNIVERSAIRE DU CHOEUR MAHA
PRODUCTIONS SUPERMUSIQUE
7 MAI 2016 à 20H



CONCERT JAMES TENNEY
SUONI PER IL POPOLO
QUATUOR BOZZINI
3 JUIN 2016 à 20H

AUTRES CONCERTS À VENIR
DÉTAILS À CONFIRMER...

IN EXTENSIO
AVRIL 2016

INNOVATIONS EN CONCERT
MAI 2016

MAGNITUDE6
JUIN 2016

visitez levivier.ca

Québec



Partenaires
culturels



Considère
Patrimoine



Conseil des Arts
de l'Ontario



Conseil
des Arts
de Vancouver



FOUNDA-
TION
SOCAN



CAISSE
DE
LA CULTURE



La Scena
Musicale



SOCIÉTÉ
DES ARTS
DE MONTRÉAL



Musical@



le gésu



admission



LE DEVOIR



PUBLICITÉ
SAUVAGE



propoganda

CANADIAN LEAGUE
OF COMPOSERS



LA LIGUE CANADIENNE
DES COMPOSITEURS

ISCM World New Music Days 2017

Vancouver, BC, CANADA

In November 2017, the Canadian League of Composers and Music on Main welcome the world for a festival of new music, ideas, collaborations, and fusions.

Visit iscm2017.ca for more information on the festival, how to donate, and to view our International Call for Works.

Journées mondiales de la musique contemporaine SIMC 2017

Vancouver, C.-B., CANADA

En novembre 2017, la Ligue Canadienne des compositeurs et Music on Main accueilleront le monde lors d'un festival de musique contemporaine où les nouvelles idées, collaborations, et fusions seront à l'honneur.

Visitez le site web iscm2017.ca pour les renseignements, pour faire un don, et pour consulter l'appel d'œuvres international.

Photo by / par Jan Gates



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
Le Québec gouvernement agencé
en appui de la gouvernance de l'Ontario



FOUNDA-
TION
SOCAN



Gouvernement
du Canada



Gouvernement
of Canada



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

ECM+

Ensemble contemporain de Montréal
Véronique Lacroix | Directrice artistique

Sacrée Landowska!...

Un théâtre musical avec CATHERINE PERRIN

ŒUVRES DE
Jean-Sébastien BACH
Manuel DE FALLA
John REA

6 et 7 avril 2016 | 19h30
Théâtre Rouge
du Conservatoire de Montréal

TOURNEE printemps 2016
Longueuil, Shawinigan, Québec
Saint-Jean-sur-Richelieu, Joliette



www.ecm.qc.ca



THE TRIALS OF PATRICIA ISASA

CHANTS
LIBRES

OPÉRA | CRÉATION

D'après une histoire vraie

**KRISTIN NORDERVAL
& NAOMI WALLACE**

Mise en scène

PAULINE VAILLANCOURT

Direction musicale

CRISTIAN GORT

19 - 20 - 21 mai 2016, 20h

Monument-National, Montréal

Billetterie | 514.871.2224 | admission.com

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



NORSK
KULTURFOND
Kulturådet

Dramatikens hus

hexagram
arts

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA



INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

Les plus beaux films sur l'art au monde!
The best films on art in the world!



NE MANQUEZ PAS NOS ACTIVITÉS ANNUELLES RESTEZ INFORMÉS, SUIVEZ NOUS SUR
DON'T MISS OUR ANNUAL ACTIVITIES, KEEP POSTED, FOLLOW US ON



/ artfifa.com

Le Conseil des arts de Montréal en tournée et
le Festival International du Film sur l'Art (FIFA) présentent

Découvertes du Film sur l'Art



PROJECTION DE 8 FILMS MARQUANTS DU 32^E FIFA

Dans le cadre du Conseil des arts de Montréal en tournée

Allemagne: L'Art et la nation | André Le Nôtre en
ses jardins | Coco Exquis | Cocoon | Le Cri d'Armand
Vaillancourt | Le Défi des bâtisseurs — La Cathédrale
de Strasbourg | Georges Braque, autoportrait | Jean
Cocteau, je reste avec vous

Saison
2015-2016

23 août 2015
au 19 mai 2016

12 représentations dans divers
lieux de diffusion culturels à
Montréal.

Après chaque projection,
des spécialistes invités se
prêteront à une causerie.

Entrée libre

artfifa.com
artsmontrealtournee.org

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
FIFA
INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART


CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Imprimé sur du papier Rolland opaque 30
50% postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.



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)
Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée « Hier » se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, « Aujourd'hui », reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN

(vol. 20, n° 3, 2010)
Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

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 Lufti.

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

Sur l'univers inouï de créateurs « patentoux », 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 Lericci.

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

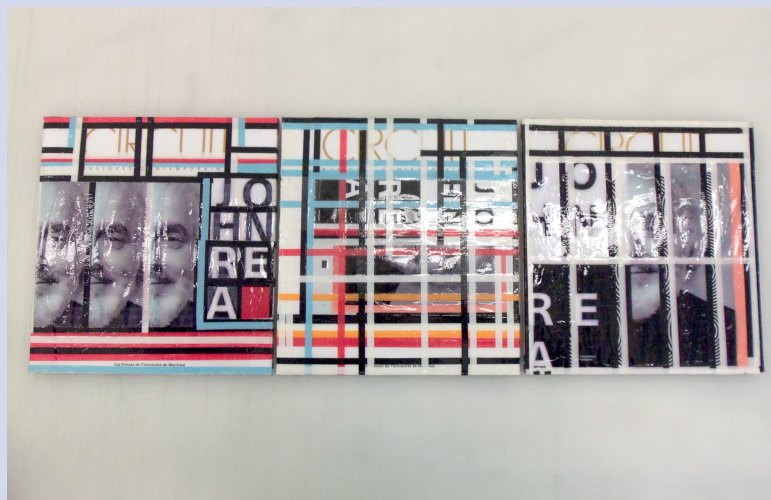
SELON JOHN ZORN (vol. 25, n° 3, 2015)
Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

Consacrer un numéro à John Rea n'est pas chose aisée : si les collaborateurs de *Circuit* ont l'habitude de traduire en mots les sons inouïs d'œuvres de création, le musicien qu'est Rea est tout sauf silencieux quant aux couches de significations que recouvrent ses œuvres. Non seulement le compositeur montréalais s'empare souvent de sa plume pour théoriser subtilement sa musique dans des écrits d'ampleur, mais il s'avère aussi que ses œuvres sont invariablement le fruit d'une réflexion aboutie ou d'une autoréflexivité assumée – pour ne pas dire, parfois, l'acte même de réfléchir incarné en sons !

JONATHAN GOLDMAN

[C]ette enquête cherche à s'informer sur les multiples visages de John Rea (ou ses masques, c'est selon) par «retours en arrière» et ce, sans questions directes. Il s'agit d'un portrait-robot procédant par réponses sans questions. Cette méthode par témoignages croisés utilise le souvenir (la «volonté de se souvenir») et met en place, à défaut d'une «mécanique céleste», une «mécanique épistolaire», par le truchement de laquelle l'artisanat de la mémoire dessine peu à peu, à dix mains, quelques traits des multiples visages et/ou masques de John Rea.

MAXIME MCKINLEY



Nicholas Voeikoff-Erens, *CIRCUIT – Rea-fied* (extrait), 2015-2016.

Introduction : John Rea, la raison des forces mouvantes
Jonathan Goldman

Gradus ad Infernum* (deuxième partie), entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, «penseur de la musique» et auteur de *Musical Compositions of the Century
John Rea (trad. Béatrice Rea)

Le postmodernisme est un humanisme : structuralisme et dialogique dans *Homme papillon* (2001) et *Icare en émoi... Dédale à cran* (2012) de John Rea
Jimmie LeBlanc

Catalogue d'œuvres de John Rea
Solenn Hellégouarch

Réponses sans questions : portrait-robot de John Rea (enquête)
Maxime McKinley

John Rea déballe sa bibliothèque
Anne Marie Messier, en collaboration avec Michel Robert

Gradus ad Infernum* (troisième partie), entrevue avec Ferdinand Larven Niemantz, «penseur de la musique» et auteur de *Musical Compositions of the Century
John Rea (trad. Béatrice Rea)

CAHIER D'ANALYSE

***Alma & Oskar* (mélodrame d'outre-tombe) de John Rea : le masque moderne de la postmodernité**
Julien Bilodeau

ACTUALITÉS

Nouveautés en bref
Cléo Palacio-Quintin

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3663-7

